

Université de Montréal

Le blues et le jazz au service de la révolution?  
Les positions des communistes américains blancs à l'égard  
de la musique noire et son utilisation à des fins d'agit-prop  
durant l'entre-deux-guerres (1919-1941)

par

Loïc Michaud-Mastoras

Département d'histoire

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.) en histoire

Mai 2015

© Loïc Michaud-Mastoras

## RÉSUMÉ

En 1936, l'*American Music League* publiait le recueil de chansons afro-américaines *Negro Songs of Protest* collectées par le folkloriste communiste Lawrence Gellert. Puis en 1938 et 1939, grâce au financement du mouvement communiste américain, le producteur John Hammond présentait deux concerts intitulés *From Spirituals to Swing* au Carnegie Hall de New York. En plus de rendre hommage à l'histoire de la musique noire américaine, ces deux concerts défiaient la ségrégation raciale, permettant au Noirs et aux Blancs d'être rassemblés sur une même scène et de s'asseoir ensemble dans l'assistance. Au même moment, la chanteuse jazz Billie Holiday faisait fureur au *Café Society*, premier club « intégré » de New York et lieu de rassemblement de la gauche radicale, en interprétant soir après soir la chanson "Strange Fruit" qui dénonçait l'horreur du lynchage toujours en vigueur dans le Sud des États-Unis. C'était l'époque du Front Populaire, la plus importante période d'influence du mouvement communiste aux États-Unis et, de surcroît, le moment de l'histoire américaine durant lequel la gauche organisée détenait un pouvoir sans précédent sur la culture de masse.

Partant d'une discussion sur le potentiel révolutionnaire de la musique noire américaine et cherchant à comprendre le positionnement des mouvements sociaux vis-à-vis la culture, ce mémoire met en lumière le point de vue des communistes américains blancs face à l'émergence et à la popularité grandissante du blues et du jazz noirs aux États-Unis. En fonction des trois principales phases politiques du Parti Communiste américain (CPUSA) – la phase du *colorblind class* (1919-1928); la phase du nationalisme noir (1928-1935); le Front Populaire (1935-1940) – ce mémoire retrace les changements d'attitude de la vieille gauche envers la culture populaire et suggère que le mouvement communiste américain a tenté d'utiliser le blues et le jazz à des fins d'agit-prop.

**Mots-Clés :** mouvement communiste américain, Afro-américains, culture, blues, jazz, entre-deux-guerres, États-Unis, CPUSA, Front Populaire

## ABSTRACT

In 1936, the *American Music League* published *Negro Songs of Protest*, a book of songs collected by the left-wing folklorist Lawrence Gellert. In 1938 and 1939, with the financial support of the communist movement, the producer John Hammond was able to present *From Spirituals to Swing* at Carnegie Hall, New York, two concerts that celebrated the contribution of African American music in American history. Moreover, the *From Spirituals to Swing* concerts broke the color line, by letting Blacks and Whites play music together on stage and sit together in the audience. During the same years, jazz singer Billie Holiday enjoyed a monstrous success with her anti-lynching song "Strange Fruit" at *Café Society*, the first integrated club and radical left-wing cabaret in New York. It was the time of the Popular Front; a time when the communist movement had a great influence on American society and when the organized left exerted unprecedented power over mass culture.

Starting with a discussion of the revolutionary potential of African American music and trying to understand what social movements do with culture, this essay traces the developing point of view of white American communists toward the commercial explosion and growing popularity of blues and jazz music in USA during the interwar years. It asks the question of why there was so little mention of jazz and blues in Party organs during the 1920's and early 1930's, it explores the changing attitudes of the Old Left toward popular culture and suggests that the American communist movement used blues and jazz music for agitprop, during the last of the three main political phases of the Communist Party of America (CPUSA) – the colorblind class (1919-1928); the Black Belt Nation thesis (1928-1935); and the Popular Front (1935-1940).

**Keywords :** American communist movement, African Americans, culture, blues, jazz, interwar years, United States, Popular Front

## TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	p. i
ABSTRACT .....	p. ii
TABLE DES MATIÈRES .....	p. iii
LISTE DES ABRÉVIATIONS .....	p.v
REMERCIEMENTS .....	p. vii
CHAPITRE 1 .....	p. 1
INTRODUCTION .....	p. 1
1.1 Présentation de la problématique .....	p. 4
1.2 État de la question .....	p. 5
1.3 Présentation des sources et de la méthodologie .....	p. 18
1.4 Présentation des chapitres .....	p. 20
CHAPITRE 2 .....	p. 22
LE NOUVEAU MILITANTISME NOIR ET LE MOUVEMENT COMMUNISTE AMÉRICAIN DE LA GRANDE MIGRATION À LA SECONDE GUERRE MONDIALE (1915-1940) .....	p. 22
2.1 Introduction .....	p. 22
2.2 Les origines de la grande migration .....	p. 24
2.3 Le New Negro ou la naissance d'une nouvelle conscience .....	p. 27
2.4 Noirs radicaux et le mouvement communiste américain .....	p. 32
2.5 Phase no 1 : le colorblind class ou les premiers pas du CPUSA (1919-1928) .....	p. 33
2.6 Phase no 2 : le règne de la thèse nationaliste noire (1928-1935) .....	p. 44
2.7 Phase no 3 : le front commun avec le mouvement noir (1935-1940) .....	p. 48
2.8 Conclusion .....	p. 51

CHAPITRE 3 .....	p. 55
LA CULTURE DU MOUVEMENT ET LE DÉVELOPPEMENT D'UNE POLITIQUE RÉVOLUTIONNAIRE SUR L'ART .....	p. 55
3.1 Introduction .....	p. 55
3.2 Du peu de références à l'égard du blues et du jazz dans les journaux communistes américains des années 1920 .....	p. 58
3.3 La redéfinition du concept de culture .....	p. 69
3.4 Les tentatives d'élaboration d'une politique claire envers la musique; la naissance du Workers Music League, du Pierre Degeyter Club et du Composers Collective .....	p. 71
3.5 La lente acceptation de la musique folk et blues à des fins d'agit-prop et la méfiance envers le jazz .....	p. 79
 CHAPITRE 4 .....	 p. 89
LE FRONT POPULAIRE CULTUREL .....	p. 89
4.1 Introduction .....	p. 89
4.2 Le front Populaire Culturel et l'américanisation du mouvement communiste .....	p. 92
4.3 L'énigmatique Lawrence Gellert et la publication du Negro of Protest .....	p. 101
4.4 John Hammond, From Spirituals to Swing, Barney Josephson et le Café Society. p.	107
4.5 Duke Ellington et la production de Jump for Joy .....	p. 119
 CONCLUSION .....	 p. 124
 BIBLIOGRAPHIE .....	 p. 135

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

ABB :	<i>African Blood Brotherhood</i>
AFL :	<i>American Federation of Labour</i>
AML :	<i>American Music League</i>
ANCL :	<i>American Negro Labor Congress</i>
ARMP :	<i>Association russe des musiciens prolétaires</i>
CIO :	<i>Congress of Industrial Organizations</i>
CLP :	<i>Communist Labor Party</i>
CPA :	<i>Communist Party of America</i>
CPUSA :	<i>Communist Party of the United States of America</i>
FBI :	<i>Federal Bureau of Investigation</i>
HUAC :	<i>House Committee on Un-American Activities</i>
IWW :	<i>Industrial Workers of the World</i>
KKK :	<i>Ku Klux Klan</i>
NAACP :	<i>National Association for the Advancement of Colored people</i>

- NIRA : *National Industrial Recovery Act*
- NNC : *National Negro Congress*
- PS : *Parti socialiste*
- PWA : *Public Works Administration*
- TAC : *Theatre Arts Committee*
- UCP : *United Communist Party*
- UNIA : *Universal Negro Improvement Association*
- URSS : *Union des républiques socialistes soviétiques*
- WML : *Workers Music League*
- WPA : *Work Progress Association / Work Projects Association*

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait certainement pu voir le jour sans le soutien de toutes les personnes qui m'ont accompagné de près ou de loin du début à la fin de cette longue aventure.

Je tiens tout d'abord à remercier mes deux directeurs, Bruno Ramirez et Greg Robinson, pour leur grande empathie, leur patience et leurs nombreux conseils qui m'ont aidé à garder le cap.

Un gros merci à ma mère Marie de me pousser continuellement au dépassement, à mon père Spiros, ma sœur Danaé, mon frère Fabrice pour les encouragements incessants. Vous m'avez donné le courage de ne jamais abandonner.

Merci à mes vieux amis Laurent et Mathieu avec qui je me suis découvert une passion pour le blues et le jazz. Merci de m'avoir constamment poussé au découragement en doutant de la faisabilité de mon projet. Nos nombreuses discussions m'ont grandement permis d'enrichir mes réflexions.

Aux gars du Booze Blend, Dave, Seb et Ugo, sur qui je peux toujours compter pour me changer les idées, me défouler et trouver un incomparable réconfort dans la musique.

Merci à Normand Deveault, mon professeur de piano jazz, pour les nombreux échanges d'idées, d'histoires et de musique et grâce à qui je peux passer de la théorie à la pratique.

Un merci tout particulier à Marina. Ta détermination, ta tendresse, ton amour et ton soutien quotidien ont été des sources constantes d'inspiration et de motivation.

*À la mémoire de mon ami Philippe Tardif.*

# CHAPITRE 1

## INTRODUCTION

« L'art populaire est mythe et rêve, mais aussi protestation, car les gens du peuple ont toujours de quoi se plaindre. »<sup>1</sup>  
- Francis Newton (Eric Hobsbawm)

Entre 1915 et 1918, près de 500 000 noirs du Sud des États-Unis quittent leurs régions natales vers les zones industrielles du Nord du pays. À ce nombre surprenant, s'ajoutent 700 000 nouveaux migrants noirs durant les années 1920.<sup>2</sup> Plusieurs facteurs ont contribué à mettre en branle ce mouvement massif vers le Nord, dont l'avènement de la Première Guerre mondiale et l'augmentation d'opportunités d'emplois pour les Afro-américains dans les grandes villes industrielles, la crise du charançon de coton dans les plantations du Sud et les inondations dévastatrices de 1916 à travers le Mississippi, l'Alabama, le Tennessee et les deux Carolines. Fait plus important qu'une conjoncture historique favorable à ce mouvement humain d'envergure, les Noirs américains ont pris consciemment la décision de quitter le Sud en bloc, avec l'espoir de pouvoir recommencer leur vie dans des conditions plus humaines. Or, si le Sud était connu comme violent et oppresseur pour les Noirs, les grandes villes du Nord ne représentaient pas pour autant l'exception à la règle du racisme en Amérique. La grande migration a entraîné de nouvelles modifications dans les rapports des Afro-Américains avec l'Amérique blanche et participé à une révision psychologique du rôle et de la valeur des Noirs au sein de la société. Aussi, la grande migration a rapidement

---

<sup>1</sup> Francis NEWTON, *Une sociologie du jazz*, Flammarion Éditeur, Paris, 1966, p. 17

<sup>2</sup> Eric ARNESEN, *Black Protest and the Great Migration. A Brief History with Documents*, Bedford-St. Martin's, Boston, 2003, p. 1

engendré un débat public sur ses causes, ses significations et ses implications. Plusieurs Blancs, du Sud comme du Nord, ont longtemps imputé la fuite des Noirs du Sud rural à une conjoncture strictement économique. Les Noirs migrants l'ont perçue comme un désir partagé de leur communauté d'échapper à l'oppression raciale et économique qu'elle subissait dans l'optique d'améliorer ses conditions de vie à tous les niveaux.

La grande migration constitue un point tournant fondamental de l'histoire des Noirs américains et des relations raciales aux États-Unis. On assiste en effet à la naissance d'une nouvelle conscience noire dans laquelle le caractère politique et militant des Afro-Américains se voit largement transformé durant l'entre-deux-guerres. Cette nouvelle conscience fut déterminée par l'impatience grandissante de la communauté noire face à l'impossibilité d'accéder à l'égalité et aux droits civiques dans une Amérique qui ré-exprimait de manière extrême son caractère raciste après la Première Guerre mondiale. Aussi, la nouvelle conscience noire se manifestait par l'entremise de son aspect plus radical, militant et combatif. Elle s'inscrivait dans une guerre idéologique, au sujet de la redéfinition du statut des Noirs, entre militants noirs socialistes, communistes, libéraux et progressistes et dans un débat distanciant les nouvelles idées nationalistes – du mouvement populaire de Marcus Garvey – aux positions traditionnelles intégrationnistes. En plus du nationalisme noir, la pensée marxiste a eu une emprise sur la nouvelle conscience afro-américaine; on remarque d'ailleurs une influence notoire de la résistance noire et de sa lutte pour la liberté dans l'histoire des politiques ouvrières internationalistes et radicales. Avec l'avènement de la Révolution bolchévique, à laquelle s'ajoutent les violentes émeutes raciales de 1919 et les déceptions que connurent certains partisans noirs lors de leur expérience au sein du Parti

socialiste, le mouvement communiste américain a gagné en importance aux yeux de nombre Noirs qui croyaient voir poindre à l'horizon une révolution mondiale. De plus, certains Noirs radicaux sentaient pour la première fois que le mouvement communiste, à l'inverse des socialistes américains, allait être en mesure d'accorder une place centrale à la question raciale. Il faut donc considérer le mouvement communiste américain comme étant un acteur important dans la vie politique et culturelle des Afro-américains. Le Parti communiste américain pèsera sur celle-ci dès sa formation en 1919.

Parallèlement, l'entre-deux-guerres a connu son lot d'avant-gardes artistiques à travers l'Occident, notons entre autres le dadaïsme et le surréalisme en Europe de l'Ouest et le constructivisme soviétique. Mais, aux dires de certains observateurs, dont l'historien Eric Hobsbawm, de toutes les formes d'expression artistique se développant à cette époque, ce sont le cinéma et le jazz venant des États-Unis qui suscitèrent le plus d'intérêt et d'admiration aux yeux des élites intellectuelles et artistiques. Qui plus est, pour citer Hobsbawm, on remarque que « dans le sillage de la guerre mondiale et de la révolution d'Octobre, et plus encore dans l'ère de l'antifascisme des années 1930 et 1940, c'est la gauche, souvent la gauche révolutionnaire, qui attira l'avant-garde. »<sup>3</sup> Cette attirance envers la gauche révolutionnaire n'a pas été étrangère à la pratique littéraire noire américaine en pleine ébullition durant le *Harlem Renaissance*. À ce sujet, dans son livre « *New Negro, Old Left. African-American Writing and Communism Between the Wars* »<sup>4</sup>, le spécialiste en littérature afro-américaine, William J. Maxwell, a cherché à rendre compte des liens

---

<sup>3</sup> Eric J. HOBSEBAM, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle, 1914-1991*, Éditions Complexe, France, 1999, p. 249

<sup>4</sup> William J. MAXWELL, *New Negro, Old Left. African-American Writing and Communism Between the Wars*, Columbia University Press, New York, 1999, 255 pages

entretenus entre les écrivains noirs de Harlem et le mouvement communiste et de décrire comment l'idéal communiste a contribué à façonner la création littéraire africaine-américaine durant les décennies de 1920 et de 1930. Ce qui saute aux yeux dès les premières lignes de son introduction est une citation d'Howard « Stretch » Johnson, un danseur noir du prestigieux Cotton Club de Harlem à la tête des Jeunesses communistes, dans laquelle il déclarait à la fin des années 1930 que 75% de l'élite artistique noire de Harlem était liée directement ou entretenait des relations étroites, sans nécessairement être membre, avec le Parti communiste américain.<sup>5</sup> Cette affirmation pourrait paraître exagérée mais, comme l'indique Maxwell, il faut tout de même reconnaître qu'on accordait une place toute particulière aux artistes noirs dans la page culturelle du *Daily Worker*, principal journal du Parti communiste, tout comme dans le *New Masses*, revue culturelle communiste.

### **1.1 Présentation de la problématique**

Cela dit, si l'on se rattache à la proposition de Hobsbawm selon laquelle le jazz, en tant que phénomène culturel populaire connaissant une expansion spectaculaire durant l'entre-deux-guerres, auraient été l'avant-garde ayant suscité le plus d'intérêt au sein des élites intellectuelles et artistiques, il apparaît entièrement légitime de mesurer l'impact de cette musique intrinsèquement noire sur les milieux révolutionnaires américains de l'époque. Le présent mémoire aura donc comme principal objectif celui de sonder les discours politiques de la gauche révolutionnaire sur la pratique esthétique de la musique noire américaine, en

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1

l'occurrence le blues et le jazz, dans l'entre-deux-guerres. Autrement dit, le travail qui suit vise d'abord à savoir quelle fut la position de la gauche radicale – plus précisément du point de vue des communistes blancs – face à l'émergence et à la popularité grandissante de la musique noire aux États-Unis. Avec l'explosion commerciale du blues et du jazz, il s'agira aussi de voir si le Parti communiste américain a saisi l'occasion d'influencer la production artistique des musiciens noirs et tenter d'utiliser le blues et le jazz à des fins d'agit-prop.

## **1.2 État de la question**

Avant d'aller plus loin, précisons certains points qui nous amènent à réfléchir aux liens entre le mouvement communiste américain et la musique populaire noire. Un tel sujet pourrait sembler être le fruit d'une extrapolation simpliste ou plutôt une imbrication de deux phénomènes importants des années 1920 et 1930, l'un strictement culturel, l'autre uniquement politique et idéologique, sans pour autant qu'il y ait un quelconque intérêt à mener une réflexion critique du sujet et sans qu'il soit possible d'en faire ressortir la validité historique. Pour clarifier la démarche, il faut d'abord souligner que les histoires du jazz sont nombreuses. Elles ont pour la plupart cherché à retracer les origines de cette musique, depuis les lointaines brousses africaines et les bateaux négriers jusqu'aux bordels de Storyville en Nouvelle-Orléans et autres lieux où l'alcool de contrebande coulait à profusion durant la prohibition, en passant par près de trois siècles d'esclavagisme, l'émancipation et l'avènement des lois Jim Crow.

L'histoire proposée ici trouve ses origines dans les nombreuses considérations théoriques – non pas seulement historiques – émises à l'égard de la musique noire américaine et, de façon plus générale, de la culture populaire.<sup>6</sup> Nos réflexions ont grandement été nourries d'abord et avant tout par les livres « *Le peuple du blues* »<sup>7</sup> de LeRoi Jones et « *Free Jazz Black Power* »<sup>8</sup> de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli. La lecture de ces deux livres nous a poussé à considérer l'histoire du blues et sa forme ultérieure mais parallèle, le jazz, comme étant indispensable à la compréhension des problèmes raciaux aux États-Unis, depuis l'émancipation jusqu'à la lutte des droits civiques, et de la construction de l'identité des Noirs dans l'Amérique blanche. Mentionnons que « *Le peuple du blues* », publié en 1963 au moment même où la lutte pour les droits civiques atteignait son paroxysme, ainsi que « *Free Jazz Black Power* », publié exactement dix ans plus tard alors que persistaient quelques relents de la lutte révolutionnaire socialiste menée par les Black Panthers, ont tous les deux adopté un point de vue similaire à l'égard de la musique noire américaine en ce qui a trait à sa signification socio-historique. De fait, l'une des principales thèses défendue par LeRoi Jones et reprise par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli est que la musique noire relate une situation conflictuelle propre à toutes les étapes de l'histoire afro-américaine et à tous les niveaux; une situation dans laquelle se confrontent une résistance à la soumission complète des Noirs au monde blanc (refus d'accepter le racisme, l'injustice, l'inégalité) et le désir de s'intégrer au système culturel dominant (participation au rêve américain, à

---

<sup>6</sup> Par culture populaire, il faut entendre ici une culture qui demeure ancrée dans les aspirations et les espoirs locaux, les tragédies locales et les événements locaux, qui ne sont que des représentations des expériences et des pratiques quotidiennes de gens ordinaires. Voir aussi : « [P]opular cultur always has its base in the experiences, the pleasures, the memories, the traditions of the people. » Stuart HALL, « What is this "black" in black popular culture? (Rethinking Race) », *Social Justice*, Vol. 20, No. 1-2, (Spring-Summer 1993), p. 107

<sup>7</sup> LeRoi JONES, *Le peuple du blues*, Éditions Gallimard, folio, Paris, 1963, 333 pages

<sup>8</sup> Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Free Jazz Black Power*, Éditions Gallimard, folio, Paris, 1971, 438 pages

*l'American way of life*). Pour expliquer l'existence de cette dualité à même la production musicale noire américaine, ils estiment que le blues a réussi à préserver une mémoire collective du passé douloureux de l'esclavage, tout en témoignant de manière plus ou moins directe d'une expérience spécifiquement afro-américaine au fil du temps, alors que le jazz est devenu malgré tout une musique partagée par tous les Américains, une musique américaine, contrairement aux autres musiques ethniques de l'époque existant aux États-Unis; surtout à partir du moment où la société américaine trouve dans la musique noire, et tout particulièrement dans le jazz, son intérêt – commercial, distractif et idéologique. Ainsi, cette idée de dualité permanente au cœur du changement profond que connurent les Noirs dans leurs rapports avec l'Amérique, en passant d'esclave à citoyen, palpable à travers leur musique – le blues représentant le caractère distinct des Noirs américains et le jazz constituant la forme d'expressivité noire la plus susceptible de s'intégrer au système culturel dominant – implique nécessairement les fondements mêmes des jeux de pouvoir et de consentement auxquels la culture populaire s'adonne en étant systématiquement confrontée à l'hégémonie culturelle<sup>9</sup> de la classe dominante.

Au-delà de la thèse défendue par Jones, Carles et Comolli, il faut donc voir la musique noire américaine comme un terreau fertile à la contestation. C'est la raison pour laquelle ces deux livres ont été si nécessaires à l'élaboration de notre problématique car, lorsqu'on accepte le caractère contestataire de la musique afro-américaine (ou même de la culture populaire), il ne nous est plus permis de la reléguer à un phénomène strictement culturel. Autrement dit,

---

<sup>9</sup> Lorsqu'on dit « hégémonie culturelle », il ne faut pas l'entendre comme une question de domination pure, mais bien comme un changement de configurations et de dispositions du pouvoir culturel. Voir Stuart HALL, *Op. cit.* p. 106

depuis la publication du livre *Blues People* de LeRoi Jones, il est pratiquement impossible d'analyser la musique noire comme un phénomène purement esthétique, un art autonome; il faut la mettre en relation avec tout ce qui pourrait la déterminer : l'histoire, l'organisation sociale, l'économie et le politique. Comme le mentionnent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli : « [L]a musique, blues et jazz, est le mode d'expression privilégié des Noirs américains; par là, elle occupe en permanence une place dans leur champs social, elle tient un rôle, en retrait ou en avant dans leurs luttes politiques. »<sup>10</sup> C'est aussi en ce sens, que l'on peut valider deux principes fondamentaux relevés par Carles et Comolli, soit : le jazz comme forme d'expression artistique dans laquelle se reconnaissent la majorité des Noirs américains (plus que dans leur littérature ou dans leur poésie); et, l'inéluctabilité de la politisation des Noirs, sous la pression des conditions de vie en Amérique et de l'idéologie dominante qui, forge une conscience de classe en même temps que, et par, une conscience de race, même chez les musiciens noirs dont la pratique esthétique pouvait paraître la plus étrangère au militantisme.<sup>11</sup> Par conséquent, le caractère rassembleur et populaire du jazz pourrait avoir réussi à attirer les milieux communistes dans leurs efforts de propager l'idéal de la lutte de classes.

Par ailleurs, il importe de préciser que l'étude des relations entre le mouvement communiste et les Noirs américains dans l'entre-deux-guerres d'un point de vue culturel est une préoccupation plutôt récente chez les historiens et autres chercheurs des sciences

---

<sup>10</sup> Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Op. cit.* p. 127

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 65 et 67

sociales désireux de scruter à la loupe l'histoire des mouvements sociaux aux États-Unis.<sup>12</sup> En fait, la plupart des recherches qui examinent le mouvement communiste américain sous l'angle de la culture ne nous sont apparues qu'à partir des années 1980 et surtout des années 1990, au moment même où l'on décida de disposer du souvenir de la guerre froide et du communisme soviétique sur les tablettes poussiéreuses d'une époque révolue. Bien entendu, cela ne veut pas dire qu'on ne s'intéressa pas à l'histoire des relations entre le mouvement communiste américain et les Noirs avant les années 1990, mais que les études qui précédèrent ont plutôt cherché à comprendre comment le mouvement communiste américain a émergé; dans quelle mesure, comment et pourquoi il a su attiré les sympathies des Noirs américains; comment s'organisait la structure interne du Parti; à quel point il était soumis au dictat de Moscou; quels rapports de pouvoir existaient à l'intérieur du mouvement; ses forces, ses faiblesses, ses contradictions et les tendances idéologiques qui guidèrent la ligne du Parti. Il apparaît tout de même nécessaire de faire mention ici de quelques exemples d'études réalisées avant 1990 afin d'avoir une vue d'ensemble de l'état des recherches reliées au sujet choisi.

En 1951, le sociologue Wilson Record publiait « *The Negro and the Communist Party* »<sup>13</sup> puis, en 1964, « *Race and Radicalism : The NAACP and the Communist Party in Conflict* »<sup>14</sup>, deux livres qui dépeignent les activités communistes à travers leurs dynamiques de manipulation, de désillusion et de trahison; un point de vue largement dicté par

---

<sup>12</sup> William G. ROY, *Red, Whites, and Blues. Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton University Press, New Jersey, 2010, p. 4

<sup>13</sup> Wilson RECORD, *The Negro and the Communist Party*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1951, 356 pages

<sup>14</sup> Wilson RECORD, *Race and Radicalism : The NAACP and the Communist Party in Conflict*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1964, 237 pages

l'atmosphère de la guerre froide aux États-Unis. Basés strictement sur des articles rédigés par des leaders communistes et des représentants officiels d'organisations noires, les livres de Record présentent le Parti communiste américain comme l'arme d'une conspiration internationale. Pour Record, le communisme américain s'avérait une tendance étrangère au mouvement noir, se servant de la lutte des Noirs américains qu'à des fins expansionnistes du communisme à travers le monde. C'est en ce sens que l'historien Mark Naison mentionnait dans son livre « *Communists in Harlem During the Depression* » : « In Record's analysis, blacks involved with the Party were either naive idealists deceived by the Party's rhetoric, or cynical servants of Soviet power, since the movement they were part of had no indigenous roots. »<sup>15</sup>

Cette critique pourrait aussi être dirigée à l'endroit d'Harold Cruse et de son livre « *The Crisis of the Negro Intellectual* »<sup>16</sup> publié en 1967. On peut en effet reprocher à Cruse d'avoir utilisé l'histoire de l'implication des communistes américains dans la lutte des Noirs pour mettre de l'avant ses positions nationalistes dans le contexte explosif de la lutte pour les droits civiques, en dénonçant le paternalisme intellectuel blanc pratiqué par les révolutionnaires du Parti, en montrant du doigt la responsabilité des communistes juifs américains dans l'effacement de l'appel à l'autodétermination des Noirs américains – ce qui aurait du même coup, selon l'auteur, minimisé le potentiel révolutionnaire noir – et en réaffirmant la nécessité pour les Afro-américains de s'organiser de façon autonome, indépendamment du reste de la gauche radicale et de poursuivre des stratégies nationalistes orientées sur la permanence des luttes du pouvoir noir aux États-Unis.

---

<sup>15</sup> Mark NAISON, *Communists in Harlem During the Depression*, University of Illinois Press, Chicago, 1983, p. xv

<sup>16</sup> Harold CRUSE, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York Review Books, New York, 1967, 594 pages

À partir des années 1970, des chercheurs issus de la génération des droits civiques ont commencé à remettre en question l'idée reçue selon laquelle l'engagement des communistes américains dans la lutte des Noirs ne relevait que de la manipulation politique. Ce faisant, une série d'études révisionnistes visant à retracer les racines du militantisme noir dans les années 1930 et 1940 a permis de défier le point de vue dominant avancé, entre autres, par Record. À cet effet, Mark Naison mentionne dans son introduction la contribution importante des livres de Dan Carter (sur l'affaire de Scottsboro), de Charles Martin (sur le cas d'Angelo Herndon) et de Nell Painter (sur le militantisme du communiste noir Hosea Hudson à Birmingham). Ils ont démontré à quel point les communistes américains, en plus d'avoir participé activement à travers le pays à l'augmentation substantielle de la contestation noire, ont aidé à façonner chez les Noirs une nouvelle conscience du pouvoir du prolétariat organisé et forcé les libéraux et les radicaux blancs à mettre de plus en plus l'accent sur les questions entourant les droits civiques.<sup>17</sup>

Toutefois, les chercheurs qui commencèrent à s'intéresser aux liens qu'ont entretenus la communauté artistique et intellectuelle noire et le mouvement communiste américain sont demeurés prisonniers d'un récit narratif reflétant l'idéologie du nationalisme noir. À cet effet, le spécialiste en littérature afro-américaine Gary E. Holcomb remarquait :

« Critics of African American cultural arts frequently portrayed the affiliation between « white communists » and black intellectuals as a kind of reenactment of the colonizer-colonized encounter where black creative workers were expected to submit to a racist agenda. [...] The genealogy of the reading, which

---

<sup>17</sup> Mark NAISON, *Op. cit.*, p. xvi

assumes that blacks were expected to adopt an inferior status in communism is traceable to historians and critics in the 1960's and 1970's. »<sup>18</sup>

Depuis les années 1990, des spécialistes de la Renaissance noire et de la grande dépression, des *Black Atlantic studies*, de l'histoire du radicalisme et du marxisme aux États-Unis et des *whiteness studies*, nous ont fourni la publication de plusieurs études visant à renverser la tendance à toujours mettre de l'avant le paradigme *colonisateur / colonisé* dans la lecture de l'histoire culturelle et intellectuelle noire et du mouvement communiste américain. Les révisions de Barbara Foley, William J. Maxwell, James A. Miller, Bill Mullen et Sherry Linkon ont su remettre en cause les points de vue précédents concernant les affiliations des radicaux noirs et blancs et ont confronté les notions prédominantes de la « ligne de couleur » dans l'entre-deux-guerres.<sup>19</sup> Leur contribution est d'autant plus importante en ce qu'elle a permis de renverser la séparation systématique entre la Renaissance noire et le mouvement communiste américain que leurs prédécesseurs avaient produite, afin de pouvoir creuser davantage les questions entourant la culture du mouvement et la participation des artistes, des écrivains et des musiciens à la réalisation de cette culture. De fait, jusqu'à la fin des années 1980, l'historiographie classique qui se penche sur les transformations sociales, politiques et culturelles des Afro-américains dans l'entre-deux-guerres a produit une périodisation selon laquelle les années 1920 représentaient un paradis d'esthétisme pour les artistes et la culture noirs, avec le *Harlem Renaissance*, et qu'au cours de cette décennie les activités politiques dissidentes s'en tenaient à promouvoir la négritude et à tenter de ressusciter une civilisation africaniste. En contrepartie, la

---

<sup>18</sup> Gary E. HOLCOMB, « New Negroes, Black Communists, and the New Pluralism », *American Quarterly*, Vol. 53, No. 2 (Jun. 2001), p. 367

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 368

décennie 1930, marquée par la grande dépression, aurait vu des milliers de Noirs suivre pieusement le mouvement communiste. Les études plus récentes à cet effet ont participé à une *déperiodisation* de cette vision classique, en démontrant d'abord que les frontières historiques de la Renaissance noire ont rayonné jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi que le mouvement communiste a suscité un attrait particulier pour les Noirs dès le début des années 1920 et que cet attrait impacta considérablement la production artistique noire.<sup>20</sup>

Pour clore l'état de la question, il est impossible de passer sous silence l'apport de trois ouvrages plus spécifiquement liés à la problématique de ce mémoire qui ont particulièrement retenu notre attention, soit : *"My Song Is My Weapon"*<sup>21</sup> de Robbie Lieberman; *The Cultural Front*<sup>22</sup> de Michael Denning; et *African American Folksong and American Cultural Politics*<sup>23</sup> de Bruce M. Conforth.

Professeure spécialisée en histoire américaine récente à la Southern Illinois University, Robbie Lieberman a consacré ses recherches, entre autres, à l'étude des mouvements sociaux et de la musique. Principalement axé sur les chanteurs folk des années 1930-1950, membres ou sympathisants du CPUSA, et leurs tentatives d'« agit-prop » à travers leurs *People's Songs*, le livre *"My Song Is My Weapon"* (1989) s'ouvre sur une discussion intéressante, à savoir comment et dans quelle mesure la culture fait partie de la solution

---

<sup>20</sup> Gary E. HOLCOMB, *Op. cit.* p. 371

<sup>21</sup> Robbie LIEBERMAN, *'My Song Is My Weapon'*. *People's Songs, American Communism, and the Politics of Culture, 1930-50*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1989, 201 pages

<sup>22</sup> Michael DENNING, *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, London – New York, 1997, 580 pages

<sup>23</sup> Bruce M. CONFORTH, *African American Folksong and American Cultural Politics. The Lawrence Gellert Story*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, 2013, 265 pages

dans la lutte contre l'hégémonie et l'accession au changement social. Au-delà de la thématique de l'héritage politique et culturel du communisme américain, ce qui importe dans l'analyse de Lieberman, ce sont les questions entourant le rôle joué par la culture et sa capacité à modeler la vie des gens et leurs perceptions du monde.<sup>24</sup> Ainsi, en cherchant à évaluer le degré d'impact de la culture sur la conscience de la classe ouvrière et à comprendre les obstacles encourus lorsqu'un mouvement populaire souhaite livrer un message politique alternatif, *"My Song Is My Weapon"* renseigne sur les efforts d'américanisation du CPUSA durant la période du Front populaire. Ces efforts, selon l'auteure, s'expriment parfaitement à travers le choix calculé de faire de la musique folk – catégorie dans laquelle l'auteure inclut la musique noire – le principal véhicule facilitant l'américanisation du CPUSA et la diffusion de l'idéal communiste. Sans tomber dans une vision romantique du communisme américain, Lieberman dresse un portrait des réalisations et des échecs culturels et politiques du CPUSA qui nous permet de mieux saisir la relation épineuse entre la conscience politique et la production artistique. L'ambivalence des conclusions de *"My Song Is My Weapon"* quant au fossé entre le moment de production artistique et la réception – c'est-à-dire l'incapacité à comprendre dans leur totalité les mécanismes permettant aux constructions contre-hégémoniques d'affecter ultimement la conscience de la classe ouvrière – a ouvert la voie à une relecture plus poussée de la période du Front Populaire culturel.

C'est dans cette même lignée que l'historien Michael Denning publie en 1996 *The Cultural Front*, un ouvrage colossal dont l'impact bousculera à son tour notre compréhension de

---

<sup>24</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. xxi

l'héritage culturel du Front Populaire. Par de nombreux exemples de réalisations artistiques, *The Cultural Front* répond aux doutes que certains historiens pourraient émettre quant à la pertinence d'analyser la culture de la vieille gauche alors que, même à son apogée, elle ne constituait qu'un mouvement culturel embryonnaire, empiétée par des structures beaucoup plus vastes et beaucoup plus conservatrices symbolisant la vie en Amérique. Pour Denning, malgré son caractère embryonnaire et l'inachèvement de ses desseins, le Front Populaire représente l'unique moment durant lequel la gauche organisée a réussi à développer une culture de masse effective, produite par la classe ouvrière pour elle-même et indubitablement populaire auprès de millions d'Américains.<sup>25</sup> L'auteur présente aussi le Front Populaire non pas simplement comme un mouvement politique engendré par la gauche organisée. Il le voit également comme un moment marquant et durable dans la restructuration de l'identité américaine, pour toutes les couches de la population qui avaient été jusque-là exclues ou marginalisées, principalement celles issues de la classe ouvrière nouvellement immigrée d'Europe de l'Est et du Sud, d'Asie, d'Amérique latine et du Sud rural des États-Unis.<sup>26</sup> D'autre part, Denning consacre deux imposants chapitres à la musique du Front Populaire. Il est essentiel de souligner ici que, contrairement à Lieberman qui fait mention du courant folk comme principal outil de propagande communiste, Denning ne considère pas la musique folk comme étant la forme centrale de la musique du Front Populaire. Pour lui, ce sont les formes empruntées à Tin Pan Alley et le jazz qui représentent le mieux la musique du Front en raison de leur accessibilité et de leur popularité incontestables au sein de la classe ouvrière.<sup>27</sup> Pour

---

<sup>25</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. xvii et xx

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 239

<sup>27</sup> *Ibid.*, 284

appuyer cette position, Denning détaille avec soin plusieurs exemples, dont la comédie musicale *Jump For Joy* de Duke Ellington, les cabarets blues et jazz et le blues de la région du Piedmont, permettant d'approfondir nos connaissances par rapport à la place accordée à la musique noire par la vieille gauche durant la décennie de 1930.

Le livre *African American Folksong and American Cultural Politics* de Bruce Conforth, quant à lui, fournit une aide précieuse sur l'un des plus importants projets de récupération de la musique noire par le mouvement communiste, aboutissant par la publication du recueil *Negro Songs of Protest* (1936), à travers le récit biographique du collectionneur et folkloriste amateur Lawrence Gellert. Jusqu'à très récemment, la collection monumentale de chansons afro-américaines enregistrées par Gellert durant l'entre-deux-guerres est demeurée largement sous-estimée, voire ignorée par la plupart des spécialistes du sujet à l'étude, d'une part parce que, tout au long de sa vie, Gellert a systématiquement refusé de divulguer des informations quant à la provenance de ses enregistrements et d'autre part, parce qu'on a longtemps considéré son travail comme ayant été falsifié dans le but avoué de participer aux efforts de propagande communiste. À cet effet, Conforth donne en partie raison aux sceptiques en démontrant que Gellert a assisté dans une certaine mesure à la création de chansons dont le contenu était très politisé. Or, il précise du même coup que cette pratique *a priori* non orthodoxe était courante chez d'autres ethnomusicologues de l'époque, tels John et Alan Lomax, dont la réputation n'a jamais été remise en question. Ainsi, Conforth avance que Lawrence Gellert, victime des relations entretenues avec les communistes américains, fut injustement occulté par une trop grande proportion de spécialistes. Par ailleurs, en plus de réhabiliter la collection de Gellert, Bruce Conforth

propose une réévaluation de l'utilisation et de la définition du terme « *protest* » qui selon lui est trop souvent galvaudé par les académiciens à des fins politiques et idéologiques.<sup>28</sup> Dans le chapitre qu'il consacre à la publication de *Negro Songs of Protest*, Conforth soutient que l'utilisation et l'interprétation faites par les communistes américains du terme « *protest* » pour désigner les chansons afro-américaines auraient contribué à faire échouer en partie leurs tentatives d'agit-prop avec la musique noire. Pour lui, on ne doit pas comprendre le terme « *protest* » comme synonyme de « révolutionnaire » ou encore d'« éveil d'un mouvement organisé » mais bien comme synonyme de « rejet des conditions de vie et de l'expérience proprement noire américaine » et « désir de survie de la communauté noire dans l'Amérique blanche ».<sup>29</sup> En somme, cette réévaluation paraît non négligeable car, étroitement liée à la problématique de ce mémoire, elle permet de rester critique à l'égard des discours politiques de la gauche révolutionnaire américaine sur la pratique esthétique de la musique noire.

---

<sup>28</sup> Cette réévaluation de l'utilisation du terme « *protest* » faite par Conforth rejoint la position novatrice de Lawrence W. Levine dans *Black Culture and Black Consciousness* : « To state that black song constituted a form of black protest and resistance does not mean that it necessarily led to or even called for any tangible and specific actions, but rather that it served as mechanism by which Negroes could be relatively candid in a society that rarely accorded them that privilege [...] and, in the face of the sanctions of white majority, could assert their own individuality, aspirations, and sense of being. » Si *Black Culture and Black Consciousness* paraît en 1977, il est intéressant de souligner que cette position prise par Levine quant à l'utilisation du terme « *protest* » a étrangement été occultée par la plupart de ses contemporains jusqu'à aujourd'hui. Voir : Lawrence W. LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness : Afro-American Thought from Slavery to Freedom*, Oxford University Press, New York, 1977, p. 239-240

<sup>29</sup> Bruce M. CONFORTH, *Op. cit.* p. 131

### **1.3 Présentation des sources et de la méthodologie**

Ce mémoire de maîtrise s'appuie sur un vaste corpus constitué de monographies historiques, littéraires, sociologiques et ethnomusicologiques, de récits biographiques et autobiographiques et d'articles scientifiques ayant un rapport direct avec le contexte politique et culturel des relations entre les Noirs américains et le mouvement communiste aux États-Unis durant l'entre-deux-guerres. Cette recherche repose aussi sur les deux principaux organes du CPUSA, soit le *Daily Worker* et le *New Masses*, sur l'éditorial du premier numéro du magazine *The Worker Musician* (1932), journal éphémère du *Workers Music League* (affilié au CPUSA), ainsi que sur la publication du recueil *Negro Songs of Protest* (1936), tous utilisés comme sources premières.

Le journal d'actualité *Daily Worker* paraît pour la première fois en janvier 1924 et sera publié à New York, sur une base quotidienne, jusqu'en 1956 par le CPUSA. Au plus fort de sa popularité, la circulation du journal atteindra les 35 000 copies.<sup>30</sup> Si ses positions reflètent de manière générale le point de vue du Parti communiste, le *Daily Worker* cherchera tout de même à représenter une gamme plus large des opinions de la gauche américaine, surtout durant la période du Front Populaire. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le journal a accordé une place particulière aux artistes noirs dans sa page culturelle; la présence des écrivains Langston Hughes, Claude McKay et Richard Wright en sont quelques exemples. Toutefois, en couvrant la période de 1924 à 1940, les recherches n'ont pas permis de trouver des articles significatifs en lien avec la problématique de ce mémoire. Cependant,

---

<sup>30</sup> <http://www.marxists.org/glossary/periodicals/archive/>

certaines articles concernant la « question noire » et les stratégies d'organisation du prolétariat noir ont retenu notre attention.

Le magazine culturel *New Masses* a pour sa part grandement contribué à enrichir nos recherches et à répondre à la problématique de départ. Fondé en 1926 et publié sur une base mensuelle jusqu'en 1948, le *New Masses* se voulait au départ générateur d'une renaissance artistique et littéraire aux États-Unis, tout en affichant ouvertement ses sympathies envers les luttes ouvrières internationales, sans pour autant entretenir de liens avec un parti politique quelconque. Or, dès sa naissance, le *New Masses* est composé majoritairement de collaborateurs affichant ouvertement leurs allégeances envers l'Union soviétique et le CPUSA, dont Maurice Becker, Max Eastman, Joseph Freeman, Hugo Gellert, Arturo Giovannitti, Michael Gold, William Gropper, Boardman Robinson et Art Young.<sup>31</sup> Bien vite, le *New Masses* exerce une influence sur les milieux intellectuels et artistiques américains et devient le principal magazine représentant la culture de la gauche révolutionnaire américaine. Afin d'obtenir une idée exhaustive de la progression des points de vue du mouvement communiste américain sur la musique noire, nous avons procédé à un dépouillement complet des sections *Sights and Sounds* et *Music* du *New Masses*, entre les années 1926 et 1941. Le dépouillement a permis de réaliser que cette progression est étroitement liée aux différentes phases politiques que le Parti communiste américain a traversées durant l'entre-deux-guerres.

---

<sup>31</sup> Il est à noter qu'ils sont tous d'anciens collaborateurs des journaux marxistes *The Masses* (1911-1917) et *The Liberator* (1918-1924) et qu'ils souhaitent poursuivre leurs efforts de propagande révolutionnaire en contribuant au *New Masses*. Voir : Virginia HAGELSTEIN MARQUARDT, « New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936 : Evolution, Subject Matter and Style », *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, 1989, p. 58

#### **1.4 Présentation des chapitres**

Le mémoire se divise en quatre chapitres. Servant d'introduction, le premier chapitre vise à rendre compte de l'état de la question et à dresser un bref aperçu du contexte historique du sujet à l'étude, afin de préciser la problématique de ce mémoire et de montrer la pertinence d'une telle entreprise.

Le second chapitre fait un survol des relations entre les militants noirs américains et le mouvement communiste durant l'entre-deux-guerres. L'objectif de ce survol est d'abord de détailler plus en profondeur le contexte historique dans lequel ces relations ont vu le jour, en traitant de la grande migration, du *New Negro* et de la naissance d'une nouvelle conscience noire plus radicale et combative. Il permet ensuite de présenter les trois principales phases politiques du CPUSA et de dresser un portrait de la progression des politiques du Parti à l'égard de la « question » noire.

Le troisième chapitre traite des difficultés rencontrées par le mouvement communiste américain dans ses tentatives à développer clairement et mettre sur pied une politique révolutionnaire sur l'art. Ce chapitre propose que les fortes tendances internationalistes du CPUSA durant sa première phase politique, ainsi que la conception encore élitiste et bourgeoise de la Culture au sein du mouvement ont limité l'intérêt des communistes américains envers la culture populaire américaine et la musique noire. Au tournant de l'année 1930, avec l'aboutissement du processus de stalinisation et l'apparition de tendances patriotiques et nationalistes au sein du mouvement, le CPUSA pose les jalons

d'une politique révolutionnaire sur l'art qui donne naissance à des groupes tels que le *Workers Music League* et le *Composers Collective* dont la tâche sera de théoriser et de créer de la musique américaine à des fins d'agit-prop. Nous verrons malgré tout que ces groupes ne sauront se départir entièrement de leurs positions réfractaires envers la musique populaire.

Le dernier chapitre expose les efforts d'américanisation du CPUSA durant la période du Front Populaire. Ce chapitre vise à démontrer par de nombreux exemples que les efforts d'américanisation du CPUSA concordent avec le rejet total des positions réactionnaires envers la culture populaire américaine et l'utilisation accrue de la musique noire, jazz et blues, à des fins d'agit-prop.

## CHAPITRE 2

# LE NOUVEAU MILITANTISME NOIR ET LE MOUVEMENT COMMUNISTE AMÉRICAIN DE LA GRANDE MIGRATION À LA SECONDE GUERRE MONDIALE (1915-1940)

### 2.1 Introduction

Tout au long de l'histoire des États-Unis, la mobilité géographique a constitué un phénomène majeur pour l'ensemble de la population américaine. Pour les Noirs américains, qui jusqu'à l'émancipation étaient demeurés confinés aux plantations de leurs maîtres, la mobilité géographique n'a pas seulement été centrale dans leurs vies, elle fut l'expression la plus puissante d'un mouvement vers la liberté. Si la plupart des Noirs vivent encore dans le Sud rural au tournant du XXe siècle, cette constance historique tend à changer radicalement avec l'avènement de la Première Guerre mondiale à laquelle on associe le début de l'exode noir vers les grandes villes industrielles du Nord. Ce mouvement sans précédent, qu'on nomme la grande migration, n'a pas simplement transplanté des centaines de milliers d'Afro-américains dans le Nord industriel. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, la grande migration a bousculé les rapports des Afro-américains avec l'Amérique blanche et constitué un tournant fondamental dans l'histoire des relations raciales aux États-Unis. De surcroît, elle a provoqué la naissance d'une nouvelle conscience noire, dont le caractère politique et militant exprimera une impatience grandissante quant au désir de transformer radicalement, et à tous les niveaux, les conditions de vie de la communauté afro-américaine. Cette nouvelle conscience noire, étroitement liée à la radicalisation des

revendications afro-américaines et à la montée en puissance d'un prolétariat industriel noir, s'inscrit aussi dans un mouvement international post-1914-1918 dont émerge une prolifération considérable de positions nettement anti-impérialistes, anticapitalistes et révolutionnaires, grandement influencée par la Russie nouvellement communiste. D'ailleurs, la gauche radicale américaine, et en particulier le Parti communiste américain (CPUSA), formé en 1919, introduira nécessairement la « question noire » à son programme politique. Dans le chapitre qui suit, nous esquisserons les grandes lignes de l'exode rural de 1914-1930, puis nous explorerons l'impact de cet exode sur l'évolution sociopolitique des Noirs américains, afin de comprendre comment la nouvelle conscience noire s'est manifestée et d'entrevoir ce qui la lie au militantisme noir radical. Nous tenterons enfin d'identifier les facteurs qui ont conduit le CPUSA à développer des stratégies d'inclusion du prolétariat noir durant l'entre-deux-guerres. Ce faisant, il s'agira aussi d'expliquer l'attrait qu'a pu représenter le communisme américain pour les Noirs, tout en soulignant l'influence notoire du nouveau militantisme noir sur les directions politiques prises par le CPUSA et l'International communiste.

## 2.2 Les origines de la grande migration

*The time is coming and it won't be long,  
You'll get up some morning, and you'll find me gone,  
So treat me right and jolly me along,  
If you want this nigger to sing the old home song.<sup>32</sup>*

Avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale, les Noirs américains vivent essentiellement dans les régions rurales et dans le Sud des États-Unis. D'après un recensement de 1910, on retrouve trois noirs sur quatre dans les zones agricoles et neuf noirs sur dix dans les États du Sud.<sup>33</sup> Entre 1915 et 1930, plusieurs facteurs ont poussé près de 1.2 millions de Noirs à quitter vers le Nord.

Rappelons, qu'au début du XXe siècle, les États du Sud connaissent un retard économique notoire sur le reste du pays, malgré le fait qu'ils soient entrés dans un processus d'industrialisation. Même si l'esclavage avait été aboli, les Noirs souffraient plus que tous les autres de ce retard. Il faut dire qu'après la guerre civile, les propriétaires des plantations ne se sont pas vus privés du pouvoir quasi aristocratique dont ils avaient joui depuis le XVIIe siècle, puisqu'ils détenaient une position importante dans la réorganisation de la main-d'œuvre noire. De nouveaux moyens d'exploitation se sont installés, les fondements économiques d'un système de caste raciale dans le Sud se sont transformés. Au travail forcé et gratuit s'est substitué un système de métayage sous lequel les grands propriétaires fonciers louaient à crédit leurs lopins de terre et des outils agricoles nécessaires aux Noirs

---

<sup>32</sup> Paroles chantées par des Noirs du Mississippi en 1915. Cette chanson évoque la migration vers le Nord comme moyen de pressions pour l'acquisition de meilleures conditions de vie. Lawrence W. LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford University Press, New York, 1977, p. 266

<sup>33</sup> August MEIER & Elliot M. RUDWICK, *From Plantation to Ghetto. An Interpretive History of American Negroes*, Hill and Wang, New York, 1966, p. 189

et les menaçaient d'expropriation lorsqu'ils n'étaient pas en mesure de payer leurs dettes.<sup>34</sup> Toujours endettés envers les grands propriétaires, les Noirs sont demeurés dans un état de précarité et de dépendance extrême à leur égard. En plus de l'oppression économique, la communauté afro-américaine dut faire face à la montée en puissance du racisme blanc. La violence et l'intimidation, produites notamment par des mouvements extrémistes, comme le Ku Klux Klan, et les lynchages systématiques, ont été d'autres moyens mis en application pour réaffirmer la suprématie blanche et supprimer du même coup les droits civiques, les droits politiques et la dignité humaine des Noirs. Pour couronner cette réaffirmation, l'arrêt de la Cour suprême *Plessy VS Ferguson* (1896), qui a mis en place le système de ségrégation, est venu protéger les relations raciales répressives, permettant aux États de nier le droit de vote des Noirs, de ne pas enquêter sur les actes terroristes commis à l'endroit de ceux-ci et surtout de les séparer de toute vie sociale avec les Blancs dans les endroits publics.<sup>35</sup>

L'avènement de la Première Guerre mondiale a profondément modifié l'économie et la démographie aux États-Unis. L'immigration massive de travailleurs et de travailleuses en provenance d'Europe, qui avait permis durant la seconde moitié du XIXe siècle et au tournant du XXe siècle de hisser les États-Unis au sommet des puissances industrielles, s'est vue ralentie abruptement lorsque le conflit mondial éclata. De fait, entre 1914 et 1915 seulement, l'immigration aux États-Unis est passée de 1.2 millions de nouveaux arrivants à 300 000.<sup>36</sup> Inévitablement, les employeurs des grandes villes industrielles se sont inquiétés de l'immense trou de main-d'œuvre à combler. La conscription de 1917 et l'enrôlement de

---

<sup>34</sup> Carter A. WILSON, *Racism, from Slavery to Advanced Capitalism*, California, Sage Publications, 1996, p. 86

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 105 et 117

<sup>36</sup> Eric ARNESEN, *Op. cit.* p. 7

millions de travailleurs américains au sein de l'armée, a aggravé le manque de main-d'œuvre et les employeurs industriels ont dû se tourner vers une force de travail qui n'avait pas été encore totalement exploité – les femmes, les Afro-américains et d'autres minorités visibles – pour répondre adéquatement aux besoins criants d'une économie industrielle en pleine expansion. L'option de fuir vers le Nord semblait donc de plus en plus logique, compte tenu de l'augmentation d'opportunités d'emplois pour les Noirs dans les grandes villes industrielles comme Chicago, Détroit ou New York.<sup>37</sup> Dans un article du *Daily Worker* paru le 9 août 1924 et consacré à la grande migration, Louis Zoobock résumait les causes de l'exode noir vers le Nord industriel en ces termes :

« [...] the causes may be classified as underlying and immediate. The former are both economic and social. The main economic causes are the tenant system of farming, or the landlessness of the Negro farmers, the low wages paid to the Negro labor in the South; while some of the underlying social causes have been the desire for better schools, for justice in the courts, for equal political and civil rights, etc. The immediate causes have been the demand for labor in the North during the years of « prosperity, » the cessation of immigration, and the activities of labor agents, the persuasion of friends. »<sup>38</sup>

Les Afro-américains ont donc pris consciemment la décision de quitter le Sud en bloc, non seulement pour trouver de meilleurs emplois, mais surtout pour tenter de recommencer leur vie dans des conditions plus humaines.<sup>39</sup> Ce choix conscient était souvent exprimé dans les journaux noirs de l'époque, comme dans le *St. Louis Argus*, dans lequel on peut lire dès 1916 :

---

<sup>37</sup> À l'augmentation d'opportunités d'emplois dans le Nord, ajoutons aussi que la crise du charançon de coton et les inondations dévastatrices de 1916 à travers le Mississippi, l'Alabama, le Tennessee et les deux Carolines ont profondément appauvri l'économie du Sud.

<sup>38</sup> *The Daily Worker*, "Negro Migration and its Causes", by Louis ZOOBOCK, *Special Magazine Supplement*, August 9, 1924, p. 2

<sup>39</sup> LeRoi JONES, *Op. cit.* p. 149-150

« The Colored people are migrating because the South has stolen their political rights and curtailed their civil rights, because it refuses common justice to the Negro and education to his children, because it segregates him in the cities, condemns him to the Jim Crow car, refuses to respect his property, and holds over him the ultimate terror of mob violence and Judge Lynch. »<sup>40</sup>

### **2.3 Le New Negro ou la naissance d'une nouvelle conscience**

*In the very process of being transplanted,  
the Negro is becoming transformed.*<sup>41</sup>  
- Alain Locke, *The New Negro*, 1925

Le Nord des États-Unis a longtemps représenté la Terre promise pour de nombreux Noirs américains. L'idée du Jourdain persista durant la grande migration, mais de manière moins mythique qu'avant l'abolition de l'esclavage. « Le Nord représenta soudain l'idée de ce que pourrait, plus tard, devenir ce pays et la vie d'un homme noir. »<sup>42</sup> Dans les faits, les Afro-américains pouvaient au Nord plus souvent participer à la vie politique, grâce à l'existence et à la multiplication de réseaux sociaux dont les églises noires, les fraternités et les associations communautaires.<sup>43</sup> Le développement rapide d'une communauté noire plus ou

---

<sup>40</sup> Cité dans Eric ARNESEN, *Op. cit.* p. 4 Ce choix conscient est réexprimé de manière presque identique par Louis Zoobock dans le *Daily Worker* : «The Negro is migrating because the South has stolen his political rights and curtailed his civil liberties; [...] he desires to escape the exploitation of the Southern landlords; [...] his children are denied an education; [...] he is refused common jurisdiction; [...] he is segregated in the cities and condemned to the Jim Crow car; [...] the South holds over him the ultimate terror of mob violence and Judge Lynch.» in *The Daily Worker*, «Negro Migration and its Causes», *Op. cit.*, p. 7

<sup>41</sup> Alain LOCKE, *The New Negro*, Albert & Charles Boni, Inc., New York, 1925 in Eric ARNESEN, *Op. cit.* p. 198

<sup>42</sup> LeRoi JONES, *Op. cit.* p. 149 Nous retrouvons ce même constat dans la conclusion du roman *Black Boy* de Richard Wright : «L'oeil aux aguets, portant des cicatrices visibles et invisibles, je pris le chemin du Nord, imbu de la notion brumeuse que la vie pouvait être vécue avec dignité, qu'il ne fallait pas violer la personnalité d'autrui, que les hommes devraient pouvoir affronter d'autres hommes sans crainte ni honte et qu'avec de la chance – dans leur existence terrestre – ils pourraient peut-être trouver une sorte de compensation aux luttes et aux souffrances qu'ils endurent ici-bas sous les étoiles.» Richard WRIGHT, *Black Boy*, Éditions Gallimard, coll. Folio, Paris, 1947 (pour la traduction française), p. 445

<sup>43</sup> Eric ARNESEN, *Op. cit.* p. 12

moins indépendante signifiait déjà pour certains Afro-américains l'émergence d'une nouvelle conscience du statut des Noirs en Amérique. Les journaux noirs commentaient au quotidien les réalités de sa communauté, les enfants noirs pouvaient jouir d'une éducation plus longue que dans le Sud et un nombre croissant de petites entreprises noires naissaient.<sup>44</sup> Malgré tout, à l'instar du Sud, les grandes villes industrielles du Nord incarnaient elles aussi la culture raciste de l'Amérique. Souvent, les employeurs partageaient les mêmes préjugés raciaux que leurs comparses blancs du Sud et les relations entre travailleurs blancs et travailleurs noirs étaient tendues, les premiers voyant d'un mauvais œil l'arrivée massive des prolétaires noirs. D'ailleurs, il arrivait fréquemment que les travailleurs blancs, syndiqués ou non, refusent systématiquement de travailler aux côtés des Noirs, menaçant leurs patrons de quitter leurs postes si ceux-ci contrevenaient aux divisions raciales traditionnelles sur les lieux de travail.<sup>45</sup> Un autre problème majeur auquel les travailleurs noirs ont dû faire face a été de se syndiquer ou d'intégrer les rangs des syndicats existants. Dans la grande majorité des cas, les tentatives de syndicalisation menaient automatiquement au licenciement des employés noirs. Aussi, les employeurs souhaitaient pouvoir utiliser la main-d'œuvre noire pour briser les mouvements de grève, ce qui participait évidemment à accentuer les tensions entre les travailleurs blancs et les Afro-Américains.

Le comportement des travailleurs blancs à l'égard des Noirs traduisait surtout la crainte de perdre leurs emplois au profit d'un *cheap labor* noir, même si les travailleurs noirs étaient majoritairement engagés pour des emplois non qualifiés. Cette peur de voir l'offre d'emploi

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 6-7

minée par la demande grandissante a culminé avec l'explosion d'émeutes raciales durant l'été sanglant de 1919. Plus d'une vingtaine d'émeutes anti-noires ont été répertoriées à travers le pays, émeutes durant lesquels les Blancs harcelaient et tuaient des Noirs, sous les yeux des policiers racistes.<sup>46</sup> Dans tous les cas, les Noirs s'organisaient et n'hésitaient aucunement à prendre les armes pour se défendre contre la violence blanche. Cette autodéfense a même été encouragée à plusieurs reprises dans le journal socialiste *The Messenger* auquel participait de jeunes marxistes noirs<sup>47</sup> tels Asa Philip Randolph et Chandler Owen et par l'écrivain Claude McKay dans son poème *If We Must Die*<sup>48</sup>. Au cours de l'été sanglant de 1919, *The Messenger* a fait appel à l'émergence d'un *New Negro* rejetant toutes positions d'accommodation, d'intégration graduelle et de passivité, défendues par plusieurs leaders noirs du NAACP et du *National Urban League*. Le *New Negro*, soutenait *The Messenger*, doit faire des États-Unis un pays sécuritaire pour lui et pour les générations à venir, poursuivre le combat pour la reconnaissance de l'égalité raciale et des droits civiques et assumer la protection des communautés noires contre les attaques violentes des Blancs en prenant les armes, comme la jurisprudence anglo-saxonne reconnaît légalement le droit à l'autodéfense.

« No longer are Negroes willing to be shot down or hunted from place to place like wild beasts; no longer will they flee from their homes and leave their property to the tender mercies of the howling and cowardly mob. [...] If death

---

<sup>46</sup> August MEIER & Elliot M. RUDWICK, *Op. cit.* p. 194

<sup>47</sup> Ces jeunes leaders politiques noirs disaient faire partie de la nouvelle vague de militants et n'hésitaient en aucun temps à critiquer ceux qu'ils considéraient faire partie de la vieille vague militante, comme la NAACP et la *National Urban League*, organisations, selon eux, incapables de se renouveler et représentant les intérêts de la bourgeoisie noires et non de la masse prolétaire.

<sup>48</sup> « If we must die, let it not be like hogs – Hunted and penned in an inglorious spot, While round us bark the mad and hungry dogs, Making their mock at our accursed lot. [...] Like men we'll face the murderous, cowardly pack, Pressed to the wall, dying, but fighting back!» in Claude McKAY, *Selected poems, with an introduction by John Dewey*, Bookman Associates: New York, 1953, p. 36

is to be their portion, New Negroes are determined to make their dying a costly investment for all concerned. »<sup>49</sup>

Alors que la NAACP s'acharnait au tournant des années 1920 à s'attaquer de manière pragmatique à la discrimination raciale — sur le front juridique — et attirait principalement dans son camp les nouveaux hommes d'affaires et les professionnels noirs du Nord et du Sud, les éditorialistes du magazine *The Messenger* démontraient une position nettement plus radicale, inspirée des idées de Marx, en soutenant que le capitalisme reposait sur la construction d'une culture raciale responsable de la division entre travailleurs blancs et noirs, pour mieux exploiter le prolétariat et servir l'idéologie dominante. Pour Randolph et ses collègues, le *New Negro* de l'immédiat après-guerre ne peut qu'être plus radical dans la revendication de ses droits, principalement concerné à défendre les intérêts de la classe ouvrière et dédié à s'unir avec le prolétariat blanc afin de lutter plus efficacement contre la bourgeoisie pour plus de justice sociale.<sup>50</sup>

Même si plusieurs Afro-américains partageaient les sentiments de colère et d'impatience explicités par Randolph, le magazine *The Messenger* a toutefois eu moins de succès dans ses multiples tentatives de s'adresser à l'ensemble des travailleurs et des travailleuses noir(e)s, si on le compare à la popularité qu'a eu le fondateur du *Universal Negro Improvement Association* (UNIA), Marcus Garvey, sur les masses désillusionnées qui s'entassaient dans les ghettos. Fondé en 1914, l'UNIA, combinait le nationalisme révolutionnaire noir, la philosophie et le conservatisme économique de Booker T. Washington, à un fort sentiment

---

<sup>49</sup> *The Messenger*, "If We Must Die", 2, no. 9, September 1919: 4 in Eric ARNESEN, *Op. cit.* p. 115

<sup>50</sup> August MEIER & Elliot M. RUDWICK, *Op. cit.* p. 199

de fierté raciale, une volonté missionnaire de répandre le christianisme en Afrique et d'effectuer éventuellement un retour en Afrique pour créer une civilisation noire. Le mouvement garveyiste s'estompera lentement après l'arrestation de Marcus Garvey pour fraude en 1923. Toutefois, l'idée du nationalisme noir continuera d'alimenter la culture politique afro-américaine de l'époque.

En somme, le *New Negro* était guidé par l'impatience grandissante de la communauté afro-américaine face à l'impossibilité d'accéder à l'égalité et aux droits civiques dans une Amérique blanche qui réexprimait de manière extrême son caractère raciste après la Première Guerre mondiale. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette nouvelle conscience noire était empreinte d'un militantisme beaucoup plus combatif, en ce qu'elle ralliait la philosophie marxiste aux nouvelles formes de résistance, inscrivant désormais celles-ci dans l'histoire des politiques ouvrières internationalistes et radicales. Pour l'écrivain Richard Wright, ce passage à une conscience marxiste était inévitable. Selon lui, l'imposition d'une pauvreté institutionnalisée et l'aliénation perpétrée par la culture bourgeoise ont parfaitement positionné les Noirs sur la voie de la lutte révolutionnaire prolétarienne.<sup>51</sup> L'évolution de la nouvelle conscience noire dans l'entre-deux-guerres a donc été à la fois menée par des tendances nationalistes – en particulier en raison de la popularité du mouvement garveyiste – et séduite par l'appel de la révolution.

---

<sup>51</sup> Dans son récit autobiographique *Black Boy*, Richard Wright écrivait : “D’une façon assez bizarre, la vie m’avait, au point de vue émotif, coïncé dans un domaine strictement négatif. Ce n’était pas à la suite d’un choix délibéré que j’avais embrassé la cause de l’insurrection. Vivant émotionnellement parlant, sur la marge étroite et dangereuse de la culture du Sud, j’avais senti que chacune de mes actions et de mes décisions mettait en cause ma vie tout entière. Je m’étais accoutumé au changement, au mouvement, à me réadapter constamment.” Richard WRIGHT, *Op. cit.* p. 441

## 2.4 Noirs radicaux et le mouvement communiste américain

*The Negro is seeing red.*<sup>52</sup>  
- Attorney-General A. Mitchell Palmer, 1919

Nous avons vu qu'après la Première Guerre mondiale, l'évolution politique du *New Negro* semble avoir été marquée par une conscience marxiste, ce qui expliquerait l'intérêt partagé chez certains militants noirs d'intégrer rapidement les rangs du mouvement communiste à ses premiers balbutiements. Or, il serait faux de penser qu'il y eut une parfaite cohésion entre les Afro-Américains et le mouvement communiste dans les années 1920. En fait, le nombre de communistes noirs est demeuré très marginal par rapport au nombre d'immigrants européens membres du Parti. Cela dit, dès sa formation en 1919, le CPUSA influencera de manière non négligeable la vie politique et culturelle des Afro-Américains. Dans les années 1920 et 1930, on assiste à une absorption du nationalisme révolutionnaire et du radicalisme noir au sein du mouvement communiste. En outre, la formation d'organisations comme l'*African Blood Brotherhood* (ABB) et l'UNIA ont eu d'énormes conséquences sur les efforts du CPUSA dans l'organisation du prolétariat noir et de la lutte de classes.<sup>53</sup> L'historien Mark Solomon a identifié trois phases concernant la question noire au sein du CPUSA durant l'entre-deux-guerres soit : la période du *colorblind class* de 1919 à 1928; le règne de la thèse du nationalisme noir de 1928 à 1936; puis, à partir de 1936, le front commun avec le mouvement noir caractérisée par la naissance du *National Negro*

---

<sup>52</sup> Bryan D. PALMER, « Race and Revolution », *Labour / Le Travail*, Vol. 54 (Fall, 2004), p. 207

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 369

*Congress*.<sup>54</sup> Les pages qui suivent serviront à analyser les relations entre le militantisme noir radical et le mouvement communiste en fonction de ces trois phases, en portant toutefois une attention plus particulière à la première phase qui nous apparaît primordiale parce qu'elle constitue la consolidation des relations embryonnaires entre noirs radicaux et communistes qui seront marquées par le factionnalisme à l'intérieur du mouvement.<sup>55</sup> Les factions au sein du mouvement communiste américain seront au cœur des difficultés rencontrées dans les tentatives de renforcer l'attrait des Noirs pour le CPUSA, au cours des trois phases mentionnées plus haut, culminant par la création du *National Negro Congress* et la mise en place d'un front commun avec le mouvement noir à partir de 1936.

### **2.5 Phase No. 1 : le colorblind class ou les premiers pas du CPUSA (1919-1928)**

Otto Huiswoud a été le premier noir à joindre les rangs du mouvement communiste américain en 1919. Actif au sein du *Harlem 21st Assembly District club* du Parti socialiste (PS), Huiswoud a aussi participé aux activités politiques d'une branche plus radicale du PS, le *Socialist left wing*, dont les positions furent reniées par la majorité des socialistes américains. L'expulsion du *Socialist left wing* au printemps 1919 précipita l'organisation du *National Left Wing Conference* au mois de juin de la même année, qui contribua à la naissance du Parti communiste, deux mois après la dite conférence.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Alan WALD, « The Cry Was Unity: Communists and African Americans, 1917-1936 by Mark Solomon », *African American Review*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 2000), p. 716

<sup>55</sup> Nous aurons l'occasion de nous arrêter plus longuement sur les deuxième et troisième phases dans les chapitres suivants. Nous verrons d'ailleurs qu'elles concordent plus avec les tentatives de créer une culture propre au mouvement et que ces dernières auront nécessairement un impact sur la façon de traiter et de promouvoir la culture populaire noire américaine et, en l'occurrence, la musique noire.

<sup>56</sup> Mark SOLOMON, *The Cry Was Unity: Communists and African Americans, 1917-1936*, University Press of Mississippi, Jackson, 1998, p. 3

Il régnait à cette époque une pensée magique à l'intérieur du Parti socialiste, selon laquelle l'amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière par l'imposition d'un système socialiste mettrait définitivement un terme au racisme en Amérique. Autrement dit, ce n'est que par l'émancipation de la classe ouvrière que les Noirs pouvaient espérer s'émanciper à leur tour. Ainsi, le PS ignorait les requêtes et les besoins particuliers des Afro-Américains et ne considérait pas les dimensions de l'expérience noire comme étant distinctes de celles de la classe ouvrière.<sup>57</sup> D'autre part, les querelles internes entre Noirs caribéens et Afro-Américains ont constitué un autre élément important qui a contribué à la rupture idéologique au sein du PS. Leurs divergences d'opinions se sont perpétuées durant les premières années du mouvement communiste et furent exacerbées par la montée du nationalisme garveyiste.<sup>58</sup> Il faut préciser que le courant socialiste qui prit forme à Harlem dans la décennie de 1910 a été conduit à la fois par des Noirs caribéens et des Afro-Américains. Au départ, les socialistes caribéens partageaient sensiblement les mêmes positions que les socialistes afro-américains, tels Hubert Harrison, A. Philip Randolph et Chandler Owen, quant au principe selon lequel le capitalisme était la source de l'oppression raciale et qu'il fallait inciter les Noirs à se joindre au mouvement socialiste, même si le PS était réticent à l'idée d'adopter des politiques claires sur la question noire. Avec la montée du radicalisme et l'avènement de la Révolution bolchévique, les socialistes de Harlem ont créé l'organisation interraciale *21st AD Socialist Party club*, en 1918, et ont mis sur pied une série de forums de discussions et de débats politiques par l'entremise du *Peoples*

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>58</sup> Malgré sa popularité auprès des Noirs américains, le garveyisme ne représentait pas un mouvement nationaliste afro-américain engagé dans une confrontation historique face aux réalités de la situation américaine dans laquelle il évoluait. Pour Harold Cruse, le nationalisme de Marcus Garvey est en fait un nationalisme afro-britannique qui fonctionna à l'extérieur du contexte historique de l'Empire britannique. Voir Harold CRUSE, *Op. cit.* p. 117-118 et 124

*Educational Forum*.<sup>59</sup> Ces deux organes socialistes ont, entre autres, attiré les militants noirs Richard B. Moore, Lovett Fort-Whiteman, Otto Huiswoud, Claude McKay et Grace B. Campbell qui, face à l'apathie du PS par rapport aux problèmes afro-américains, deviendront membres du Parti communiste.

Parallèlement, Cyril Briggs et Anthony Crawford, tous deux d'origine caribéenne, lançaient en septembre 1918 le journal *Crusader* qui adoptait un point de vue anti-impérialiste visant à affirmer le droit à l'autodétermination des peuples africains et faisait appel à une solidarité et à une fierté raciale.<sup>60</sup> De plus, une coalition d'écrivains, de penseurs et de militants noirs, connue sous le nom de *New Negro Crowd*, a elle aussi participé à la publication d'écrits plus radicaux. Leurs écrits ont bien souvent influencé les radicaux noirs à se tourner vers le communisme. Par exemple, dans ses éditoriaux, Briggs faisait de plus en plus référence aux bolchéviques en tant qu'alliés potentiels des aspirations raciales de la diaspora noire comme en témoigne l'article « Bolsheviks!!! » dans lequel il écrivait : « If to fight for one's rights is to be bolshevists, then we are Bolsheviks! »<sup>61</sup> Contrairement à plusieurs communistes noirs, Cyril Briggs n'a jamais été membre du Parti socialiste avant de rejoindre les rangs du CPUSA. Son attirance envers le mouvement communiste relevait beaucoup plus de ses positions anticolonialistes et nationalistes que d'une conscience de classe ou d'une philosophie marxiste. Pour lui, la Révolution russe avait représenté une solution à la question nationale du moment où Lénine déclara le droit à l'autodétermination

---

<sup>59</sup> Mark SOLOMON, *Op. cit.* p. 4

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>61</sup> Cité dans *Ibid.*, p. 8

de toute nation ayant été subjuguée par l'Empire tsariste.<sup>62</sup> Ainsi, la Révolution bolchévique était perçue par certains radicaux noirs comme étant la promesse d'un nouvel allié qui ne se contenterait pas de traiter la question noire dans l'abstrait. En plus de la Révolution russe, l'été sanglant de 1919 et le réalignement du PS ont certainement contribué à sceller la destinée des radicaux noirs au mouvement communiste.

En octobre 1919, le *Crusader* indiquait : « Mr. Cyril V. Briggs announces the organization of the African Blood Brotherhood for African Liberation and Redemption... Those only need apply who are willing to go the limit. »<sup>63</sup> En formant l'ABB, Briggs souhaitait rallier les idées anticapitalistes et anticolonialistes au patriotisme noir et organiser une résistance face aux attaques anti-noires. Le programme politique de l'ABB, adopté en 1920, était chargé et se positionnait sur plusieurs fronts. Dans ses efforts à promouvoir une fierté africaniste, le *Brotherhood* souhaitait financer la lutte pour la libération de l'Afrique. Il voulait aussi être en mesure d'unir et de contrôler les diverses organisations noires non communistes, de résister contre le KKK et le lynchage, d'obtenir pour les travailleurs et travailleuses noir(e)s de meilleurs salaires et d'améliorer leurs conditions de vie, de créer des coopératives et de solidifier la conscience de « race » et de classe du prolétariat noir. Enfin, il faisait appel à la solidarité interraciale de la classe ouvrière pour être à mieux de mener une lutte de classes. Un tel programme politique visait essentiellement à redéfinir le nationalisme garveyiste, en liant la fierté africaniste et l'autodétermination noire à la révolution sociale.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>63</sup> Cité dans *Ibid.*

Malgré ses efforts politiques et sa notoriété au sein du prolétariat noir, l'ABB n'a jamais pu obtenir plus de 3 500 membres. Pour Mark Solomon, les facteurs qui ont empêché l'ABB d'avoir un soutien massif sont multiples; son programme complexe, son manque de leadership charismatique et son opposition radicale à l'élite dominante en pleine période de répression politique (pensons aux *Palmer's raids*) ont grandement contribué à miner ses aspirations à devenir la plus importante organisation noire des États-Unis.<sup>64</sup> À propos du manque de leadership, le principal problème a certainement été lié à la présence dominante d'immigrants caribéens qui, contrairement à Marcus Garvey, peinaient à convaincre les Afro-Américains du bien-fondé de leur démarche. Les membres qui adhèrent à l'ABB ont principalement été composés d'un segment stable du prolétariat, de vétérans noirs de la Première Guerre mondiale, insatisfaits du traitement que leur réservèrent les États-Unis après avoir versé leur sang en Europe et d'un fragment de la nouvelle intelligentsia noire.<sup>65</sup> En outre, l'ABB, en partie influencé par le garveyisme, est essentiellement né sous le couvert du nationalisme révolutionnaire noir, mais ses principaux représentants – Cyril Briggs, Richard B. Moore, W. A. Domingo et Otto Huiswoud – ont tous effectué un virage communiste et, au courant de l'été 1921, l'organisation est devenue une branche officielle du Parti communiste.<sup>66</sup> Le Parti communiste voyait d'un bon œil sa coopération avec le *Brotherhood*, puisque celui-ci lui permettrait d'effectuer un travail théorique de fond sur la question noire et par le fait même d'améliorer ses stratégies d'inclusion du prolétariat noir. Par ailleurs, même si l'ABB n'était pas considéré comme un auxiliaire des communistes

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Gary E. HOLCOMB, *Op. cit.* p. 369

américains, il apparut rapidement comme étant l'outil de propagande par excellence du Parti communiste.

Après 1921, l'ABB changea d'approche, mettant de plus en plus l'accent sur la nécessité de travailler conjointement avec le prolétariat blanc pour préparer la révolution, sachant parfaitement que la majorité des travailleurs blancs était foncièrement raciste. Cette problématique semblait insurmontable, mais les communistes américains n'avaient pas encore assimilé complètement l'enjeu que représentait le nationalisme noir et se concentraient surtout à renforcer leurs assises en essayant de séduire également le prolétariat blanc et noir. Dès lors, les articles publiés dans le *Crusader* s'efforçaient de préciser que l'ensemble des travailleurs blancs était un ennemi « potentiel » des Noirs, non pas un ennemi « immédiat », et qu'il fallait déraciner le racisme existant au sein du prolétariat blanc, afin de permettre aux travailleurs noirs et blancs de s'allier pour être à mieux de défendre leurs intérêts communs.<sup>67</sup> Sans pour autant délaisser ses positions nationalistes, l'ABB a toutefois effectué une transition idéologique importante, passant d'un nationalisme radical à un socialisme nationaliste, pour enfin être absorbée par le communisme. Ainsi, la phase du *colorblind class* ne peut être comprise que si l'on observe cette évolution idéologique effectuée par le *Brotherhood*. De fait, la transition de l'ABB au communisme a profondément affecté et modelé la position du mouvement communiste sur la question noire.

---

<sup>67</sup> Mark SOLOMON, *Op. cit.* p. 16

À ces débuts, le communisme américain fut divisé en deux groupes soit le *Communist Labor Party* (CLP), qui ne faisait aucunement allusion à la question noire, et le *Communist Party of America* (CPA), qui soutenait que l'oppression raciale relevait simplement de l'asservissement économique. Malgré la tendance réfractaire du mouvement communiste à considérer séparément le concept de « race » à celui de classe, les communistes étaient en avance sur les socialistes parce qu'ils soutenaient que l'existence de l'oppression raciale s'avérait complexe et qu'il fallait nécessairement en débattre pour être en mesure de se frotter adroitement à la question noire. En 1920, on tenta de rallier le CPA au CLP en créant l'*United Communist Party* (UCP).<sup>68</sup> Mis à part quelques membres, le CPA, essentiellement formé d'immigrants européens, était plutôt réticent à l'idée de joindre l'UCP, celui-ci voulant se concentrer particulièrement sur des enjeux américains et, de surcroît, traiter la question noire de par son caractère spécifique. Ce n'est pas un hasard si l'UCP commença à s'intéresser à la question noire. Les communistes noirs avaient réussi à donner le ton et l'UCP suivait attentivement l'ABB pour parfaire sa position quant aux problèmes des Afro-américains. En janvier 1921, l'UCP déclara qu'il fallait se pencher sérieusement sur le problème des préjugés raciaux, dans l'optique d'unir les forces révolutionnaires blanches et noires afin de renverser l'ennemi commun.<sup>69</sup> À partir de ce constat, le gros du travail restait à faire. L'UCP croyait fortement que l'ABB serait apte à l'aider à recruter un maximum de militants noirs et intégra l'organisation en ses rangs durant l'été de la même année. Malheureusement pour l'UCP, la conjoncture n'était pas favorable au renforcement de son mouvement. En effet, la stabilisation économique des années 1920 a contribué à apporter un vent de conservatisme. De plus, comme le CPA avait refusé de prendre part aux activités

---

<sup>68</sup> Mark SOLOMON, *Op. cit.* p. 17

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 18

politiques de l'UCP et continué de travailler de son côté, l'énergie des communistes était dépensée dans les luttes internes et il s'avérait plus que nécessaire de régler cette situation.

La question du factionnalisme entre le CPA et l'UCP sera en grande partie tranchée avec la création du *Workers Party of America* (WPA) en décembre 1921.<sup>70</sup> Dès lors, le programme politique du WPA a précisé sa position face à la question noire, en affirmant que les aspirations noires étaient indispensables au renforcement du caractère révolutionnaire de la classe ouvrière. Plus encore, le WPA appuyait la lutte des Noirs pour leur libération et promettait, tout comme l'UCP l'avait fait, de détruire les barrières raciales au sein de la classe ouvrière. Cette vision était d'ailleurs renforcée par le Comintern qui soutenait que les Noirs devaient être considérés comme étant un segment vital au prolétariat et qu'il fallait l'intégrer au mouvement ouvrier. On pourrait concevoir la formation du WPA comme étant un tournant dans les relations entre les radicaux noirs et le mouvement communiste et surtout dans cette nouvelle façon d'appréhender la question noire à la fois séparée de la conscience de classe et, une fois démystifiée, renforçant le potentiel révolutionnaire de la classe ouvrière. Or, malgré la bonne volonté des membres du WPA de mettre un terme aux préjugés raciaux, le discours communiste ne semblait pas faire autorité sur la masse noire au sein de laquelle un sentiment de méfiance régnait. Cette méfiance envers le discours communiste a d'ailleurs trouvé écho dans l'intervention de Claude McKay lors du quatrième congrès de l'International communiste en 1922. Intervenant dans un débat sur la question noire, McKay affirmait que, tout comme les socialistes, les communistes américains pouvaient entretenir des préjugés raciaux, ce qui minait les tentatives de recruter de

---

<sup>70</sup> Mark SOLOMON, *Op. cit.* p. 20

nouveaux membres auprès de la population afro-américaine.<sup>71</sup> La critique de McKay allait encore plus loin. Pour lui, les bourgeois réformistes avaient travaillé beaucoup plus que les socialistes et que les communistes pour défendre les droits des Noirs. Les conflits raciaux au sein de la classe ouvrière demeuraient omniprésents et la question noire constituait le problème central de la lutte de classe. S'adressant aussi lors du congrès du Comintern, Huiswoud pointait du doigt les problèmes économiques des Noirs, exacerbés par le racisme, comme étant au cœur de la question noire. Il conviait les communistes à porter une attention toute particulière aux idées anti-impérialistes qui s'étaient développées au sein de la masse noire et soutenait qu'il fallait lier plus étroitement la lutte afro-américaine au mouvement mondial de libération des peuples de couleurs.<sup>72</sup> Face à ces deux témoignages, la réponse du Comintern fut celle de promettre la mise sur pieds de la *World Negro Commission* qui concentrerait ses efforts autant dans les colonies que dans les pays industrialisés. Aussi, en appliquant les thèses léninistes de la question coloniale au problème noir, l'International Communiste plaçait toute la diaspora noire dans une lutte mondiale contre l'impérialisme. Enfin, on croyait que les Afro-américains étaient destinés à jouer un rôle central dans cette lutte.

Dès lors, le WPA commença à travailler sur la mise sur pied de campagnes antiracistes; parfois de façon indépendante, parfois de concert avec les principales organisations noires de lutte pour les droits civiques, tout en restant critique à leur égard. Le Parti a aussi confié à Briggs le mandat de participer à l'organisation de la conférence Sanhedrin qui réunirait

---

<sup>71</sup> McKay disait à cet effet que les révolutionnaires américains devaient d'abord et avant tout « emancipate themselves from the ideas they entertained towards the negroes before they can be able to reach the negroes with any kind of radical propaganda. » dans Bryan D. PALMER, *Op. cit.* p. 197

<sup>72</sup> Mark SOLOMON, *Op.cit.* p. 42

plusieurs organisations noires, dont l'ABB, la NAACP, le *Friends of Negro Freedom* et l'*International Uplift League*.<sup>73</sup> Si la participation de délégués communistes à cette conférence semblait d'abord et avant tout servir de tremplin au Parti, en lui permettant d'augmenter sa visibilité au sein des militants noirs et de prendre le pouls des diverses organisations présentes, le WPA souhaitait surtout être en mesure de mettre de l'avant ses positions quant à la nécessité de combattre le racisme existant au sein du prolétariat. À cet effet, deux jours avant la conférence, le communiste afro-américain Lovett Fort-Whiteman publia un aperçu des idées qu'il souhaitait mettre de l'avant durant la Sanhedrin :

« Bitterness between the Negro and the white man in America, is stimulated and promoted by the capitalist class who necessarily resort to such a method in order to split the ranks of the working-class as a whole and to thus better affect its exploitation. [...] The working-class in America shall succeed only after the workers have laid aside all racial bitterness and shall have recognized the fact that class interest far transcends race interest; that as long as the workers fight among themselves and remain disunited, just so long will they be exploited, robbed and plundered by the employing class. »<sup>74</sup>

D'après un article du *Daily Worker* résumant quelques jours plus tard les interventions des communistes durant la Sanhedrin, la réception des propositions du WPA et de l'ABB s'est avérée positive, si bien que les organisateurs de la conférence aurait accepté la création d'un comité ouvrier qui, à terme, répondrait aux principales demandes communistes dont celles d'éliminer la ligne de couleur dans les syndicats, particulièrement au sein de

---

<sup>73</sup> Le 8 février 1924, le *Daily Worker* annonce la tenue de la conférence du 11 au 15 février durant laquelle Robert Minor, éditeur en chef du journal communiste *The Liberator*, et le communiste noir Lovett Fort-Whiteman prononceront des discours. Voir *The Daily Worker*, "All-Race Assembly", February 8th, 1924, Vol. 1, No. 334

<sup>74</sup> Le discours prononcé par Fort-Whiteman lors de la conférence Sanhedrin paraît le 9 février 1924, soit avant la conférence, dans le *Daily Worker*. Voir *The Daily Worker*, "The Negro and American Race Prejudice" by Lovett FORT-WHITEMAN, February 9th, 1924, Vol. 1, No. 335

l'*American Federation of Labor* (AFL), d'abolir la ségrégation dans les écoles et d'opter pour une coopération avec les ouvriers immigrés afin de lutter efficacement contre le KKK.<sup>75</sup> Toujours selon l'article, les délégués du WPA et de l'ABB ont été les seuls à véritablement s'attaquer de façon radicale aux problèmes criants du racisme durant la conférence. Par ailleurs, la popularité de leurs interventions aurait eu un retentissement certain à l'extérieur des murs de la conférence et la circulation du journal *Daily Worker* aurait considérablement augmenté dans le quartier noir « South Side » de Chicago. En réalité, même si le mouvement communiste augmenta drastiquement ses dénonciations des violences du KKK et de la discrimination raciale en matière de logement et d'emploi, les résolutions prises lors de la conférence Sanhedrin ne semblent avoir été qu'un coup d'épée dans l'eau. Malgré ses efforts soutenus, le WPA n'a pas été en mesure d'avoir un impact significatif quant à l'élimination de la ligne de couleur au sein de l'AFL. Qui plus est, le Comintern n'a pu tenir sa promesse de mettre sur pied la *World Negro Commission* et l'influence de l'ABB au sein du mouvement communiste commençait à s'estomper. En 1925, Moscou donna l'ordre de remplacer le *Brotherhood* par l'*American Negro Labor Congress* (ANLC) et de mettre à sa tête Lovett Fort-Whiteman.<sup>76</sup> Cette orientation politique avait pour but de diluer le nationalisme afro-britannique de l'ABB au profit des impératifs proprement noirs américains. Briggs et Moore ont accepté cette nouvelle ligne directrice, en se méfiant toutefois de la place de plus en plus grande qu'on accordait à l'idée de l'autodétermination afro-américaine. Pour eux, il n'y avait aucun doute à avoir quant à la définition des afro-américains comme faisant partie des peuples et d'une race opprimés, mai il s'avérait

---

<sup>75</sup> *The Daily Worker*, "Negro Race Movement Given Labor Vision Thru the Constructive Role of Workers Party at Sanhedrin", Tuesday, February 19th, 1924

<sup>76</sup> Harold CRUSE, *Op. cit.* p. 135

impossible de concevoir l'inclusion des Noirs américains dans la catégorie des nations coloniales opprimées.<sup>77</sup> Mais, les communistes de Moscou et des États-Unis croyaient qu'en adaptant le mouvement nationaliste noir américain à leur programme politique, ils seraient en mesure de recruter un nombre plus important de Noirs en son sein. D'autre part, entre 1924 et 1928, la reconsidération de la question raciale à l'intérieur du mouvement communiste a été étroitement liée à la bureaucratisation du Comintern, à la direction programmatique staliniste et à l'existence de factions militantes. La stalinisation du Comintern et du CPUSA a forcé la prise en compte de la question raciale aux États-Unis et son processus a atteint un sommet avec la rédaction de la thèse de la « Black Belt Nation » et l'expulsion simultanée des leaders communistes des premières années du Parti communiste américain hostiles à Staline.<sup>78</sup>

## **2.6 Phase No. 2 : le règne de la thèse nationaliste noire (1928-1935)**

À la fin des années 1920, on peut observer un engagement plus authentique à l'antiracisme et à la libération nationale au sein du CPUSA. Les conclusions politiques tirées par le CPUSA au tournant des années 1930 étaient que la ségrégation raciale représentait à la fois une base fondamentale du capitalisme américain et son talon d'Achille. Dès la création de l'ANLC en 1925, les communistes américains commençaient à reconnaître leur échec dans la nécessité d'absorber le nationalisme noir révolutionnaire à son programme politique.<sup>79</sup> Un autre constat semble avoir influencé les nouvelles directions politiques du Comintern et

---

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Bryan D. PALMER, *Op. cit.*

<sup>79</sup> Harold CRUSE, *Op. cit.* p. 136

du CPUSA sur la question noire, celui de la piètre capacité des communistes noirs, d'abord de l'ABB puis de l'ANLC, à développer des stratégies créatives et originales, basées sur les impératifs afro-américains, qui auraient permis l'intégration d'un plus grand nombre de membres noirs au sein du Parti. Les communistes noirs possédaient tous les ingrédients nécessaires pour mettre sur pied un programme politique radical et indépendant qui aurait pu véritablement être bénéfique pour la masse noire, mais ils se sont contentés de respecter le dictat de Moscou et à la ligne du Parti.<sup>80</sup> En ce sens, ils ont été incapables de se mettre en harmonie avec les besoins réels des Noirs américains.

Ainsi, le plus grand défi du CPUSA, celui d'établir une culture interne qualitativement différente des autres mouvements sociaux – culture qui tendrait la main aux Noirs plutôt que de permettre l'émergence de circonstances engendrant les inégalités dans les structures du Parti – était loin d'être relevé. En 1928, lors du sixième congrès de l'International communiste, le Comintern adopta la thèse de la « Black Belt Nation » qui soutient le droit à l'autodétermination et à l'autogestion des Noirs américains dans le Sud rural, où les Noirs ont historiquement été concentrés.<sup>81</sup> Cette résolution est renforcée en 1930, lorsque le Comintern intègre à son programme une stratégie de lutte générale pour la justice sociale et l'égalité politique des Noirs du Sud et du Nord, tout en conservant l'idée de l'autodétermination comme principal slogan politique, à une époque où libéraux et progressistes soutenaient toujours la ségrégation raciale. La thèse du nationalisme noir soutenait le droit des Noirs du Sud à la sécession, mais celle-ci demeurait une option qu'il

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 137

<sup>81</sup> Bryan D. PALMER, *Op. cit.* p. 194

ne fallait pas envisager si la révolution sociale se répandait partout aux États-Unis.<sup>82</sup> Pour justifier la pertinence de la thèse nationaliste, le CPUSA qualifia les Afro-américains en ces termes : « an historically developed community of people with a common language, territory, economic life and an historic tradition reflecting itself in a common culture. »<sup>83</sup> En outre, le sixième congrès du Comintern de 1928 a introduit une nouvelle responsabilité à la classe ouvrière américaine, celle de soutenir le nationalisme noir. Pour la première fois, la question raciale était considérée prioritaire à l'agenda révolutionnaire des États-Unis.

Toutefois, pour l'historien Bryan D. Palmer, concevoir l'idée selon laquelle les Noirs américains du Sud rural pourraient former une nation distincte a contribué à compromettre fortement la compréhension marxiste du matérialisme historique et la question nationale.<sup>84</sup> L'endossement de la thèse du « Black Belt Nation » était certes une stratégie idéologique qui contribuerait à rassembler le prolétariat noir à l'intérieur du mouvement communiste, mais cette stratégie participait en même temps à affaiblir l'intégrité programmatique de la gauche révolutionnaire, en minant la solidarité interracial de la classe ouvrière. Par ailleurs, la promotion de la thèse du nationalisme noir américain au sein du CPUSA a de *facto* rebuté les anciens militants de l'ABB, à l'exception d'Harry Haywood qui deviendra son principal porte-parole à travers les États-Unis. En même temps, elle attira tous ceux pour qui une position claire sur la centralité de la question raciale était le seul moyen de convaincre la masse noire que le CPUSA était sérieux dans sa volonté de combattre le

---

<sup>82</sup> Anne-Valérie PAQUET, *Les volontaires afro-américains et la guerre civile espagnole: une vision internationaliste du conflit*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures des Arts et des Sciences, Département d'histoire, Université de Montréal, 2008, p. 43

<sup>83</sup> Bryan D. PALMER, *Op. cit.* p. 195

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 198

racisme.<sup>85</sup> Au tournant de la décennie 1930, l'application de la thèse du nationalisme noir à la propagande communiste américaine fut systématique et autoritaire. Même si certains communistes blancs soulignaient au Comintern qu'il était difficile de soutenir avec enthousiasme l'idée de l'autodétermination des Noirs américains auprès des travailleurs du Sud et que plusieurs camarades affichaient une certaine résistance face à la thèse nationaliste, croyant qu'elle limitait les efforts de recrutement des travailleurs blancs au sein du Parti communiste, la position du CPUSA et du Comintern semblait inébranlable.<sup>86</sup> Tout membre omettant de faire mention de la thèse de la « Black Belt Nation » était passible d'expulsion. En même temps, le Comintern remarquait que la promesse de la nation noire n'atteignait pas ses objectifs théoriques et pratiques – le discours anti-impérialiste et les idées marxistes avait depuis longtemps été assimilé par certains intellectuels noirs, mais il ne ralliait pas concrètement la classe ouvrière; les travailleurs étaient plus préoccupés à savoir s'ils allaient réussir à nourrir leurs familles durant l'hiver, au moment où la crise économique faisait le plus de ravages.

Cela dit, comme le mentionne Mark Solomon, la thèse de la nation noire a toutefois permis aux communistes américains de mettre en place une série de mesures pragmatiques qui renforcèrent la crédibilité du CPUSA dans la défense des droits des Noirs.<sup>87</sup> De fait, les campagnes anti-lynchages, les pressions pour former des syndicats interraciaux, l'inclusion de Noirs dans les mouvements de sans-emplois dirigé par des communistes, dont le

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 200

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 202

<sup>87</sup> Mark SOLOMON, *Op. cit.* p. 87

*Southern Labor Committee*<sup>88</sup>, l'appel à une mobilisation internationale dans la défense des Scottsboro boys<sup>89</sup>, incluant le rôle de la *League of Struggle for Negro Rights* dans cette affaire, et le militantisme des organisations prolétaires afro-américaines, ont toutes été des mesures pragmatiques et opportunistes qui firent rayonner le CPUSA et renflouèrent le nombre de sympathisants à la révolution sociale. L'avènement de la crise économique et la nécessité de mettre en place des mesures pragmatiques pour venir en aide à la classe ouvrière ont précipité le CPUSA à opérer un changement progressif dans sa façon de concevoir la nation afro-américaine, ayant pour but de renforcer le caractère internationaliste de la lutte de classe.

### **2.7 Phase No. 3 : le front commun avec le mouvement noir**

À partir de 1935, le CPUSA a effectué un changement majeur en ce qui concerne la place accordée à la question noire et les relations qu'il entretiendra dorénavant avec les militants noirs américains. La tactique entreprise par les communistes américains fut celle d'un front commun avec le militantisme noir. Abandonnant les attaques constantes contre les organisations noires non communistes, la stratégie alors adoptée par le CPUSA était de réussir ultimement à contrôler et à dominer ces organisations. Pour les historiens August Meier et Elliott M. Rudwick, la montée du nazisme et du fascisme en Europe, tout comme les menaces d'Hitler à l'endroit de l'URSS, auraient provoqué ce changement de cap :

---

<sup>88</sup> Le *Southern Labor Committee* s'acharnera durant la crise économique à lutter pour l'égalité et l'accessibilité à l'emploi. Voir Anne-Valérie PAQUET, *Op. cit.* p. 46

<sup>89</sup> L'affaire en question relate le jugement injuste de neuf jeunes noirs, âgés entre 13 et 21 ans, condamnés à mort pour agression sexuelle envers deux femmes blanches dans un train. Les témoignages contradictoires et le manque de preuves ont donné l'occasion au CPUSA d'exposer à la face du monde que la justice bourgeoise des États-Unis était foncièrement raciste. Après avoir passé une dizaine d'années dans les couloirs de la mort, les Scottsboro boys ont tous été acquittés.

« Communist international policy shifted to courting Socialists, liberals, and even other middle-class groups in Europe and America, and to forming so-called popular fronts with them. [...] In the case of American Negroes, too, the Communists did an about-face and now wooed the NAACP, the Urban League, and the Negro middle-class in general. »<sup>90</sup>

D'autre part, ce changement de cap a participé à l'effacement du concept du « Black Belt Nation » de la propagande communiste aux États-Unis. Le Front populaire, étroitement lié au renforcement d'une vision internationaliste voulant créer un rapport de force avec les fascismes européens, a par le fait même privilégié la solidarité interracial de la classe ouvrière et l'importance d'une unité entre le prolétariat et la bourgeoisie noirs, par rapport au concept d'une nation noire américaine opprimée. Or, comme nous l'avons mentionné, le changement opéré par le CPUSA dans sa manière d'interpréter la nation afro-américaine remonte aux premières années de la crise économique et s'est effectué de manière progressive. Pour Harold Cruse, il faut imputer l'estompement de l'appel à l'autodétermination des Noirs américains et la création du front commun avec les organisations noires non communistes au paternalisme intellectuel blanc et à la composition de plus en plus forte de communistes juifs à l'intérieur du CPUSA. Certes, on ne peut minimiser l'implication des communistes juifs, qui formeront le cœur intellectuel et théorique du CPUSA au courant des années 1930 et 1940, dans la mise sur pied du front commun.<sup>91</sup> Or, si la thèse de la nation noire fut imposée au sein du Parti, ses implications théoriques ne firent jamais l'unanimité. Cela dit, comme le mentionne Mark Solomon, les chimères d'une république soviétique noire à l'intérieur des États-Unis ont forcé les

---

<sup>90</sup> August MEIER & Elliott M. RUDWICK, *Op. cit.* p. 216

<sup>91</sup> Ce groupe, principalement composé de la première génération de communistes issus de la *Jewish Socialist Federation* et de jeunes communistes juifs, se montrera fortement préoccupé quant au sort réservé au peuple juif sous le régime hitlérien. Harold CRUSE, *Op. cit.* p. 147

communistes à s'attaquer au chauvinisme blanc existant à l'intérieur des structures du Parti et à s'engager de manière plus authentique dans un vaste et puissant mouvement de lutte pour les droits civiques des Noirs.<sup>92</sup> Ainsi, l'avènement du Front Populaire et la création du *National Negro Congress* (NNC) en 1935-1936 évoquent la fin de la centralité du nationalisme noir à l'intérieur du programme politique du CPUSA.

Créé en 1936, le NNC, présidé par A. Philip Randolph, était considéré comme étant une organisation centralisée, représentant les intérêts des diverses organisations noires, qui avait pour but d'améliorer les conditions économiques de la masse noire afin de pallier aux résultats mitigés qu'eurent les politiques du New Deal sur celle-ci. Ralliant l'élite bourgeoise et la classe ouvrière noires, le NNC comprenait en ses rangs des militants communistes et son conseil exécutif ne démontrait au départ aucune hostilité envers le CPUSA.<sup>93</sup> Naturellement, le NNC s'est joint au Front Populaire. Les préoccupations du NNC différaient peu des autres groupes de défenses des droits civiques, sauf en ce qui concerne sa forte propension à promouvoir la syndicalisation de la classe ouvrière noire, en prenant exemple sur le travail du *Congress of Industrial Organizations* (CIO), seul syndicat national capable d'unir la classe ouvrière noire et blanche sous une même bannière. Lorsqu'en 1939, Staline et Hitler signèrent un pacte mutuel de non-agression, le Front Populaire américain se dissipa et la nature même du NNC se modifia. Durant une convention du NNC, plusieurs militants noirs ont proféré des attaques virulentes à l'endroit des procommunistes qui avaient choisi de soutenir la décision de Staline. Pour A. Philip Randolph, cette décision prise par les procommunistes représentait une attaque à l'intégrité raciale du NNC, au profit

---

<sup>92</sup> Mark SOLOMON, *Op. cit.* p. 86-87

<sup>93</sup> August Meier & Elliott M. RUDWICK, *Op. cit.*

d'une plus grande allégeance à l'Union soviétique : « Randolph, dreading what he perceived to be a dangerously sectarian turn in the NNC [...] excoriated the Communists for being « fundamentally [un]concerned about the Negro, » and withdrew from the presidency of the congress. »<sup>94</sup> D'autres leaders noirs ont quitté le NNC, rendant complètement désuète l'organisation désormais réduite et contrôlée par une poignée de communistes. Après la Seconde Guerre mondiale, le communisme continuera d'influencer en partie le militantisme noir, mais le mouvement pour les droits civiques qui se consolidera dans les années 1950 demeurera plutôt défini par son caractère plus indépendant et dynamique.

## **2.8 Conclusion**

Le présent chapitre avait pour principal objectif celui de survoler les relations entre le militantisme noir radical et le mouvement communiste aux États-Unis. Pour être en mesure de bien saisir les dynamiques complexes de ses relations, il fallait d'abord et avant tout s'attarder au contexte de la grande migration, qui participa à transformer la nature du militantisme afro-américain, désormais soucieux de défendre les intérêts d'un prolétariat industriel noir grandissant, tout en s'attaquant à la perpétuation d'un système profondément raciste et oppressant pour la communauté afro-américaine. D'autre part, l'influence anti-impérialiste des Noirs caribéens, le nationalisme noir révolutionnaire et la formulation d'une critique du capitalisme comme étant le principal responsable du racisme en Amérique, étroitement liée au développement d'une conscience marxiste au sein des nouveaux leaders afro-américains, ont largement contribué à faire naître un militantisme

---

<sup>94</sup> Mark SOLOMON, *Op. cit.* p. 307

noir plus radical et combattif. L'avènement de la Révolution bolchévique, l'été sanglant de 1919 et les déceptions de certains partisans noirs lors de leur expérience au sein du PS, ont permis de galvaniser la popularité du mouvement communiste au sein des Noirs.

Au cours des premières années d'existence du CPUSA, les communistes ont certes démontré qu'il souhaitait porter une attention particulière à la question noire, mais ils n'étaient pas prêts pour autant à reconnaître la centralité de cette question en ce qui a trait à l'organisation du prolétariat noir et blanc dans une lutte de classes effective. Cette réticence était en partie due aux problèmes organisationnels, caractérisés par l'existence de plusieurs factions militantes, que connaissait le mouvement communisme à ces débuts, mais aussi à l'importance accordée à l'idée d'unir la classe ouvrière, en faisant fi des dimensions « raciales ». Conséquemment, les efforts effectués par le CPUSA pour intégrer le prolétariat noir en son sein n'ont pas été fructueux. Or, l'influence qu'ont eu certaines organisations noires telles que l'ABB et l'UNIA sur le mouvement communiste, a poussé ce dernier à concevoir séparément la conscience de « race » à celle de « classe », pour ainsi en venir à mieux saisir les implications que le racisme pouvait avoir aux États-Unis et de renforcer le potentiel révolutionnaire de la classe ouvrière américaine.

Vers le milieu des années 1920, le Comintern et le CPUSA ont évoqué la pertinence de rapprocher la situation afro-américaine à celle de tous les peuples opprimés et aux luttes anticoloniales africaines. Cette nouvelle conception aboutira en 1928 à la rédaction de la thèse de la « Black Belt Nation » qui ralliait la lutte de classe au nationalisme noir américain. En absorbant le nationalisme noir révolutionnaire à son programme politique, le CPUSA

croyait pouvoir réussir à attirer un plus grand nombre de Noirs en ses rangs. Les résultats escomptés seront mitigés mais l'opportunisme politique et le dynamisme notoire du CPUSA durant la crise économique, ainsi que l'obstination des communistes à lutter pour les droits civiques des Noirs, ont permis au mouvement communiste de faire des gains importants auprès des Afro-américains.

Par ailleurs, l'adoption de la stratégie du Front Populaire et la naissance du NNC en 1936 ont été un autre point tournant dans les relations entre les militants noirs et le mouvement communiste. L'importance accordée au nationalisme noir au sein du CPUSA et du Comintern s'estompa en raison des nouvelles préoccupations internationales provoquées par la montée des fascismes européens. Il est évident que la montée du fascisme et du nazisme en Europe, tout comme les signes avant-coureurs d'une guerre, ont provoqué plus de préoccupations quant à l'actualité internationale au sein du CPUSA. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'avec l'avènement du Front Populaire, on assiste à l'effacement de toute préoccupation proprement américaine. Au contraire, le CPUSA a une fois de plus fait preuve de pragmatisme, souhaitant renflouer ses rangs pour mener une lutte antifasciste sincère. Plus encore, si l'on assiste à l'abandon du concept de la nation noire, nous verrons dans le troisième chapitre que le CPUSA procéda au même moment à une américanisation du Parti, passant nécessairement par le renforcement d'une culture qui lui est propre. On doit en grande partie l'activation d'un processus d'américanisation du Parti à l'absorption du nationalisme noir, qui motivera les communistes à examiner des pans entiers de l'histoire

américaine et afro-américaines et à explorer deux phénomènes largement ignorés durant les années 1920 soit : l'art et la littérature noire.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 87

## CHAPITRE 3

### LA CULTURE DU MOUVEMENT ET LE DÉVELOPPEMENT D'UNE POLITIQUE RÉVOLUTIONNAIRE SUR L'ART

#### **3.1 Introduction**

En présentant un survol de l'engagement des communistes américains face à la question raciale dans le chapitre précédent, nous cherchions plus avant à rendre compte des résultats obtenus par le CPUSA dans cette entreprise, en fonction de ses trois principales phases politiques. Par le fait même, l'analyse de ces trois phases a permis de mettre en relief le défi qu'a pu représenter la mise sur pied d'une culture qualitativement différente des autres mouvements sociaux; une culture capable de rendre plus attrayant le communisme aux yeux des Noirs américains.<sup>96</sup> Cela dit, ce qui nous intéresse dans ce mémoire, comme la problématique de départ l'indique, n'est pas de nous attarder à savoir comment et pourquoi le mouvement communiste a pris de l'ampleur aux États-Unis durant l'entre-deux-guerres. Il s'agit plutôt de comprendre ce que le mouvement communiste a fait de la culture, et tout particulièrement de la musique noire.

La plupart des sociologues et des historiens de l'histoire sociale ont commencé à porter plus d'attention aux mouvements sociaux, après avoir été incapables d'anticiper la prolifération de plusieurs mouvements contestataires dans les années 1960. Cependant, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, ce n'est que très récemment que l'on

---

<sup>96</sup> Par culture qualitativement différente des autres mouvements sociaux, il faut aussi penser à une culture en mesure de participer à l'effacement des barrières raciales et à l'amélioration des conditions d'existence des Noirs américains.

s'appliqua à examiner plus précisément ce que font les mouvements sociaux avec la culture afin de saisir les répercussions qui en découlent. La culture d'un mouvement social se définit par l'ensemble des activités du mouvement, c'est-à-dire les manifestations, les actions directes et les grèves, ainsi que les rencontres formelles et informelles des participants, les débats et les délibérations. Ces activités visent toutes les mêmes objectifs, ceux de recruter et de fidéliser de nouveaux membres, de créer un rapport de force, d'obtenir des gains concrets et de provoquer un changement social.<sup>97</sup> Toutes personnes participant à la création d'un mouvement social structurent les relations sociales à l'intérieur de celui-ci – avec ses composantes et ses objectifs – sur un modèle émanant de leur expérience et des buts qu'elles poursuivent. Pour le sociologue William G. Roy, ces relations, propres à toute organisation, sont l'un des principaux déterminants de ce que fera un mouvement social avec la culture.<sup>98</sup> Il est impératif de retenir que tout mouvement social se mobilise autour d'une culture qui le définit et qu'il construit. Comme l'indique Roy, « [c]ulture is not just something that movement have; it is something they do. What movements do with culture is just as important as the culture they have. »<sup>99</sup>

Le mouvement communiste américain a utilisé la musique, le théâtre, la danse, la littérature et les arts visuels comme outils de propagande, afin de véhiculer son message idéologique, libérer la classe ouvrière de sa « fausse conscience », recruter de nouveaux membres, fortifier la solidarité en ses rangs et renforcer les liens entre les militants, les

---

<sup>97</sup> William G. ROY, *Op. cit.* p. 4

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 5

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 6

sympathisants et les indécis. Partant de la prémisse selon laquelle ce qui permet à un mouvement social de connaître du succès, réside dans sa capacité à forger une culture capable de rivaliser avec l'hégémonie culturelle de la classe dominante, nous rendrons compte, dans les pages qui suivent, des efforts effectués par le CPUSA en ce sens, en fonction des trois phases politiques étudiées dans le chapitre précédent. Bien entendu, en nous penchant plus précisément sur le traitement accordé à la musique noire par le CPUSA, il s'agira surtout de voir si ce dernier a réussi à mettre en place une culture « prolétarienne » capable de briser les barrières raciales existantes et d'élargir la popularité du mouvement. Pour ce faire, nous débuterons en dressant un portrait des difficultés rencontrées par le CPUSA, à l'instar de l'URSS, quant à l'adoption d'une politique révolutionnaire sur l'art et d'une position ferme sur la musique populaire américaine au courant des années 1920. Même si les politiques culturelles du CPUSA ont gravement fait défaut durant les premières années de vie du mouvement, nous verrons que celles-ci se préciseront lentement, d'abord avec l'apparition du magazine culturel *New Masses* en 1926 et la formation du *John Reed Club* en 1929, mais aussi, sous l'influence des développements de l'anthropologie, grâce aux transformations du concept de « culture » et à l'harmonisation de ses changements aux tendances patriotiques et nationalistes du Parti. Enfin, nous argumenterons que les tendances nationalistes du CPUSA, visibles entre autres avec l'adoption de la thèse de la nation noire en 1928, marquent le début d'un long processus d'américanisation du Parti qui aboutira avec l'avènement du Front Populaire. Ce processus sera ponctué de plusieurs débats entourant les arts, dont la musique, et d'expérimentations artistiques desquels

émergeront des organisations comme le *Workers Music League*, le *Pierre Degeyter Club* et le *Composers Collective*.

### **3.2 Du peu de références à l'égard du blues et du jazz dans les journaux communistes américains des années 1920**

À la lumière des recherches effectuées dans les journaux communistes américains, nous devons émettre un premier constat fort décevant : tout au long des années 1920, les billets culturels concernant la musique dans le *Daily Worker* et le *New Masses* ont occulté de façon assez surprenante le blues et le jazz. Il faut dire qu'*a priori* ce silence s'est avéré surprenant parce que, tout en rythmant l'essor d'une nouvelle génération d'intellectuels et d'artistes américains, ces deux genres musicaux constituaient, à notre avis, le plus important phénomène culturel de la décennie en sol américain.

Aux dires de plusieurs observateurs, nous croyions fermement qu'avec l'explosion commerciale de la musique noire dans les années 1920, le mot « jazz » était sur toutes les lèvres et que c'est précisément ce qui nous pousse encore aujourd'hui à parler de « l'ère du jazz », que l'on conjugue parfaitement à la désignation « les années folles », pour décrire la décennie de 1920. L'écrivain F. Scott Fitzgerald, très populaire au sein de l'intelligentsia américaine de l'époque, publiait en 1922 une série de nouvelles rassemblées sous le titre « *Tales of the Jazz Age* ». C'est aussi en 1922 que la radiodiffusion à grande échelle a fait son entrée en scène, permettant ainsi aux sons des trompettes et aux rythmes syncopés des pianos, des caisses claires et des contrebasses

de parcourir le territoire américain. Or, s'il est indéniable d'affirmer sans retenue que l'explosion commerciale de la musique noire dans les années 1920 eut un impact majeur sur la culture populaire, il est tout aussi exact de rajouter qu'elle ne mérita l'attention que d'une minorité d'intellectuels, toutes allégeances politiques confondues. Comme le faisait remarquer Hobsbawm, « la véritable passion pour le jazz, dans lequel on reconnaît aujourd'hui la contribution majeure des États-Unis à la musique du XXe siècle, resta un phénomène rare parmi les intellectuels installés, d'avant-garde ou non, jusqu'à la seconde moitié du siècle. »<sup>100</sup> Il serait toutefois injuste de passer sous silence les quelques références faites à l'égard de la musique noire dans le *Daily Worker* et le *New Masses* durant les années 1920. En procédant au dépouillement des billets culturels de ces journaux, quelques mentions à l'égard du jazz ont retenu notre attention.

Le premier article digne de mention, « *Jazzers Organize to Demand More Money and Dignity* », parut le 22 février 1924 dans le *Daily Worker*.<sup>101</sup> À notre connaissance, c'est aussi la première fois que l'on traitait de façon plus ou moins directe de la question du jazz dans ce journal. Notons que le *Daily Worker* venait tout juste de naître. Nous voyions donc d'un bon œil l'apparition précoce de la thématique du jazz en ses pages, croyant à tort que la présence de tels articles serait récurrente et systématique tout au long de la période à l'étude. Comme le titre l'indique, l'article soulignait la mobilisation de musiciens de jazz new yorkais autour d'un même objectif, celui d'améliorer le salaire qui leur était accordé par l'attribution plus juste de *royalties*. Loin de soulever les passions

---

<sup>100</sup> Eric J. HOBBSAWM, *Op. cit.* p. 246

<sup>101</sup> *The Daily Worker*, « *Jazzers Organize to Demand More Money and Dignity* », February 22, 1924

du côté des communistes du *Daily Worker*, c'est plutôt avec condescendance que l'article présenta les faits :

« They are no less than 500 song writers in New York « Tin Pan Alley » engaged in the manufacture of jazz songs and ballad. ((They are not all rich either)). What do they want? More wages [...] and they don't want to be known as workers in « Tin Pan Alley ». They say the name is undignified. « We are writing music for the world. We are writing the universal music of the twentieth century », they say with heat and no little truth [...] »<sup>102</sup>

Quelques mois plus tard, le 18 août de la même année, un autre article du *Daily Worker* rendant compte du litige vécu par les musiciens de Tin Pan Alley réitérait sa critique de leur refus d'être catégorisés comme « ouvriers » :

« Musicians used to consider themselves « professional men », not workers [...] But capitalism, thr[u] its ruthless greed for surplus value, forces the most conservative workers of all kinds to realize their common foe and resort to common tactics to fight – sooner or later they must come to strike, which in turn leads to other methods of struggle. »<sup>103</sup>

Bien que ces deux articles ne donnent que très peu d'indices sur l'appréciation des partisans communistes envers le jazz, ils réussissent malgré tout à mettre en lumière la tendance générale du mouvement à l'endroit de la musique populaire américaine au courant des années 1920. Cette tendance s'exprime dans ces deux articles par le rejet de l'idée selon laquelle les musiciens de Tin Pan Alley contribuaient à composer « la musique universelle du XXe siècle » et par le dénigrement de ces compositeurs, en les plaçant dans la catégorie politique des « travailleurs les plus conservateurs ». D'autre part, elle s'exprimait par la place prépondérante accordée dans le *Daily Worker* à la

---

<sup>102</sup> *The Daily Worker*, « Jazzers Organize to Demand More Money and Dignity », *Op. cit.*

<sup>103</sup> *The Daily Worker*, « The Musicians' Wages », August 18, 1924

musique classique européenne dite « savante » par rapport à la musique populaire américaine.

Avec la naissance du magazine *New Masses* en 1926, dont la vocation culturelle nous laisserait penser qu'une plus grande place à la musique noire serait faite, cette tendance semblait demeurer inébranlable. Vacillant entre théorie critique, satire, ironie et cynisme, plusieurs collaborateurs du *New Masses* des premières années dressaient un portrait plutôt négatif de la culture américaine, essentiellement commerciale et incapable de rivaliser avec les avant-gardes européennes. Certains iront même jusqu'à parler du caractère décadent de la culture américaine, comme on peut le lire dans l'article « Are Artists People? Some Answers to the New Masses Questionnaire »<sup>104</sup> paru en janvier 1927. À la question « [d]o you regard our contemporary American culture as decadent. If so, what do you think will succeed it? » Van Wyck Brooks répondait : « Yes. Decadent [...] I don't think, as compared to certain European countries, that we are in the way of producing creative men [...] I think we are infantile, and that this is due to all sorts of elements, or lack of elements in our social system, which will have to be changed first. »<sup>105</sup> Par contre, la position de Brooks quant à la question du caractère décadent de la culture américaine ne faisait pas nécessairement l'unanimité chez ses collaborateurs. Par exemple, Genevieve Taggard pensait que la culture américaine était dormante et plus commerciale que décadente. Pour sa part, Stuart Chase insistait pour dire : « I do not. I think we are in the birth-throes of a very authentic artistic culture. The only child which

---

<sup>104</sup> *New Masses*, « Are Artists People? Some Answers to the New Masses Questionnaire » by Harbor ALLEN, Bruce BARTON, Van Wyck BROOKS, Heywood BROWN, Stuart CHASE, Babette DEUTSCH, Waldo FRANK, Robinson JEFFERS, Joseph W. KRUTCH, Llewelyn POWYS, Edwin SEAVER, Upton SINCLAIR, Genevieve TAGGARD & Edmund WILSON, Vol. 2, January 1927, pp. 5-9

<sup>105</sup> *New Masses*, « Are Artists People? Some Answers to the New Masses Questionnaire », *Op. cit.* p. 5

has come from the womb is literature. Perhaps. Next... architecture. »<sup>106</sup> Si les points de vue des rédacteurs de l'article divergeaient légèrement, ils avaient au moins tous une chose en commun : jamais ils n'effleuraient l'idée de mentionner la contribution de la musique noire à la culture américaine, décadente ou non. De plus, les chroniqueurs culturels du *Daily Worker* et du *New Masses* montraient à plusieurs reprises que leurs yeux étaient non seulement rivés sur les avant-gardes européennes, mais surtout qu'ils privilégiaient tout spécialement les avancées artistiques soviétiques. Parmi une myriade d'exemples existants, un article du *New Masses* du mois de mars 1927, nous permet d'en faire la démonstration :

« Art is a hunk of cheese, an old maid's dreams, if it is weaker than the life around it. The New Masses symposium revealed that most American writers and artists are in full flight from the machine age. But constructivism has digested this age. Strange; in the semi-peasant Moscow, they have boldly converted type-writers, radios, jazz, skyscrapers, revolution and machinery into art. »<sup>107</sup>

Somme toute, d'autres sources retenues soulèvent une possible contradiction entre la position théorique du mouvement communiste sur la musique populaire dans les années 1920 et les activités de ce dernier durant lesquels la musique populaire, et tout précisément le jazz, semblait jouer un rôle rassembleur, comme le dévoile l'annonce de la tenue d'un bal anti obscénité organisé par le *New Masses* : « Are you crestfallen? Down hearted? Have you got THOSE PURITY BLUES? Come then and listen to our HARLEM

---

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *New Masses*, « Announcement », Vol. 2, March 1927, p. 6

JAZZ BAND. Irrepressible those fellows! Come, and LAFF IT OFF! »<sup>108</sup> Lors de la tenue d'une levée de fonds au *Harlem Labor Center* pour venir en aide aux Noirs victimes d'un violent ouragan ayant frappé la Floride et les Caraïbes en automne 1928, le *Daily Worker* annonçait à son tour la présence d'un orchestre de jazz engagé pour l'occasion.<sup>109</sup> Les annonces d'activités formelles ou informelles organisées par le mouvement communiste, dans lesquels le jazz est à l'honneur, seront de plus en plus abondantes au tournant des années 1930 et tout au long de la crise économique. Cela dit, un dernier exemple d'article, paru dans le *New Masses* en 1928 et traitant de la poésie noire américaine du moment, montre une fois de plus qu'il n'existait pas vraiment de consensus au sein du mouvement communiste face à la musique noire et à la place qu'elle occupait dans la vie culturelle américaine :

« Out of every ten persons in the United States, one is a negro, and negro culture, especially since the great northward migration, has come to occupy a very important place in American life. Music and the dance, in which whites and blacks have collaborated to produce the most striking of all American art forms, are of course its chief expression [...] »<sup>110</sup>

Bien entendu, à la lumière des sources observées, précisons qu'il est nécessaire de tempérer les points de vue du CPUSA envers la culture et l'appréciation qu'en ont fait les divers acteurs du mouvement, surtout lorsqu'il s'agit d'analyser un phénomène duquel émerge *de facto* le libre jeu subjectif du jugement esthétique. Aussi, il faut rappeler que le mouvement communiste américain fut – comme tout mouvement social d'ailleurs –

<sup>108</sup> *New Masses*, « Anti-Obscenity Ball », Vol. 2, March 1927, p. 32

<sup>109</sup> « A snappy-jazz orchestra has been engaged for the occasion, and an enjoyable time is assured all who attend. Workers are especially urged to give their support to this dance. » *The Daily Worker*, « Big Crowd Expected at Negro Workers Aid Dance Tonight », New York, Saturday, October 13, 1928

<sup>110</sup> *New Masses*, « Negro Poetry », Vol. 3, February 1928, p. 21

hétérogène et que les directions qu'il a pris n'ont jamais reposé totalement sur le dictat de quelques chefs, même si le Parti a servi de modèle organisationnel en matière de créativité et de critique culturelles et de hiérarchisation esthétique et politique du « bon » goût.<sup>111</sup> À cet effet, dans *"My Song Is My Weapon"*, l'historienne Robbie Lieberman souligne qu'en incluant toutes les personnes qui partageaient l'idéal du Parti et toutes celles qui ont participé à ses activités, le mouvement était beaucoup plus large que le CPUSA lui-même.<sup>112</sup> C'est là peut-être ce qui excuserait l'absence d'un consensus au sein du mouvement communiste à l'égard de la musique noire dans les années 1920. Or, il est possible de tirer d'autres leçons qui expliqueraient l'intérêt limité du mouvement envers la musique noire et, par extension, envers la culture populaire durant ces années.

Dans un premier temps, nous avons vu dans le chapitre précédent que la stratégie politique du mouvement communiste durant la période du *colorblind class*, avait été de s'acharner à renforcer l'alliance du prolétariat noir et blanc, pour être en mesure d'intégrer la destinée de la classe ouvrière américaine à la vision internationaliste de la lutte de classe et que cette propension naturelle avait conduit le CPUSA à se méprendre sur certaines questions nationales, surtout en ce qui a trait à la question noire. Cette propension n'était pas uniquement le reflet d'une application stricte de la doctrine communiste, mais aussi le fait de la très faible participation d'Américains, comparativement au nombre dominant d'Européens nouvellement immigrés, au sein du CPUSA. Il nous est tout aussi indispensable de considérer le rôle prépondérant joué par les immigrants européens au sein du CPUSA des années 1920, pour expliquer le peu de

---

<sup>111</sup> William G. ROY, *Op. cit.*, p. 88

<sup>112</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.*, p. 14

références à l'égard du blues et du jazz dans le *Daily Worker* et le *New Masses*. Majoritaires au sein du mouvement, les immigrants européens ont travaillé à élaborer une culture musicale à l'image des chœurs révolutionnaires naissant en Union soviétique, dans l'objectif de participer à la création et à la propagation d'une « nouvelle » musique prolétarienne aux États-Unis. Les activités entourant les chœurs révolutionnaires étaient principalement organisées par des immigrants d'Europe de l'Est et les chants en langues étrangères. Pour Lieberman, les chœurs révolutionnaires des années 1920 étaient caractérisés par l'utilisation d'une esthétique musicale doctrinaire, techniquement difficile à chanter et de surcroît peu attrayante pour les ouvriers nés aux États-Unis.<sup>113</sup>

Deuxièmement, la phase du *colorblind class*, nous le savons, fut marquée par de multiples dissensions politiques à l'intérieur du CPUSA et par un manque notoire de leadership des communistes noirs de l'ABB et de l'ANLC. Cet état des faits a ralenti la capacité du CPUSA à adopter une politique claire et cohérente sur l'art qui se chargerait de mettre en valeur les contributions artistiques des Noirs américains. De plus, il a fallu attendre longtemps avant de voir l'URSS prendre une position officielle envers la musique : « there seems to have been no effort to impose a state theory on composers and other performers of music immediately following the révolution. The state was too busy with other matters, particularly until the end of the civil war in 1922. »<sup>114</sup> Comme le mentionne Barbara

---

<sup>113</sup> L'un des chœurs révolutionnaires de l'époque le plus reconnu, le « Freiheit Gesang Ferein » ou « Chœur des Chanteurs de la Liberté » était un chœur juif principalement composé d'immigrants d'Europe de l'Est. Voir Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.*, p. 29 et William G. ROY, *Op. cit.*, p. 89

<sup>114</sup> Barbara MAKANOWITZKY, « Music to Serve the State », *Russian Review*, Vol. 24, No. 3 (Jul., 1965), p. 267

Makanowitzky, au courant des années 1920, la plupart des compositeurs russes jouissaient d'une grande liberté artistique qui les a conduits à explorer les dissonances, la musique atonale, les effets sonores<sup>115</sup>, la production de compositions reflétant la vie industrielle<sup>116</sup> ou la révolution et même certains éléments harmoniques issus du jazz.<sup>117</sup> Au même moment, plusieurs organisations affirmant faire de la musique prolétarienne, dont la très importante Association russe des musiciens prolétaires (ARMP), se constituaient. Ces organisations axaient principalement leurs compositions sur une esthétique musicale s'inspirant du folklore russe, afin d'enjoindre aux masses de demeurer fidèles à l'État. À partir de 1928-1929, ces organisations vont prévaloir et l'ARMP imposera sa vision en matière de musique jusqu'à son exclusion en 1932, date concordant avec l'adoption de la théorie du réalisme socialiste comme politique officielle de l'État sur l'art.<sup>118</sup> Il va sans dire que l'attente d'une prise de position ferme sur l'art en URSS a certainement accentué la confusion existante dans les rangs communistes américains par rapport à la musique.

D'autre part, les dispositions du CPUSA à favoriser la littérature sur toutes les autres formes d'expression artistique constituent un troisième élément de réponse pour expliquer l'intérêt limité du mouvement communiste envers la musique noire dans les années 1920. En effet, le Parti pressentait que la littérature était la forme d'art la plus accessible au prolétariat. Pour William G. Roy, le penchant envers la littérature était

---

<sup>115</sup> On peut penser à l'invention du thérémine en 1919 par le Russe Lev Sergueïevitch Termen, l'un des plus anciens instruments de musique électronique, dont l'invention sera immédiatement encensée par Lénine et l'inventeur adulé par les critiques musicales du *Daily Worker*.

<sup>116</sup> Un exemple bien connu de composition reflétant la vie industrielle ou l'ère des machines est le *Ballet Mécanique* du compositeur américain d'origine allemande George Antheil.

<sup>117</sup> Barbara MAKANOWITZKY, « Music to Serve the State », *Op. cit.*

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 269

principalement dû au fait qu'on voyait en elle le medium par excellence pour communiquer directement aux travailleurs le message politique du CPUSA. En même temps, la littérature était le medium qui permettait aux travailleurs de participer plus facilement aux efforts du mouvement, en écrivant dans les journaux de leurs syndicats ou encore dans les principaux journaux communistes. En contrepartie, les autres formes d'expressions artistiques étaient plutôt reconnues pour leur potentiel d'agit-prop : « [t]he prospects of a proletarian literature seemed more realistic than worker art, worker music, or worker drama. »<sup>119</sup>

Enfin, le peu de références à l'égard du blues et du jazz dans les journaux communistes américains des années 1920 est aussi lié à la définition et à la conception élitiste et eurocentrée de la culture (ou culture du raffinement) qui prévalait depuis la fin du XIXe siècle, même dans les milieux progressistes et révolutionnaires.<sup>120</sup> L'article « Good Music Is the Forte of the USSR Workers; Crowd Concerts » paru en 1929 dans le *Daily Worker*, nous fournit un bel exemple des tendances à adopter une vision élitiste et eurocentrée de la musique chez les communistes américains.<sup>121</sup> Dans son article, l'auteur en visite à Leningrad dénonçait le manque d'accessibilité aux concerts de musique classique et aux

---

<sup>119</sup> William G. ROY, *Op. cit.*, p. 83

<sup>120</sup> Il existe toutefois quelques exceptions dignes de mention à ce qui est avancé ici. À quelques reprises, la musique populaire a déjà été considérée, dans les milieux progressistes et révolutionnaires, comme instrument de propagande pour le changement social. Au milieu du XIXe siècle, la famille Hutchinson a réalisé une tournée américaine en jouant des chansons religieuses et séculaires qui faisaient la promotion de nombreuses causes populistes; en 1900, le Parti socialiste publiait un recueil de chansons des travailleurs (*Worker's Songbook*); peu de temps avant la Première Guerre mondiale, Joe Hill et Ralph Chaplin publiait à leur tour le recueil *I.W.W. Songs. To Fan the Flames of Discontent*, reprenant des hymnes et des chansons traditionnelles afin de promouvoir les luttes anarcho-sindicalistes menées par l'Industrial Workers of the World (IWW). Voir Ronald D. COHEN & Dave Samuelson, *Songs for Political Action. Folk Music, Topical Songs and the American Left, 1926-1953*, Bear Family Records, Hambergen, Germany, 1996, p. 2

<sup>121</sup> *The Daily Worker*, « Good Music Is the Forte of the USSR Worker; Crowd Concerts », New York, Saturday, February 2, 1929

opéras sur le territoire américain, contrairement à l'URSS, soulignant que ce n'étaient que des aristocrates qui pouvaient se permettre de jouir pleinement de la « bonne » musique aux États-Unis. Historiquement, l'imposition de frontières culturelles en canon de ce qui est véritablement « bon » dans l'art, a participé à l'exclusion de la culture populaire parce que les jugements esthétiques dérivait directement d'une institutionnalisation et d'une hiérarchisation (de classes) du goût culturel.<sup>122</sup> En ce qui a trait au jazz, l'historien Lawrence Levine avance qu'il est impossible de comprendre pleinement la place occupée par le jazz aux États-Unis, sans savoir que son émergence fut parallèle à celle d'une conception hiérarchisée de la culture.<sup>123</sup> Comme nous l'avons mentionné plus haut, le succès du jazz auprès de l'intelligentsia américaine n'a pas été instantané et c'est avec verve que les moralistes et autres représentants des arts officiels bourgeois s'y sont attaqués, en le dénigrant, l'ignorant, le rejetant ou le *racialisant*, particulièrement au moment de son explosion commerciale dans les années 1920. Même lorsque certains anthropologues ont commencé à s'intéresser au phénomène musical noir américain, ils ont défini le jazz selon des critères essentialistes *racialisés*, en lui appliquant des notions de corps et d'âme « nègres », en justifiant et en hiérarchisant les goûts esthétiques en fonction d'une prétendue pureté ou authenticité de l'expressivité noire et en voyant le phénomène comme le résultat d'un *clash* entre l'expression artistique primitive et la modernité.<sup>124</sup> L'empreinte d'une conception élitiste de la culture

---

<sup>122</sup> Cette hiérarchisation a été employée comme représentation d'un ensemble universel de critères esthétiques. Voir Chris BARKER, *Cultural Studies. Theory and Practice*, Sage Publications, Londres, 2000, p. 41

<sup>123</sup> Lawrence W. LEVINE, « Jazz and American Culture », *The Jazz Cadence of American Culture*, édité par Robert G. O'MEALLY, Columbia University Press, New York, 1998, p. 434

<sup>124</sup> Non seulement le jazz noir est vu comme le résultat d'une rencontre entre la primitivité et la modernité, certains critiques européens, dont Hugues Panassié dans son livre *Le Jazz Hot* (1934), vont jusqu'à parler du jazz noir comme permanence de la primitivité et refus des évolutions. Voir Jean JAMIN et Patrick WILLIAMS,

sur la gauche radicale, s'exprimant par l'attention dominante portée envers la musique classique dite « savante » et de surcroît envers les accomplissements artistiques en provenance d'Europe dans le *Daily Worker* et le *New Masses*, constitue donc un dernier élément de réponse pouvant expliquer le manque d'intérêt des communistes américains à l'égard de la musique noire durant les années 1920.

### **3.3 La redéfinition du concept de culture**

Outre le drame du krach boursier de 1929 qui insufflera de nouvelles forces – critiques et organisationnelles – à la gauche radicale américaine et aux luttes anticapitalistes sur la scène internationale, l'avènement des années 1930 marque un tournant majeur dans la façon de concevoir la culture qui modifiera par le fait même les pratiques culturelles du mouvement communiste américain et ses positions à l'égard de la culture populaire.

L'accumulation de nouvelles connaissances, les progrès technologiques au niveau de l'enregistrement, du cinéma et de la radio et l'intérêt grandissant d'anthropologues à l'endroit de la culture populaire tout au long des années 1920 ont poussé de nouveaux théoriciens à redéfinir le concept de culture, non plus selon un ensemble universel de critères esthétiques hiérarchisés, mais plutôt en fonction de paramètres sociologiques et anthropologiques. Selon l'historien Warren Susman, à partir des années 1930, le concept de culture ne correspond plus à la définition traditionnelle – la connaissance des plus grandes réalisations intellectuelles et artistiques de l'humanité à travers l'Histoire – mais

---

« Jazzanthropologie », *L'Homme*, No. 158/159, Jazz et Anthropologie (avril-septembre 2001), EHESS, p. 22 et Philippe CARLES et Jean-Louis COMOLLI, *Op. cit.* p. 111

bien à : « all the things that a group of people inhabiting a common geographical area do, the ways they do things and the ways they think and feel about things, their material tools and their values and symbols. »<sup>125</sup> Ainsi, la compréhension du concept de culture en son sens anthropologique – c'est-à-dire l'obligation de décrire et d'analyser le sens des réalisations d'un groupe donné par opposition à l'évaluation de ces réalisations uniquement en fonction de critères esthétiques hiérarchisés – a profondément remis en question la validité des frontières existantes entre ce qui est « bon » (culture du raffinement) et ce qui ne l'est pas (culture populaire).<sup>126</sup> Plus encore, la redéfinition du concept de culture a poussé les Américains à prendre conscience de l'existence d'un ensemble de valeurs proprement américaines et de la vitalité de leur culture propre; une culture nationale à l'image de la composition démographique hétérogène du pays et dont le parcours historique diffère à bien des égards des cultures européennes (l'émergence du blues et du jazz noir en est révélateur). Aussi, cette prise de conscience a occasionné une lutte pour le contrôle de cette culture entre divers segments de la société. Comme le mentionne Susman :

« [i]f there was an increased awareness of the concept of culture and its implications as well as a growing self-consciousness of an American Way or a native culture of value, there were also forces operating to shape that culture into a heightened sensitivity of itself as a culture. »<sup>127</sup>

Cherchant à tirer profit de la découverte du concept de culture, le mouvement communiste s'inscrira comme l'une des forces qui tenteront de façonner cette culture, l'utilisant tout au long des années 1930 comme un outil critique, une arme pointée sur

---

<sup>125</sup> Warren I. SUSMAN, *Culture As History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Pantheon Books, New York, 1973, p. 153

<sup>126</sup> Chris BARKER, *Op. cit.* p. 42

<sup>127</sup> Warren I. SUSMAN, *Op. cit.* p. 158

les failles du capitalisme, dont celle de l'impitoyable système de ségrégation aux États-Unis. Or, si les communistes américains accorderont de plus en plus d'espace à la culture populaire à partir de 1930, plusieurs incohérences dans leurs positions envers la musique populaire, et en l'occurrence envers la musique noire américaine, persisteront jusqu'à l'avènement du Front Populaire.

### **3.4 Les tentatives d'élaboration d'une politique claire envers la musique; la naissance du *Workers Music League*, du *Pierre Degeyter Club* et du *Composers Collective***

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'aboutissement de la stalinisation du CPUSA et l'adoption de la thèse du nationalisme noir en 1928 ont propulsé le mouvement communiste dans une importante phase de transition politique, durant laquelle les tendances patriotiques et nationalistes ont été de plus en plus visibles au cœur du programme du Parti. Ces nouvelles tendances ont amené le CPUSA à enclencher un processus d'américanisation du mouvement communiste. À terme, ce processus lui permit de s'accommoder aux transformations du concept de culture décrites plus haut, en intégrant la culture populaire américaine aux efforts de propagande, et de s'imposer jusqu'aux années 1950 comme l'une des principales forces travaillant à modeler cette culture. En ce qui nous concerne, c'est aussi durant cette période que les communistes américains ont travaillé à élaborer une politique claire envers la musique afin d'apposer les bases conceptuelles nécessaires à la création d'une musique « prolétarienne », c'est-à-

dire une musique capable de refléter la conscience de classe et le potentiel révolutionnaire de la masse ouvrière.

D'autre part, l'avènement de la Grande dépression a à la fois forcé le CPUSA à adopter des stratégies pragmatiques pour répondre aux exigences de la crise et stimuler la mise en place de structures visant à solidifier la culture du mouvement. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, la crise économique a insufflé un sentiment d'urgence au sein de la gauche radicale qui entraîna le CPUSA à être plus dynamique, en créant des comités d'aide et d'actions directes pour soutenir la classe ouvrière, tout en souhaitant augmenter son influence sur celle-ci. C'est sous cette même impulsion que le *New Masses* a décidé de fonder le premier *John Reed Club*<sup>128</sup> à New York en 1929, dans le but d'organiser et de faire valoir des artistes prometteurs capable de participer à l'édification d'une culture révolutionnaire du prolétariat.<sup>129</sup> Principalement composés d'écrivains dont l'activité visait essentiellement à favoriser l'émergence d'une littérature prolétarienne, les *John Reed Clubs* ont rapidement proliféré à travers le pays en milieu urbain et gagné l'admiration des intellectuels issus de la classe moyenne. Toutefois, selon William G. Roy, à l'exception des têtes dirigeantes du collectif et d'une poignée de fidèles, la plupart des artistes impliqués dans les *John Reed Clubs* n'étaient pas officiellement membres du CPUSA et ce dernier n'hésitait pas à fustiger leurs manquements : « [a] 1932 party document complained that the *John Reed Clubs* were filled with members who were not intellectuals, workers, or revolutionaries but bohemians, an insult not far

---

<sup>128</sup> Le John Reed Club a été nommé ainsi en l'honneur du journaliste communiste John Reed, très populaire au sein du mouvement communiste américain, dont l'engagement à la cause révolutionnaire l'incita à émigrer en URSS. Voir William G. ROY, *Op. cit.* p. 83

<sup>129</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 25

from "bourgeois". »<sup>130</sup> Malgré tout, les *John Reed Clubs* se sont impliqués dans plusieurs activités artistiques du pays, ont encouragé la diversité des pratiques artistiques, et influencé la création de clubs similaires en fonction des différents domaines artistiques.

En mai 1931, la branche new-yorkaise des *John Reed Clubs* a proposé la formation d'un comité dédié à la musique (le *Music Committee*), qui aboutira à la naissance du *Workers Music League* (WML) le 14 juin de la même année. À l'image des *John Reed Clubs*, le WML s'est développé à une vitesse fulgurante et a réussi à établir environ vingt branches dans plusieurs grandes villes du pays dont Philadelphie, Boston, Chicago et New York.<sup>131</sup> De toutes les branches, le *Workers Musicians Club* de New York, renommé à la mémoire du défunt compositeur de *L'Internationale* le *Pierre Degeyter Club* en 1932, deviendra le principal protagoniste idéologique du WML, grâce au rôle de premier plan joué par sa division spéciale, le *Composers Collective*, formée d'une douzaine de compositeurs classiques extrêmement talentueux dont Lan Adomian, George Antheil, Marc Blitzstein, Aaron Copland, Henry Cowell, Herbert Haufrecht, Max Margulis, Earl Robinson, Charles Seeger et Elie Siegmeister.<sup>132</sup> La majorité des musiciens impliqués dans le *Composers Collective* n'avaient pas de cartes de membres du CPUSA. À l'instar de beaucoup d'artistes évoluant dans les autres champs d'activités culturelles, le chaos de la Grande dépression aurait incité les membres du *Composers Collective* à se rallier au Parti pour le leadership dont il faisait preuve, mais aussi parce que jamais auparavant l'imminence d'une révolution mondiale et la nécessité d'obtenir un changement social s'étaient fait ressentir

---

<sup>130</sup> William G. ROY, *Op. cit.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 91

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 90 et Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 28

avec autant d'acuité. Comme le faisait remarquer Charles Seeger : « We felt urgency in those days... The social system is going to hell here. Music might be able to do something about it. Let's see if we can try. We must try. »<sup>133</sup>

Ainsi, pour la première fois depuis sa naissance, le mouvement communiste américain s'affairait à poser les jalons d'une politique claire envers la musique. Le rôle du WML au sein du mouvement visait essentiellement à définir comment la musique pouvait se rendre utile à la lutte de classes et à élaborer une esthétique musicale « prolétarienne » aussi bien capable de participer au progrès de la musique qu'au Progrès de l'humanité. Ce rôle, principalement joué par le *Composers Collective*, est décrit en décembre 1932, dans l'éditorial du tout premier numéro du journal éphémère du *Pierre Degeyter Club*, « *The Worker Musician* »; lequel enjoignait aux musiciens, compositeurs, interprètes et théoriciens de la musique à participer à la construction de la grande culture du prolétariat, tout en précisant ce que signifiait « faire de la musique prolétarienne » :

« Proletarian music is [...] a militant music. [...] it has the widest support of the proletarian class... it is [...] a creative force that at the present time portrays the decay of capitalism and the revolutionary upsurge of the oppressed masses and a force that will be entirely free only after the successful proletarian revolution. The only hope of music, of any art, is through an understanding of and an active alignment with the proletarian class and its struggles. »<sup>134</sup>

Dès lors, le *Composers Collective* concentra ses énergies et son savoir sur la création massive de chants révolutionnaires, afin de faciliter la propagation des idées

<sup>133</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 29

<sup>134</sup> *The Worker Musician*, « Fifteen Years. A Survey of American and Soviet Music » by Lahn ADOHMYAN, David ATWELL, George CHARLES, R. V. CRANE & Ann LAINE, *Official Organ of the Workers Music League*, New York, December 1932, Vol. 1, No. 1, p. 5

communistes au sein du prolétariat. Or, comme le mentionne Lieberman, le *Composers Collective* avait une manière bien particulière de penser la musique et son utilisation en fonction de son potentiel révolutionnaire, reflétant principalement l'expérience new yorkaise de ses membres et du mouvement communiste : « [t]heir efforts to create proletarian music were shaped by their art music training, work with ethnic workers' choruses, and attraction to Communism. They expected to use their training to create mass song, to improve upon the "Internationale", for a revolutionary cause. »<sup>135</sup> D'autre part, les recherches esthétiques du collectif étaient grandement influencées par le travail du dramaturge et poète allemand Bertolt Brecht et par la musique du révolutionnaire allemand Hanns Eisler<sup>136</sup>, dont les compositions étaient chantées lors de manifestations en Europe par des travailleurs n'ayant aucune formation musicale.

Plus qu'une simple influence, la musique d'Eisler fut considérée par les membres du *Composers Collective* et l'ensemble du WML comme étant le modèle à suivre dans la confection d'une musique « prolétarienne ». Pour Eisler, la musique « prolétarienne » devait être progressiste, tant sur le plan politique qu'artistique. Elle devait aussi être en mesure de sauver la classe ouvrière de l'aliénation perpétrée par la culture populaire, une culture du divertissement<sup>137</sup> définissant le système uniformisé du capitalisme et

---

<sup>135</sup> Robbie Lieberman, *Op. cit.* p. 29

<sup>136</sup> Hanns Eisler était l'élève du célèbre compositeur avant-gardiste et inventeur de la musique dodécaphonique Arnold Schönberg. Les compositions les plus connues d'Eisler, « Comintern » et « In Praise of Learning », ont d'ailleurs été très populaires au sein de la gauche radicale européenne et admirées par les principaux protagonistes du WML. Voir William G. ROY, *Op. cit.* p. 91

<sup>137</sup> Ici, l'utilisation du terme « divertissement » doit est comprise de la même manière que lorsqu'on parle de culture « populaire » ou encore de culture de « masse ». Une position en vogue des marxistes de l'époque est de soutenir l'idée d'une infériorité de la culture populaire. On la considère inauthentique, manipulée, conformiste et marchande, mais aussi autoritaire, en ce qu'elle provoque chez ses « consommateurs » des réactions standardisées et, par extension, une affirmation de la vie telle qu'elle est et une acceptation de l'ordre social tel qu'on nous l'impose. C'est une variante de la frontière entre la culture du raffinement et la culture populaire. Elle

renforçant l'hégémonie de l'idéologie dominante. S'appuyant fortement sur la conception de la musique « prolétarienne » décrite par Eisler, les membres du *Composers Collective* ont ainsi choisi de produire des compositions musicales classiques, ultra modernes et complexes, espérant pouvoir attirer la classe ouvrière dans le sillage du mouvement communiste, tout en lui permettant de se tourner de manière définitive vers ce qu'ils considéraient être de la « bonne » musique.<sup>138</sup>

*De facto*, le WML et le *Composers Collective* rejetaient donc du revers de la main toutes formes musicales issues de la culture populaire américaine. Cette position fut en partie décrite dans l'éditorial du journal *The Worker Musician* dans lequel les rédacteurs passaient au tordeur Tin Pan Alley – « always the obliging prostitute » – symbolisant l'arme culturelle par excellence de la bourgeoisie américaine, ainsi que des musiciens comme George Gershwin, dont les compositions ne faisaient que participer à la décadence de la culture bourgeoise aux États-Unis.<sup>139</sup> En fait, le WML et le *Composers Collective* refusaient systématiquement de voir un potentiel quelconque dans les formes musicales proprement américaines, allant même jusqu'à critiquer les chansons contestataires folkloriques traditionnellement employées par le IWW et l'utilisation de musique populaire dans les pièces de théâtre politisées. Pourtant, comme le mentionne Lieberman, plusieurs liens avaient commencé à se tisser entre la musique folk et les idées de la gauche radicale au tournant des années 1930, principalement dans les

---

prend forme au moment même où l'idée d'une culture hiérarchisée se voit défiée et sera théorisée par les philosophes Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans les années 1940. Voir Chris BARKER, *Op. cit.* p. 44-45

<sup>138</sup> William G. ROY, *Op. cit.* p. 92

<sup>139</sup> *The Worker Musician*, « Fifteen Years. A Survey of American and Soviet Music », *Op. cit.* p. 3-4

régions rurales américaines, entre autres avec Ella May Wiggins durant la grève du secteur textile à Gastonia en Caroline du Nord et dans le Kentucky avec la chanteuse folk et syndicaliste Aunt Molly Jackson.<sup>140</sup> Malgré tout, comme le démontre un article du *Daily Worker* rédigé par Henry Cowell en 1933, la position des membres du *Composers Collective* à l'égard de la musique populaire américaine restait ferme : « [o]ne of the great faults in the field of workers music has been that of combining revolutionary lyrics with traditional music – music which can by no means be termed revolutionary. »<sup>141</sup>

Entre-temps, l'URSS subissait une révolution culturelle avec l'adoption de la théorie du réalisme socialiste comme politique officielle de l'État sur l'art, se traduisant par un intérêt grandissant envers toutes formes de représentations de la réalité révolutionnaire vécue par la masse ouvrière. En musique, cela se traduisait par une incorporation accrue de références à la musique et aux danses folkloriques russes, toujours populaires au sein du prolétariat, dans les nouvelles compositions de la musique « prolétarienne ». À cet effet, Ronald Cohen et Dave Samuelson mentionnent que le musicologue et représentant officiel des autorités culturelles soviétiques Lev Lebedinsky a prononcé un discours lors de la Seconde conférence internationale musicale de 1933 à Moscou, dans lequel il rappelait aux musiciens communistes qu'ignorer les chansons et les danses populaires de leurs masses était néfaste et qu'il apparaissait nécessaire de maîtriser les arts folkloriques, afin de permettre aux artistes de se rapprocher de la classe ouvrière et d'atteindre une plus grande maturité dans leurs créations.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 30

<sup>141</sup> Cité dans Ronald D. COHEN & Dave SAMUELSON, *Op. cit.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

À l'affut des transformations culturelles soviétiques, les membres du *Composers Collective* ont commencé à s'intéresser à la musique folklorique russe et à l'utilisation qu'en faisaient des musiciens tels Mussorgsky et Balakirev dans leurs compositions classiques. Bizarrement, cet intérêt a mené le *Composers Collective* à tenter de produire des chants révolutionnaires américains inspirés d'une esthétique musicale proche du folklore russe.<sup>143</sup> Au final, l'esthétique musicale mise en place dans les chants révolutionnaires créés par les membres du *Composers Collective* n'a pas réussi à trouver son écho au sein de la classe ouvrière. Pire, la complexité des compositions de ces musiciens professionnels a rendu leurs œuvres encore plus inaccessibles au prolétariat. Comme le fait remarquer William G. Roy, au bout d'un peu plus de deux ans d'efforts et de résultats catastrophiques, le WML dressa un bilan négatif de ses tentatives de faire la promotion d'une nouvelle musique « prolétarienne », sans pour autant chercher à renouveler entièrement ses pratiques :

« Between 1934 and 1936, the WML conducted a self-review that addressed its failure to reach workers, suggesting that simpler and more familiar tunes would have more appeal. The second edition of the songbook in 1935 contained about half labor-radical songs, reflecting the new emphasis on simplicity. But they still composed complicated music [...] »<sup>144</sup>

L'entêtement à choisir d'opter encore et toujours pour la complexité dans la composition de chants révolutionnaires n'était toutefois plus aussi généralisé qu'il l'avait été au sein du *Composers Collective*. Certains membres continueront leurs explorations artistiques du côté de la musique dite « savante » tandis que d'autres, dont Lan Adomian, Marc

---

<sup>143</sup> Robbie Lieberman, *Op. cit.*

<sup>144</sup> William G. ROY, *Op. cit.* p. 93

Blitzstein et Elie Siegmeister, commenceront à intégrer de plus en plus d'éléments musicaux populaires, folk et jazz dans leurs compositions jusqu'à la mort officielle du collectif en 1936.<sup>145</sup>

### **3.5 La lente acceptation de la musique folk et blues à des fins d'agit-prop et la méfiance envers le jazz**

La reconnaissance des échecs du WML dans la mise sur pied d'une musique « prolétarienne » et la division au sein du *Composers Collective*, dirigeant ceux-ci vers une mort certaine, ne sont pas survenues soudainement. Il faut dire que la présence de Charles Seeger se faisait de plus en plus sentir au sein du collectif, de l'ensemble du WML et du CPUSA. Reconnu comme l'un des pères fondateurs de l'ethnomusicologie et compositeur hautement qualifié, Charles Seeger s'est longtemps attardé à essayer de comprendre les rapports existant entre la musique et la société. D'après Robert Grimes, dans une entrevue de 1974, Seeger se souvenait qu'en 1917 :

« I had had difficulty making out the connection between this fine art of music and society at large. I did not know enough anthropology to answer the question 'What's the use of it? Are we just writing music for a small elite class?' If that's so, I'm not interested in it; music must mean something more than simply a luxury of an elite class. »<sup>146</sup>

Si en 1932, Charles Seeger semblait suivre à la lettre la ligne directrice du *Composers Collective* en désignant les chansons populaires de « lot – pretty but not the stuff for a

---

<sup>145</sup> Ronald D. COHEN & Dave SAMUELSON, *Op. cit.*

<sup>146</sup> Robert R. GRIMES, « Form, Content, and Value : Seeger and Criticism to 1940 », *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*, Édité par Bell YUNG & Helen G. REES, Urbana-Chicago : University of Illinois Press, 1999, p. 66

militant proletariat to feed upon »<sup>147</sup>, il s'est clairement distancié de cette position dans l'article « On Proletarian Music » qu'il a rédigé en 1934. Dans cet article, Seeger continuait de croire à l'utilité de la musique comme arme de propagande, mais il dévoilait une nouvelle vision de ce que représentait la musique « prolétarienne », en pointant du doigt l'une des plus grandes failles de la position orthodoxe du *Composers Collective*. En effet, Seeger soutenait qu'il était désormais impératif de rompre avec l'idée de faire de la musique *pour* le prolétariat (musique « prolétarienne ») et d'opter plutôt pour l'idée de faire de la musique *du* prolétariat (musique du peuple).<sup>148</sup> Autrement dit, parce que le WML et le *Composers Collective* paraissaient incapables d'atteindre les objectifs qu'ils s'étaient fixés, Seeger proposait de se retourner totalement vers la musique dans laquelle la masse ouvrière américaine se reconnaissait, la musique qu'elle écoutait, qu'elle voulait jouer et qu'elle valorisait plus que toute autre forme musicale.

Cette position reflétait la sensibilité de Seeger à l'augmentation toujours grandissante de recherches académiques sur les cultures folkloriques, dont la collecte de chansons folk enregistrées par les ethnomusicologues John et Alan Lomax pour le compte du Library of Congress, et à la grande popularité de nouveaux icônes de la musique américaine, dont les interprètes noirs de *spirituals* Paul Robeson et Marian Anderson, ainsi que les chanteurs de ballades western Bradley Kincaid et Tex Ritter.<sup>149</sup> D'autre part, même si la musique ethnique était encore présente au sein des communautés des grandes villes

---

<sup>147</sup> Voir Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 30 et William G. ROY, *Op. cit.* p. 92

<sup>148</sup> William G. Roy, *Op. cit.* p. 117

<sup>149</sup> Mentionnons aussi l'influence de Thomas Hart Benson et de Aunt Molly Jackson qui ont introduit Charles Seeger à la musique folk, ainsi que la publication du livre *White Spirituals in the Southern Uplands* de George Pullen Jackson qui frappa l'imaginaire de l'ethnomusicologue. Voir Ronald D. COHEN & Dave SAMUELSON, *Op. cit.* et William G. ROY, *Op. cit.*

industrialisées du Nord, Seeger était désormais convaincu que les travailleurs américains étaient beaucoup plus enclins à réagir favorablement aux genres musicaux qu'ils entendaient à la radio, dans les films ou encore sur leurs gramophones. Ainsi, pour pallier l'incapacité du WML à rejoindre les masses avec sa musique « prolétarienne », la solution proposée par Seeger était de jouer de la musique intégrant un contenu révolutionnaire à une forme nationale, proprement américaine. Plus important encore, Seeger arguait qu'une utilisation accrue de la musique populaire américaine à des fins d'agit-prop serait propice à une plus grande inclusion raciale au sein du mouvement.

Les arguments de Charles Seeger en faveur de la musique populaire américaine ont tôt fait de convaincre le CPUSA d'intégrer celle-ci à ses stratégies de propagande, adoptant principalement le genre folk perçu comme véritable « musique du peuple ». <sup>150</sup> Ce changement d'attitude envers la musique populaire n'avait rien de surprenant. Au-delà des échecs du WML et du *Composers Collective*, la vision proposée par Seeger correspondait parfaitement aux tendances patriotiques et nationalistes qui guidaient les choix politiques du CPUSA des dernières années. De plus, l'avènement de la crise économique, les mouvements de grève émergents dans les régions rurales, la popularité grandissantes des idées de la gauche révolutionnaire à l'extérieur des villes industrialisées et la mobilisation entourant le procès des *Scottsboro boys* <sup>151</sup> ont tous été des événements permettant au mouvement communiste de vivre une expérience militante proprement américaine. Ces événements forçaient le mouvement communiste à sortir de sa zone de confort, traditionnellement concentrée autour du militantisme des

---

<sup>150</sup> William G. ROY, *Op. cit.*

<sup>151</sup> Voir le deuxième chapitre p. 48

intellectuels de New York et de la culture politique d'artistes engagés et nouvellement immigrés dans les grandes villes industrielles du Nord. Lentement, le CPUSA s'américanisait et cette américanisation ne pouvait s'effectuer qu'en délaissant les positions en faveur de la culture du raffinement, intrinsèquement européenne, au profit d'une adhésion à « la culture » du peuple américain. Cela dit, Charles Seeger n'a pas été la première et la seule influence au sein du mouvement communiste ayant poussé le CPUSA à adopter la musique populaire à des fins d'agit-prop. Si le CPUSA avait compté jusque-là sur le travail du WML pour orienter son positionnement à l'égard de la musique, certains militants ne faisant pas partie du WML ont cherché à attirer l'attention du Parti sur la musique populaire, et tout particulièrement le blues et les chants de travail pratiqués par la communauté noire américaine.

C'est en mai 1930 plus précisément qu'apparaissait dans le *New Masses* le tout premier article publiant des chansons populaires noires, rédigé par Philip Schatz et intitulé « Songs of the Negro Worker ».<sup>152</sup> Philip Schatz avait probablement une connaissance superficielle du matériel qu'il avait choisi de publier pour appuyer le propos de son article, puisqu'il n'avait pas la moindre idée de la provenance des chansons citées, si ce n'est qu'elles traînaient dans les bureaux du journal. En réalité, ces chansons étaient destinées à Hugo Gellert, artiste et collaborateur de longue date au *New Masses*, et avaient été envoyées par son plus jeune frère, le collectionneur et folkloriste amateur Lawrence Gellert. Il nous est impossible de savoir avec exactitude si les chansons

---

<sup>152</sup> Apparaissaient dans l'article des titres de chansons telles "I Tol' My Cap'n That My Feet Was Col"; "Niggers Pick Cotton"; "Reason I Stay on the Job So Long"; "I Don't Want No Cornbread"; "John Henry". Voir Philip SCHATZ, « Songs of the Negro Worker », *New Masses*, May 1930, pp. 6-8 cité dans Bruce M. CONFORTH, *Op. cit.* p. 59

envoyées par Lawrence Gellert à son frère devaient être publiées ou non. Quoi qu'il en soit, l'article de Schatz réussissait parfaitement à harmoniser la position défendue par le CPUSA, depuis l'adoption de la thèse du nationalisme noir de 1928, et l'interprétation qu'il faisait des chansons publiées, décrivant ces dernières comme étant l'expression de la culture ouvrière la plus authentique des États-Unis : « [the Negro] may well fear his boss a hundred times more than the most underpaid and spiritless white slave. [...] the Negro worker's elementary understanding of class distinction finds its place in the singing. »<sup>153</sup> Évidemment, le vol de Schatz suscita la colère de Gellert, mais son article ouvra la voie à l'apparition d'articles similaires. De fait, suite à la publication de Schatz, le travail de Lawrence fut largement sollicité par le *New Masses*, et fortement encouragé par Michael Gold et Hugo Gellert, tous deux influents au sein du Parti et de son magazine culturel, dans le but d'utiliser son matériel à des fins de propagande. Ainsi, entre novembre 1930 et mai 1935, Lawrence Gellert a fourni six articles au *New Masses*, dans lesquels il présentait ses chansons collectées et identifiées sous le nom de *Negro Songs of Protest*. Ce faisant, Gellert est rapidement devenu l'expert communiste en matière de blues et de chants de travail noirs américains, de telle sorte qu'une de ses chansons collectées, "I Went to 'Tlanta", parut dans le livre *International Collection of Revolutionary Songs* publié en 1933 par le International Music Bureau, Moscow State Musical Publishing House et que deux d'entre elles se retrouvèrent dans la seconde édition du *Workers Songbook* publié en 1935 par le *Composers Collective*.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Cité dans *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 75-76 et Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 30-31

La contribution de Gellert a très certainement permis au CPUSA d'opérer une transition vers l'acceptation entière de la musique folk pour l'agit-prop et influencé d'autres militants à s'intéresser davantage à la question de la musique noire, comme en témoigne la parution de l'article « Negro Revolutionary Music » par Richard Frank dans le *New Masses*, en 1934.<sup>155</sup> Il est essentiel de mentionner que l'article de Frank traduisait parfaitement le processus d'américanisation qu'avait entamé le CPUSA. De fait, Frank soulignait que la propagation des idées marxistes, transportées par des immigrants européens en Amérique, s'était effectuée majoritairement par l'entremise de médias immigrants, très souvent en langues étrangères. Mais l'auteur précisait que depuis peu, le mouvement communiste cherchait à propager l'idéal révolutionnaire en utilisant des formes d'expression typiquement américaine. L'une de ses formes – la plus importante aux yeux de Frank – provenait de la musique noire américaine : « the most sublime folk-music, with the possible exception of the Russian, of any people on earth. »<sup>156</sup> Soutenant que les Noirs intégraient de plus en plus d'éléments révolutionnaires dans leurs chansons, Richard Frank disait de la musique noire qu'elle participait simultanément à l'américanisation de l'idéal communiste et à l'américanisation de l'ensemble du mouvement communiste :

« When the American revolutionary movement finds expression in Negro music, therefore, it is expressing itself in a medium capable of arousing not only the twelve or fifteen million Negroes of America, but also all the toiling

---

<sup>155</sup> Dans le billet « Between Ourselves » qui suit l'article de Richard Frank (pseudonyme), on apprend que ce dernier est un jeune blanc du Sud qui enseigne dans une école secondaire du Dixie et qui n'a jamais quitté le Sud plus d'une semaine. La lecture de Marx l'aurait poussé à devenir communiste. Poursuivant des études sur les cultures folkloriques du Sud, Frank disait : « I have been working [...] undercover for the party ever since I arrived at the necessity of becoming a Bolshevik. » Voir *New Masses*, « Between Ourselves », May 15th, 1934, p. 30 et *New Masses*, « Negro Revolutionary Music » by Richard FRANK, May 15th, 1934, pp. 29-30

<sup>156</sup> *New Masses*, « Negro Revolutionary Music », *Op. cit.* p. 29

masses of America who for generations in one form or another have made Negro music their own. »<sup>157</sup>

De plus, Richard Frank estimait qu'en raison de sa popularité, tant chez les travailleurs blancs que chez les travailleurs noirs, les blues et les chants de travail noirs américains représentaient l'instrument tout désigné permettant la politisation de l'ensemble du prolétariat et symbolisaient la vivacité d'une révolution communiste déjà entamé aux États-Unis. Il précisait enfin que le recrutement de nouveaux militants issus de la communauté noire américaine serait plus efficace si le folk noir était utilisé :

« Among the Negroes, it will be to a great extent through singing that recruiting will be done, for masses of Negro workers are held at illiteracy. Leaflets cannot appeal to them. But singing is their great form of artistic expression. In order to win the Negro people most effectively, the revolutionary movement will have to make use of this instrument. »<sup>158</sup>

Pour conclure, l'article de Philip Schatz, les chansons collectées par Lawrence Gellert et fournies au *New Masses* et les thèses défendues par Richard Frank dans « Negro Revolutionary Music » démontraient que le blues et les chants de travail commençaient à être perçus comme la voix authentique de la prolétarianisation des Noirs du Sud rural, exprimant l'existence d'une augmentation de la radicalisation et de la conscience de classe au sein de la communauté noire. Ils représentaient aussi les efforts d'américanisation du CPUSA et de l'ensemble du mouvement communiste, tout en épousant les tendances patriotiques et nationalistes qu'avait pris le Parti en se stalinisant. En contrepartie, si la musique folk blanche et noire américaine attirait de plus

---

<sup>157</sup> *New Masses*, « Negro Revolutionary Music », *Op. cit.*

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 30

en plus le regard des communistes américains, le jazz n'a pas obtenu la même attention, tout au long de la deuxième phase politique du CPUSA. Inclus dans le courant *mainstream* de la musique populaire, au même titre que les ballades sentimentales de Tin Pan Alley et les productions musicales de Broadway, le jazz continuait à être critiqué par certains communistes américains en raison de son caractère divertissant et frivole, mais aussi de l'attraction qu'il représentait pour la classe dominante. D'autres encore croyaient que le jazz participait au chaos musical, empêchant de jeunes musiciens de se consacrer à la musique sérieuse.<sup>159</sup>

Par ailleurs, il est tout à fait possible que la méfiance envers le jazz chez les communistes américains était due à la position qu'avait pris Staline à son égard, durant la révolution culturelle de son plan quinquennal. La liberté artistique dont jouissait les musiciens russes suite à la révolution bolchévique avait permis au jazz de gagner du terrain, surtout dans les milieux urbains de l'Union soviétique, de sorte que plusieurs musiciens le pratiquaient. Après 1928, le jazz devint suspect aux yeux des nouveaux commissaires de la culture prolétarienne d'URSS, si bien que l'on chercha à bannir l'utilisation du saxophone – l'instrument fétiche du jazz – sur l'ensemble du territoire soviétique.<sup>160</sup> Maxime Gorki, l'un des fondateurs du réalisme socialiste en littérature et membre éminent de la *nomenklatura* soviétique, disait du jazz qu'il était grossier et soutenait les purges de musiciens russes qui en jouaient. Enfin, le jazz fut perçu par Staline et ses

---

<sup>159</sup> « With many young composers, imbued for the most part with no definite ideology, writing in the manner of any influence which happens to catch their fancy for the moment, from jazz to Stravinsky, there is a great opportunity for an inspiring musical genius [Arnold Schönberg] to crystalize this musical chaos, to purge it of an eclecticism which diffuses and makes sterile its efforts, to imbue it with a definite ideology which will point the way to great heights of achievement. » in *New Masses*, « Music » by Ashley PETTIS, January 2, 1934, p. 29

<sup>160</sup> Robert CHADWELL WILLIAMS, « Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917-1980. by S. Frederick STARR », *Slavic Review*, Vol. 43, No. 1 (Spring 1984), p. 91

sbires comme le symbole d'une sexualité débridée, d'une dégénérescence, de l'émancipation et de la spontanéité, tous des produits de la bourgeoisie occidentale.<sup>161</sup>

Quoi qu'il en soit, il est tout de même étonnant que le travail de certains compositeurs noirs de jazz soit passé presque inaperçu au sein de la vieille gauche. Pensons entre autres à la production de la comédie musicale afro-américaine *Hot Chocolates* d'Edith Wilson, introduite à Broadway et présentée de juin à décembre 1929 au théâtre Hudson de New York. Les chansons se retrouvant dans *Hot Chocolates* ont été composées respectivement par le pianiste de jazz Fats Waller et le parolier Andy Razaf.<sup>162</sup> *Hot Chocolates* mettait Fats Waller sur la voie de la célébrité grâce aux succès des chansons "Ain't Misbehavin'" et "Honeysuckle Rose" – aujourd'hui qualifiées de *standard jazz*. Outre ces deux chansons produites pour *Hot Chocolates*, la chanson "(What Did I Do to Be So) Black and Blue?" aurait mérité une plus grande attention du mouvement communiste américain.<sup>163</sup> Selon William Maxwell, "Black and Blue" fut rajoutée à la production musicale suite à la demande non négociable de l'impresario gangster Dutch Schultz de mettre en scène une « petite fille de couleur » chantant les difficultés d'être noire : « Razaf and his partner, Fats Waller, responded with what has often been called America's first popular song of racial protest. »<sup>164</sup> Truffée de jeux de mots incisifs et

---

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> Depuis la fin des années 1910, Andy Razaf fréquentait les milieux communistes de Harlem et avait collaboré au journal de l'ABB, le *Crusader*, de 1918 à 1922. Voir William J. MAXWELL, *Op. cit.* pp. 28-46

<sup>163</sup> Popularisée par Louis Armstrong, la chanson "Black and Blue" sera soulignée par l'ex-communiste noir Ralph Ellison dans le prologue de son roman *Invisible Man* publié en 1952. En posant l'accablante question "What did I do to be so Black and Blue?" qu'il additionne aux phrases musicales syncopées d'Armstrong dans son interprétation de la chanson, jamais vraiment sur le *beat*, l'homme invisible d'Ellison fait de "Black and Blue" son leitmotiv et l'élément clé lui permettant de saisir la signification de son existence propre. Voir William J. MAXWELL, *Op. cit.* p. 14

<sup>164</sup> *Ibid.*

critiques à l'égard du racisme vécu par les Noirs, "Black and Blue" représente en effet l'une des chansons les plus contestataires de l'époque.<sup>165</sup> Ainsi, le jazz ne faisait pas que divertir, il pouvait dénoncer. Malgré tout, du point de vue des communistes américains, le jazz a été relégué à l'arrière-plan du paysage culturel américain, sans jamais obtenir l'intérêt qu'il aurait dû susciter au sein de la vieille gauche. Si certains protagonistes du WML et du *Composers Collective* ont commencé à démontrer une plus grande ouverture à l'endroit de la musique folk durant la première moitié des années 1930, plusieurs demeureront réfractaires à l'idée d'intégrer la musique populaire américaine aux efforts de propagande. Or, nous verrons dans le chapitre suivant qu'avec l'aboutissement du processus d'américanisation du CPUSA et l'avènement du Front Populaire, le mouvement communiste se tournera de façon définitive vers l'utilisation de la musique populaire à des fins d'agit-prop.

---

<sup>165</sup> "Gentlemen prefer them light. / Wish I could fade, / Can't make the grade, / Nothin' but dark days in sight. / Just 'cause you're black, folks think you lack, / They laugh at you and scorn you too, / What did I do to be so black and blue?" Voir William J. MAXWELL, *Op. cit.* p. 14-15

## CHAPITRE 4

### LE FRONT POPULAIRE CULTUREL

#### 4.1 Introduction

Le chapitre précédent visait à rendre compte de la place accordée à la musique noire dans les efforts d'agit-prop du mouvement communiste et des tentatives d'élaboration d'une musique « prolétarienne » durant les deux premières phases politiques du CPUSA. Nous avons vu dans un premier temps que les communistes américains n'étaient pas enclins à intégrer le blues et le jazz à leurs efforts de propagande, ne démontrant tout au long des années 1920 que très peu d'intérêt envers la musique noire et demeurant très critique à l'égard de la musique populaire de manière générale. Plusieurs facteurs expliquaient le manque d'intérêt du mouvement envers le blues et le jazz dont la tendance à privilégier les avant-gardes européennes en raison du rôle prépondérant joué par les immigrants européens au sein du CPUSA, les guerres intestines qui empêchaient un positionnement clair sur l'art, les dispositions du Parti à favoriser la littérature sur toutes les autres formes d'expression artistique et pour finir l'inclination de la majorité des acteurs culturels du mouvement envers la culture du raffinement. Au début des années 1930, la mise sur pied d'organisations telles le *Workers Music League*, le *Pierre Degeyter Club* et le *Composers Collective*, encourageant tous l'objectif d'élaborer une politique claire envers la musique et de participer à la création d'une musique « prolétarienne », démontrait que le mouvement communiste américain était prêt à se pencher plus sérieusement sur la question de l'utilisation de la musique comme outil

d'agit-prop et de prendre les mesures nécessaires afin de développer une culture capable de donner un nouveau souffle aux ambitions révolutionnaires communistes en temps de crise économique. Afin d'élever les masses à la culture du raffinement, les protagonistes de ces organisations ont choisi de privilégier une esthétique issue de la musique « savante » dans leurs compositions prolétariennes, rejetant de prime abord l'idée d'intégrer la musique populaire américaine aux efforts de propagande.

Parallèlement, avec la redéfinition du concept de culture, le mouvement communiste a commencé à accorder plus d'espace aux formes d'expressions artistiques populaires, pour ainsi être en mesure de s'inscrire parmi les forces luttant pour le contrôle de cette culture. Ce faisant, de plus en plus d'attention fut portée à la musique folk, sous l'influence de l'ethnomusicologue communiste Charles Seeger, et à la musique noire, principalement le blues et les chants de travail compris dans le courant folk, grâce entre autres à la contribution du folkloriste amateur Lawrence Gellert et de sa collection de chansons noires « contestataires ». Du même coup, tout en représentant les premiers pas vers l'américanisation du mouvement communiste et du CPUSA, ce changement progressif d'attitude envers la musique populaire rendait désuète l'obstination des protagonistes du WML, du *Pierre Degeyter Club* et du *Composers Collective* à promouvoir une culture du raffinement au détriment d'une intégration des formes musicales populaires américaines. Cependant, l'intégration complète de la musique populaire américaine aux efforts d'agit-prop du mouvement communiste ne sera effectuée qu'avec l'avènement du Front Populaire et l'aboutissement du processus d'américanisation du CPUSA.

Le chapitre qui suit servira à démontrer comment le mouvement communiste en est venu à se tourner de manière définitive vers l'utilisation de la musique populaire américaine et, de surcroît, vers la musique noire, à des fins d'agit-prop, durant la troisième phase politique du CPUSA. Nous verrons dans un premier temps comment l'avènement du Front Populaire et l'aboutissement du processus d'américanisation du CPUSA ont pu avoir un impact sur les politiques culturelles du mouvement communiste, amenant ce dernier à faire preuve d'un intérêt sans précédent envers la musique populaire américaine. Dans un deuxième temps, ce chapitre nous permettra concrètement de prendre connaissance des positions du mouvement envers la musique noire et son utilisation. Autrement dit, les pages qui suivent seront surtout consacrées à dresser un portrait des critiques musicales exprimées principalement dans le *New Masses* à l'égard de la musique noire, blues et jazz, et à présenter des exemples d'intégration et de promotion de la musique noire à des fins d'agit-prop. Pour ce faire, nous dirigerons notre regard vers les implications relatives à la publication du recueil *Negro Songs of Protest* produit par Lawrence Gellert et Elie Siegmeister; vers la contribution d'entrepreneurs progressistes, dont celle du producteur mélomane John Hammond en tant que critique musicale dans le *New Masses* et organisateur des spectacles *From Spirituals to Swing* au Carnegie Hall en 1938 et en 1939, et celle de Barney Josephson, propriétaire du *Café Society*; vers l'engagement politique des musiciens du *Café Society*, dont celui de Billie Holiday; et, pour terminer, vers la comédie musicale *Jump for Joy* du célèbre compositeur jazz Duke Ellington.

## **4.2 Le Front Populaire culturel et l'américanisation du mouvement communiste**

La Grande dépression et la montée du fascisme, nous le savons, ont été des éléments déclencheurs amenant plusieurs Américains à se radicaliser. Cela dit, pour l'historien Michael Denning, l'émergence d'une vaste culture issue de la gauche politique fut le résultat de deux transformations majeures, soit l'apparition du Front Populaire, décrit comme un puissant mouvement social basé sur l'organisation sans précédent des travailleurs des secteurs industriels au sein des syndicats du *Congress of Industrial Organizations* (CIO), et le développement exceptionnel de l'industrie de la culture (culture populaire/divertissement de masse) et des institutions culturelles de l'État.<sup>166</sup> Né des grèves générales des travailleurs des secteurs industriels en 1934, suivant la ratification du *National Industrial Recovery Act* (NIRA)<sup>167</sup> et coïncidant avec la plus importante période d'influence du CPUSA sur la société américaine, le mouvement social du Front Populaire résultait du militantisme ouvrier du CIO, de la solidarité internationale antifasciste et anti-impérialiste avec les réfugiés allemands, l'Éthiopie, l'Espagne et la Chine et des luttes politiques menées par la gauche radicale en réaction aux réformes du New Deal. Pour reprendre les mots de Denning, le Front Populaire

---

<sup>166</sup> Michael Denning, *Op. cit.* p. 4

<sup>167</sup> Signée le 16 juin 1933, soit exactement cinq mois après l'arrivée au pouvoir de Franklin D. Roosevelt, la loi du NIRA, l'une des réformes éclairées du New Deal, visait à fixer des *minima* pour les prix et les salaires, à stimuler l'embauche, à limiter la concurrence et à relancer l'économie des secteurs industriels. Elle comprenait aussi la *Public Works Administration* (PWA) qui servait à promouvoir les travaux publics. Enfin, la section 7a du NIRA autorisait la présence d'un syndicat dans toute entreprise qui se soumettait aux codes de la dite loi. Les résultats du NIRA furent limités. La loi, contrôlée par le milieu des affaires et mise au service de ses intérêts, renforça les monopoles, en mettant fin à la concurrence, fit monter les prix et créa peu de nouveaux emplois. En outre, le pouvoir que le NIRA concédait aux patrons a fait en sorte que plusieurs d'entre eux omettaient d'appliquer la section 7a et qu'ils se sont accordés pour écarter les consommateurs, les représentants syndicaux et, autant que possible, les délégués des pouvoirs publics. En 1935, la Cour suprême déclarait le NIRA anticonstitutionnel. Voir Howard ZINN, *Une histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, trad. Frédéric COTTON, LUX, Montréal, 2002, p. 444 et André KASPI, *Les Américains. Naissance et essor des États-Unis (1607-1945)*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 315-316

formait un bloc radical historique, réunissant des syndicalistes, des activistes issus des milieux communautaires, des communistes, des socialistes indépendants, des socio-démocrates et des libéraux progressistes, des opposants au lynchage et à la ségrégation raciale et des antifascistes.<sup>168</sup>

La base du Front Populaire, comme nous l'avons indiqué, reposait sur le mouvement ouvrier et l'organisation de millions de travailleurs des secteurs industriels au sein des nouveaux syndicats du CIO. D'autre part, la montée en puissance du CIO concordait avec l'émergence d'une « nouvelle » classe ouvrière issue de la migration de travailleurs en provenance d'Europe de l'Est, de la Grèce, de l'Italie, de la Sicile, du Mexique, du Québec et du Sud des États-Unis vers les zones industrielles américaines du Nord et du Midwest. Mais la particularité de cette « nouvelle » classe ouvrière réside dans le fait qu'elle était surtout dominée par la deuxième génération des travailleurs immigrants. Comme le mentionne Denning, trouvant une représentation politique du côté du CPUSA ou du New Deal de Roosevelt et une représentation économique au sein des syndicats du CIO, cette deuxième génération fut la digne représentante des transformations effectuées sur le plan de la culture militante de la classe ouvrière et de manière générale sur l'ensemble de la culture américaine durant le Front Populaire :

« these second-generation workers who created the CIO also found cultural representatives, as a host of organic intellectuals ranging from actors to novelists, popular singers to Marxist theorists, began to reshape American culture. Moreover, this new working-class culture was [...] the foundation of

---

<sup>168</sup> Michael DENNING, *Op.cit.*

the cultural front, nurturing many of its plebeian writers and artists, and becoming subject and audience of many of its works. »<sup>169</sup>

En fait, la culture émergente du Front Populaire (ou le front culturel) prenait tout son sens à travers les nombreuses alliances permises par la nature même de ce mouvement social, entre la culture des travailleurs immigrants de première et deuxième générations, la culture anglo-américaine et la culture noire américaine. Plus important encore, cette culture émergente était faite sous le signe de l'« Américanisme », c'est-à-dire qu'elle se voulait une réappropriation de l'image de l'Amérique qui serait en mesure de fournir aux travailleurs une connaissance utile de l'histoire américaine.<sup>170</sup>

Bien entendu, jouant un rôle de premier plan durant le Front Populaire, le CPUSA n'était pas insensible à ces transformations. Le Front Populaire a donné l'occasion au mouvement communiste de sortir de son isolement et de nourrir de nouvelles amitiés et de nouvelles alliances. À la tête du CPUSA, Earl Browder considérait qu'il était grand temps de restructurer le Parti en fonction du système politique traditionnel américain et de récupérer l'idée de l'américanisme, délaissant le slogan « For a Soviet America » pour adopter celui du Front Populaire « Communism is the twentieth-century Americanism ». <sup>171</sup> Le CPUSA commença à faire de plus en plus référence aux héros révolutionnaires de l'histoire américaine – Washington, Jefferson, Lincoln – dans ses discours et à afficher le drapeau américain durant ses assemblées, menant le jeune communiste George Charney à dire : « It was as though a new day had dawned for the

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 7-8

<sup>170</sup> Pour être plus précis à cet effet, Michael Denning explique que l'américanisme s'exprimait en fonction de trois tendances durant le Front Populaire : la fascination envers les grands récits narratifs de l'histoire américaine; l'accentuation du principe de nationalité pour mieux saisir les divisions ethniques et raciales aux États-Unis; et le régionalisme prolétarien. Voir *Ibid.*, p. 131-133

<sup>171</sup> Voir Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 33 et Michael DENNING, *Op. cit.* p. 129

American movement. We were not only Communists, we were Americans again... We were readily convinced that the two were not only compatible but inseparable. An American spirit began to pervade the movement. »<sup>172</sup> La présence de l'esprit américain au sein du mouvement communiste dont parle Charney, s'est fait encore plus ressentir sur le plan des politiques culturelles du CPUSA. L'engagement des organisations artistiques officielles du mouvement communiste envers la culture prolétarienne durant la seconde phase politique du CPUSA s'est mué en un intérêt accru envers la culture de masse, y compris la littérature produite par des écrivains américains ouvertement antifascistes, la culture folk, Broadway et Hollywood.<sup>173</sup>

Cette transition mena à l'organisation de l'*American Writers' Congress* et de l'*American Artists' Congress* au courant de l'année 1935, durant lesquels le CPUSA enjoignait aux écrivains sympathisants à la cause révolutionnaire et aux artistes intéressés à participer à la préservation et au développement de l'héritage culturel américain à se joindre au mouvement communiste. Par ailleurs, cette transition fut largement encouragée par le critique culturel communiste Mike Gold. Selon Lieberman, à peine un mois après avoir rédigé un article dans le *Daily Worker* sur les chansons folks de Ray et Lida Auville, dans lequel Mike Gold critiquait au passage l'inefficacité du travail du *Composers Collective*, le WML fut remplacé par l'*American Music League* (AML) :

« Not to see what a step forward it is to find two native musicians of the American people turning to revolutionary themes, converting the tradition to working class uses, is to be blind to progress. [...] They write catchy tunes

---

<sup>172</sup> Cité dans Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 33

<sup>173</sup> *Ibid.* p. 34

that any American worker can sing and like, and the words of their songs make the revolution as intimate and simple as 'Old Black Joe'. Is that so little? »<sup>174</sup>

L'AML avait pour principal objectif de consacrer ses efforts à l'étude, aux collectes et à la popularisation de la musique folk américaine. Pour ce faire, l'AML a encouragé, entre autres, la création de chœurs du peuple, nommés *American People's Chorus*, originellement conduit par Earl Robinson, dont la tâche visait à réarranger et à populariser des chansons folk afin de les introduire dans les cercles de gauche et dans les salles de concert.<sup>175</sup>

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, l'intérêt de la vieille gauche envers la musique folk coïncidait aussi avec l'intérêt grandissant envers la préservation et la collecte de musique folk américaine. Mais, dans le contexte du Front Populaire, la restructuration des politiques culturelles du CPUSA, dont celles à l'égard de la musique, discréditant le WML, le *Pierre Degeyter Club* et le *Composers Collective* et donnant naissance à l'AML, faisait aussi écho au support officiel sans précédent pour les arts qui avait émané des politiques du New Deal : « culture was attributed a significance in American life it had not had before. »<sup>176</sup> Par exemple, le *Federal Arts Project*, faisant partie d'une mesure économique plus vaste du New Deal connue sous les noms de *Works Progress Administration* ou *Work Projects Administration* (WPA) et mis sur pied pour les artistes, les écrivains, les acteurs et les musiciens, reconnaissait l'importance des arts

---

<sup>174</sup> Cité dans Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 35

<sup>175</sup> L'une des plus importantes réalisations d'Earl Robinson est sans conteste sa composition musicale de la chanson *Ballad for Americans*, écrite par John LaTouche et interprétée par Paul Robeson et l'*American People's Chorus*. La chanson incarne parfaitement l'idée de l'américanisme, essentielle et centrale à la culture émergente durant le Front Populaire.

<sup>176</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 36

dans la société, tout en affirmant que toute personne participant à la préservation, à la production ou à la promotion de la culture américaine méritait d'être salariée.<sup>177</sup> Ainsi, durant le Front Populaire, les acteurs culturels pouvaient trouver simultanément un soutien de la part du gouvernement, de la vieille gauche et du public, rendant la culture américaine plus accessible et plus vivante que jamais.

Tout au long du Front Populaire, les musiciens impliqués au sein du mouvement communiste ont développé une nouvelle esthétique, en fusionnant plusieurs éléments issus de la musique populaire dans leurs compositions. Cette nouvelle esthétique se considérait beaucoup plus inclusive que la musique rigide à laquelle s'était adonnée le *Composers Collective*. Elie Siegmeister, anciennement membre du *Composers Collective*, soutenait qu'il fallait délaissier « the age-old division between learned or art music on the one hand, and folk or popular music on the other. »<sup>178</sup> Redéfinissant de nouveaux critères de jugement du goût, Charles Seeger allait dans le même sens que son camarade Siegmeister : « The main question... should not be 'is it good music?' but 'what is the music good for?' And if it bids fair to weld the community into more resourceful and democratic action for a better life for themselves, their neighbors and the human race, then it must be conceded to be 'good for' that. »<sup>179</sup>

Par ailleurs, les nouvelles infrastructures musicales du CPUSA se sont affairées à redéfinir la connotation politique de la musique folk. Les protagonistes culturels du

---

<sup>177</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.*

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>179</sup> *Ibid.*

mouvement communiste s'entendaient pour dire que la musique folk, autrefois qualifiée de conservatrice, était à présent « révolutionnaire ». Plus important encore, alors que la musique folk était perçue par plusieurs comme étant racialement exclusive avant l'avènement du Front Populaire, on la considéra désormais comme potentiellement inclusive.<sup>180</sup> Ainsi, l'idée de promouvoir à tout prix la musique folk, en laissant entendre qu'elle était la forme musicale la mieux armée pour briser les barrières raciales existantes, permettait d'attirer ou de rallier un nombre encore plus important d'antifascistes et de militants opposés au lynchage et à la ségrégation raciale sous la bannière communiste. Toutefois, Michael Denning remet en question la centralité de la musique folk, arguant qu'elle ne constituait aucunement le genre musical privilégié durant le front culturel. De fait, un leader du CPUSA aurait fait remarquer au chanteur folk Pete Seeger, le fils de Charles Seeger, que « here in New York hardly anybody knows that kind of music... If you are going to work with the workers of New York City, you should be in the jazz field. »<sup>181</sup> Pete Seeger lui-même aurait avoué : « I wonder if we really have the right slant on the future of American music – us using so much folk music when jazz is so popular. »<sup>182</sup> Pour Denning, la musique la plus emblématique du Front Populaire était sans nul doute celle composée pour le théâtre musical – particulièrement *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein, *Pins and Needles* d'Harold Rome et *Jump for Joy* de Duke Ellington – qui fusionnait la satire politique et les ballades romantiques, les

---

<sup>180</sup> William G. ROY, *Op. cit.* p. 88

<sup>181</sup> Cité dans Michael DENNING, *Op. cit.* p. 284

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 284

chansons folks à la musique orchestrale, la tradition des vaudevilles, Tin Pan Alley, le blues et le jazz et représentait la vision et les contradictions de la musique du peuple.<sup>183</sup>

Cela dit, l'accent mis sur la contribution culturelle afro-américaine à la société fut certainement le caractère central de l'ethos du Front Populaire. La presse communiste commença à accorder plus d'attention à des artistes noirs comme Paul Robeson et Marian Anderson. Le *New Masses* présenta de plus en plus d'articles traitant du blues et du jazz à partir de 1936, considérant le jazz comme forme « progressive » de la musique folk, et finança la tenue des concerts *From Spirituals to Swing* au Carnegie Hall en 1938 et 1939. Le CPUSA engagea plusieurs musiciens de jazz, dont Sidney Bechet, Count Basie et Dizzy Gillespie, pour les danses qu'il organisait à son camp de vacances, le *Camp Unity*, dans le Borscht Belt.<sup>184</sup> L'importance attribuée à la musique noire a aussi été rendue possible grâce au travail de personnalités publiques comme Alan Lomax et John Hammond, de par leur dévotion à enregistrer et à promouvoir des artistes noirs tels que Billie Holiday, Sonny Terry, Leadbelly (Huddie Ledbetter) et Josh White. Enfin, Earl Robinson disait que le plus grand apport à la musique folk venait des Noirs américains : « Their songs have everything, tremendous strength and power of image and purpose and longing, soft beauty, subtlety of idea, humor – sometimes all these elements in the same song. »<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 285

<sup>184</sup> Le Borscht Belt était le nom donné à une région touristique dans les montagnes Catskill de l'État de New York qui attirait particulièrement les communautés juives. L'endroit fut investi par les vacanciers dès le début des années 1920 et ce jusqu'aux années 1970. Selon Hobsbawm, durant les danses du *Camp Unity*, le public encourageait la pratique de relations sexuelles interraciales, ce qui mena Dizzy Gillespie à affirmer plus tard « I think they were trying to prove how equalitarian they were. » Cité dans Eric HOBSBAWM, *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*, New York Press, New York, 1998, p. 278

<sup>185</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 38-39

En somme, l'intérêt démontré par le mouvement communiste envers la musique durant le Front Populaire était tout aussi significatif qu'inévitable, puisque c'est durant cette période que la musique américaine subira ses développements les plus extraordinaires. De fait, le jazz effectuera une transition du swing au be-bop grâce au travail de Count Basie, de Charlie Christian, de Duke Ellington, de Dizzy Gillespie et de Charlie Parker. De plus, on assistera à l'émergence de la musique philharmonique américaine grâce aux compositions d'Aaron Copland, de Marc Blitzstein, de Virgil Thomson; à la naissance du blues et du gospel moderne avec Robert Johnson, Son House, Muddy Waters, Josh White et le Golden Gate Quartet; et à la naissance du folk moderne, du bluegrass et du country avec Aunt Molly Jackson, Woody Guthrie, Pete Seeger, Bill Monroe et Hank Williams.<sup>186</sup> Notons que tous ses développements étaient étroitement liés aux transformations survenues dans l'industrie de la musique, laquelle dépendait de moins en moins de la vente de partitions musicales et de plus en plus des enregistrements sonores, des performances, de la radio et des films, propulsant les États-Unis dans une véritable renaissance musicale dont le retentissement sera mondial.

---

<sup>186</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 283

### **4.3 L'énigmatique Lawrence Gellert et la publication de *Negro Songs of Protest***

L'une des premières réalisations de l'AML fut très certainement la publication du recueil *Negro Songs of Protest* de Lawrence Gellert et Elie Siegmeister en mai 1936. Le recueil était composé de vingt-quatre chansons collectées par Gellert dans les deux Carolines, en Géorgie, en Louisiane et dans le Mississippi. Elie Siegmeister, quant à lui, s'était adonné à la tâche extrêmement difficile de transcrire le plus fidèlement possible les enregistrements de Gellert en partitions musicales, afin d'adapter les chansons pour piano. Si certaines des chansons « contestataires » de Gellert avaient déjà été publiées dans le *Workers Songbook* et le *Music Vanguard* en 1935 et dans le *New Masses* entre 1930 et 1936, la sortie du recueil *Negro Songs of Protest* correspondait parfaitement à la nouvelle ligne directrice du CPUSA en ce qui a trait à l'utilisation de la musique folk à des fins d'agit-prop et à l'emploi de cette musique pour tenter de briser les barrières raciales aux États-Unis. De plus, le CPUSA montrait qu'il accorderait dorénavant une place centrale à la musique noire, dans le but de continuer à lutter pour l'amélioration des conditions de vie des Noirs américains, contre le lynchage et contre la ségrégation raciale :

« These melodies, springing from the very lives of the Negro people, reveal a hitherto neglected aspect of our national culture. [...] these songs reveal his intense concern for the every-day problems facing him "down here below." In them, the Negro sings his life in the cotton patch, on chain gangs, in filthy jail houses, "drivin' steel on down," "out on the rock-pile, pleadin' for the sun to go down," or unemployed, "jes a-lookin' for ahome." »<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Tiré de l'introduction du recueil *Negro Songs of Protest*, écrite par Wallingford Riegger. Voir Lawrence GELLERT, *Negro Songs of Protest*, New York: American Music League, 1936

D'autre part, la publication du recueil *Negro Songs of Protest* permettait à l'AML de remplir rapidement le mandat qui lui avait été attribué :

« The American Music League has rendered a commendable service to the study of our native folk lore in making these songs available in an edition that preserves intact the original form of the melodies, while providing practical and interesting accompaniments for informal singing, around the piano as well as for concert performance. »<sup>188</sup>

D'après Bruce Conforth, si la collection de Gellert présentée sous le nom de *Negro Songs of Protest*<sup>189</sup> insinuait la découverte d'un « nouveau » genre musical ou un « aspect négligé de la culture nationale », les chansons rassemblées pour la publication du recueil consistaient au mieux en une collection de chansons qui existaient déjà – dans la tradition orale ou commerciale – sans nécessairement contenir en elles la force politique qui leur était conféré par le mouvement communiste.<sup>190</sup> Pourtant, la sortie de *Negro Songs of Protest* fut presque unanimement acclamée par les critiques, et pas seulement ceux évoluant dans les cercles de la gauche politique. Le 5 juillet 1936, reprenant les propos du compositeur Wallingford Riegger dans l'introduction de *Negro Songs of*

---

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> À noter que l'utilisation du terme « protest » fut imposée par Mike Gold lors de la parution du premier article de Lawrence Gellert dans le *New Masses* en novembre 1930. Gellert n'avait jusque-là jamais mentionné le terme « protest » pour décrire le contenu de ses chansons collectées. De fait, il avait préféré parler de « Songs of the Negro Worker »; une connotation plus neutre et plus objective, qui décrivait en somme beaucoup mieux le contenu de ses chansons dans lesquelles aucun appel à la révolution, à l'organisation et à la lutte de classe n'était fait. D'ailleurs, avant la parution de ce premier article de Gellert, aucun ethnomusicologue ou folkloriste n'avait employé le mot « protest » pour décrire des chansons noires américaines, préférant les termes « work songs », « blues » ou « spirituals ». Gellert lui-même n'utilisera que très rarement le terme « protest » dans ses écrits. Cela dit, les chansons de Gellert étaient dans un sens « contestataire » en ce qu'elles évoquaient l'indignation des Noirs face à leur condition de vie, la colère vis-à-vis des Blancs et l'esprit de vengeance. Voir Bruce M. CONFORTH, *Op. cit.* p. 61

<sup>190</sup> Par exemple, la chanson "How Long, Brethren" correspondait à la série de chansons "How Long Blues", "How Long, How Long Blues" ou encore "How Long, How Long" enregistrées en 1926 par Ida Cox, en 1927 par Papa Harvey et Charlie Lincoln, en 1928 par Frank Stokes, Leroy Carr, Scrapper Blackwell et Blind Lemon Jefferson et en 1929 par Barbecue Bob Hicks. Voir Bruce M. CONFORTH, *Op. cit.* p. 122-123

*Protest*, le *New York Times* déclarait que la sortie du recueil représentait un événement d'une importance capitale dans le monde de la musique américaine, puisqu'un « nouveau » genre de chansons venait d'être découvert par Lawrence Gellert. Traditionnellement de droite, le magazine *Time* souligna lui aussi la publication de *Negro Songs of Protest*, qualifiant Gellert de « ardent Left Winger » et insistant sur le fait que ses chansons collectées contenaient des paroles que les Noirs américains ne préféreraient pas normalement faire entendre aux Blancs.<sup>191</sup> Sans surprise, un article de Max Margulis paru dans le *Daily Worker* le 17 juin 1936 acclamait avec enthousiasme le travail réalisé par Gellert et Siegmeister.<sup>192</sup> Le 23 juin 1936, s'était au tour de Lan Adomian d'écrire un article dans le *New Masses* sur *Negro Songs of Protest* :

« The book under review contains twenty-four out of some three hundred songs collected by Lawrence Gellert [...] Here are some titles : "Preacher's Belly," "How Long, Brethren," "Work All the Summer," "Cause I'm a Nigger," "Scottsboro" and many others. These are real songs. [...] Indeed the supposed docility of the Negro vanishes when in the song "Sistren and Brethren," [...] concludes with : "...Stand on yo' feet, Club gripped 'tween yo' hands. Spill dere blood too, show 'em yo's is a man's..." So much for the texts, which for the first time publicly expose the slander of the "contented darky". »<sup>193</sup>

Puis, en août 1936, le magazine *Fight*, produit par l'*American League against War and Fascism* entre 1934-1938 et financé par des socialistes et des communistes, se montrait lui aussi en admiration devant les chansons de Gellert : « This small book contains the essence of the real American folk music for which we are indebted to the Negro people...

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>192</sup> Steven Patrick GARABEDIAN, « Reds, Whites, and the Blues: Blues Music, White Scholarship, and American Cultural Politics. » Unpublished dissertation, University of Minnesota, September 2004, p. 167

<sup>193</sup> *New Masses*, « "Black Skin Coverin' Po' Workin' Man" », by Lan ADOMIAN, June 23rd, 1936, p. 27

[It is] a refreshing change from the spirituals. [The songs] reveal the Negro in healthy rebellion. »<sup>194</sup>

Dans ces deux derniers articles, l'emploi des termes « essence » et « real » supposait visiblement le caractère « authentique » des chansons collectées par Gellert. Aux yeux des critiques communistes, le contenu « contestataire » de ces chansons validait presque automatiquement leur authenticité. Dans le même ordre d'idées, le journal officiel de l'AML, l'*Unison*, révélait : « the recent publication of some of Lawrence Gellert's Negro Songs of Protest [...] has convinced the Lomaxes that the songs they collected are "white man's songs," sung under the surveillance of guards, formen, and the "bossman." »<sup>195</sup>

Une fois de plus, les critiques communistes soulevait l'« authenticité » des chansons collectées par le folkloriste amateur Gellert, qu'ils opposaient à l'« inauthenticité » de celles collectées par les folkloristes professionnels John et Alan Lomax. Mais, au-delà du contenu « contestataire », l'authenticité perçue par les communistes suggérait aussi que les chansons de Gellert révélait un degré élevé de conscience de race et de classe chez les Noirs américains, tout en faisant tomber le masque de la docilité noire longtemps entretenu par les Blancs du Sud. Mentionnons que le travail de Gellert provoquait une

---

<sup>194</sup> Bruce M. CONFORTH, *Op. cit.* p. 126

<sup>195</sup> La critique faite dans l'*Unison* à l'égard de John et Alan Lomax, qui était considéré depuis longtemps comme étant les spécialistes par excellence dans le domaine des études folkloriques américaines et de la collecte de chansons noires, ne faisait que rajouter de l'huile sur le feu d'une querelle entre Gellert et les Lomax, remontant à 1934 et concernant le chanteur Huddie Ledbetter (Leadbelly). Suite à la publication du livre de John et Alan Lomax *American Ballads and Folk Songs*, Gellert avait écrit une lettre ouverte, dans le *New Masses*, critiquant les Lomax de ne pas avoir inclus de chansons qui reflétaient l'environnement contemporain dans lequel les Noirs américains participaient activement à une lutte quotidienne envers la répression blanche. Gellert allait plus loin dans sa critique. Il accusait les Lomax d'entretenir des relations de maître-esclave avec les musiciens noirs qu'ils enregistraient, en citant une lettre que John Lomax avait fait parvenir à son ami Lew Ney, dans laquelle on pouvait lire : « My chauffeur... Leadbelly is a nigger to the core of his being. [...] He tells the truth only accidentally. He keeps his promise only when it suits his convenience – he has no sense of loyalty or gratitude. He is as sensual as a goat and when he sings to me my spine tingles... » Voir Bruce M. CONFORTH, *Op. cit.* p. 106-107 et 127

certaine rupture avec les recherches folkloriques traditionnelles, en ce qu'il proposait – intuitivement – une approche axée sur une compréhension « interculturelle » des chansons noires, contrairement à une analyse *racialisée* de la psychologie primitive derrière ces chansons, comme le faisaient les folkloristes Howard Odum et John Lomax. En s'installant à Tryon en Caroline du Nord au tout début des années 1920 – l'endroit où il passera 25 ans de sa vie entrecoupée par de nombreux allers-retours à New York, en Géorgie, en Louisiane et dans le Mississippi – Lawrence Gellert était en quelque sorte un *outsider*, au sens où, ayant grandi à New York, il n'avait pas au départ de notions approfondies des « codes de conduite » qui prévalaient au Sud dans les relations entre les Noirs et les Blancs. Plutôt que de lui nuire, sa candeur et son engagement politique lui permirent de dénicher des informateurs de qualité, de gagner rapidement la confiance des Noirs du Sud avec lesquels il travaillait et de pouvoir mettre la main sur des variantes de blues, de chants de travail et même de *spirituals* que les Blancs entendaient plus rarement. Or, Lawrence Gellert a connu un succès éphémère, culminant avec les publications de *Negro Songs of Protest* et de *Me and My Captain (Chain Gang)*, respectivement en 1936 et 1939. Ce succès s'estompa progressivement durant les années 1940, alors que plusieurs folkloristes se montraient de plus en plus suspicieux à l'égard des chansons de Gellert, en raison du lien qui les unissait au mouvement communiste. Grâce aux recherches effectuées par Steven Patrick Garabedian et Bruce M. Conforth, qui font désormais autorité, nous savons aujourd'hui que Lawrence Gellert a parfois assisté à la création de ses *Negro Songs of Protest*, mais aussi que cette pratique était courante chez d'autres folkloristes, dont John et Alan Lomax.

Toutefois, au-delà du débat entourant la véracité des chansons collectées par Gellert, c'est l'instrumentalisation politique des *Negro Songs of Protest* faite par le mouvement communiste qui nous importe ici, car les communistes ont sauté sur toutes les occasions et les ressources possibles pour employer les chansons de Gellert afin de servir leur cause. Pour donner certains exemples, à peine quelques semaines après la sortie de *Negro Songs of Protest*, l'AML organisait un festival de musique au Yorkville Casino de New York, durant lequel les chansons de Gellert furent célébrées. Aaron Copland interpréta trois chansons de Gellert au piano, Elie Siegmeister en fit autant et le groupe *Lan Adomian and the New Singers* joua la chanson "I went to 'Tlanta".<sup>196</sup> Dans un article du *New Masses* du 18 décembre 1938 annonçant la tenue du tout premier concert *From Spirituals to Swing*, John Hammond soulignait l'excellent travail accompli par Gellert.<sup>197</sup> En 1939, un congrès d'écrivains organisé par le CPUSA proposait plusieurs ateliers, donnés par Lawrence Gellert, Langston Hughes, Melville J. Herskovits et Alain Locke, sur l'importance des contributions noires américaines à la culture nationale, accordant une place centrale à la collection de *Negro Songs of Protest*.<sup>198</sup>

Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, l'immense collection de chansons noires enregistrées par Lawrence Gellert a trop longtemps été sous-estimée par la grande majorité des folkloristes et des historiens, en raison de ses allégeances communistes. Ce n'est qu'au courant des années 1980 que les chercheurs découvriront l'imposant trésor de Gellert, constitué de centaines d'enregistrements sonores et de notes détaillées sur

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 127

<sup>197</sup> *New Masses*, « Jim-Crow Blues » by John Henry HAMMOND, Jr, December 18th, 1938, p. 27

<sup>198</sup> Robbie LIEBERMAN, *Op. cit.* p. 34

ses recherches de terrain, justifiant la teneur exceptionnelle du travail effectué. Cela dit, le travail de Gellert était avant tout politique. Plus tard durant sa vie, Gellert affirmera qu'il n'avait jamais été un folkloriste à proprement parler, que d'ailleurs il détestait les folkloristes et que la collection et la promotion des *Negro Songs of Protest* n'avaient pas été faites dans l'idée de participer à la préservation de la musique, mais bien dans le but avoué de faire de l'agitation politique : « [I was] much more interested in the plight of the Negroes. [...] I wanted it for propaganda. [...] I wasn't interested in just music. »<sup>199</sup>

#### **4.4 John Hammond, *From Spirituals to Swing*, Barney Josephson et le *Café Society***

Plusieurs chercheurs dont Robbie Lieberman et William G. Roy ont accordé une place centrale à Alan Lomax, pour le rôle qu'il a joué dans la préservation et la promotion de la musique noire durant le Front Populaire. Or, influencé par la méthodologie de son père John, Alan était surtout intéressé à promouvoir la musique folk rurale noire, au détriment des formes urbaines et commercialisées de blues et de jazz.<sup>200</sup> Malgré leurs divergences politiques – John était conservateur et ne remettait aucunement en question les inégalités raciales, tandis qu'Alan fréquentait les cercles de gauche et souhaitait utiliser le folk pour lutter contre le racisme et l'oppression – John et Alan partageaient une vision romantique du passé rural et d'une république américaine pré moderne, faisant de la musique traditionnelle l'élément vital de ce passé idéalisé. Comme le

<sup>199</sup> Cité dans Steven Patrick GARABEDIAN, *Op. cit.* p. 136

<sup>200</sup> Nous devons toutefois souligner les enregistrements de la musique et des mémoires du pianiste jazz Jelly Roll Morton réalisés par Alan Lomax pour le compte du *Library of Congress* en 1939. Ces enregistrements constituent en soit l'exception à la règle, concernant l'intérêt limité d'Alan Lomax envers le jazz. Voir Michael DENNING, *Op. cit.* p. 337

souligne Steven Patrick Garabedian, pour les Lomax la musique traditionnelle « authentique » offrait une alternative rédemptrice à la culture de masse et sa propension à homogénéiser la société américaine moderne :

« The “folksongs of the Negro,” as the senior Lomax put it at the outset of their travels, were of particular value in these respects. In “musical phrasing” and “poetic content,” he wrote, the songs of rural black singers were “most unlike those of the white race.” They were “the least contaminated by white influence” and, as well even, the commercial debasement of “modern Negro jazz.” »<sup>201</sup>

Compte tenu du rôle prépondérant des formes musicales issues du blues commercial, du jazz, de Tin Pan Alley et de Broadway au sein de la culture du Front Populaire, nous croyons donc que trop d'historiens ont tenté à tort de comprendre ce que la gauche a fait de la musique noire durant cette période, en concentrant leurs analyses sur Alan Lomax et de surcroît sur la musique folk. Ce faisant, les discussions entourant la contribution d'Alan Lomax à la culture du Front Populaire ont en partie fait ombre à celles des entrepreneurs progressistes John Hammond et Barney Josephson, qui auraient dû mériter une plus grande attention pour leurs rôles respectifs au sein du front culturel.

Occupant des responsabilités importantes dans plusieurs maisons de disque, dont Columbia, Keynote, Majestic, Mercury et Vanguard, reconnu comme étant l'un des plus passionnés et des meilleurs défenseurs de la musique noire durant sa longue carrière de producteur de 1933 jusqu'à sa mort<sup>202</sup> et premier critique de jazz du *New Masses*, John

<sup>201</sup> Steven Patrick GARABEDIAN, *Op. cit.* p. 191

<sup>202</sup> John Hammond meurt à New York le 11 juillet 1987. D'après Noël Ballen, Hammond s'est éteint en écoutant un disque de Billie Holiday et Lester Young qu'il avait lui-même enregistré en 1941. Voir Noël BALLEEN, *L'odyssée du jazz*, Éditions Liana Levi, France, 2003, p. 242

Hammond a non seulement représenté une figure marquante de la culture musicale du Front Populaire, il est devenu un maillon indispensable de l'histoire du jazz. En plus d'avoir produit des disques de musiciens jazz extrêmement populaires, dont Count Basie, Benny Goodman, Billie Holiday et Teddy Wilson, John Hammond a été l'un des premiers producteurs à enregistrer des disques de blues et de jazz présentant des groupes de musique « intégrés », à encourager la formation d'orchestres de jazz brisant la ligne de couleur et à avoir permis à des musiciens noirs tels que Sonny Terry, Meade Lux Lewis et Robert Johnson d'obtenir une reconnaissance nationale grâce à l'organisation des concerts *From Spirituals to Swing*.<sup>203</sup> Mais l'engagement de John Hammond ne se limitait pas uniquement à promouvoir des artistes noirs dans l'industrie de la musique. Il a entre autres aidé à organiser des concerts-bénéfice au profit des loyalistes espagnoles et des *Scottsboro boys*. Aussi, il s'est régulièrement opposé à la ségrégation et à l'exploitation des musiciens noirs au sein de l'industrie de la musique.

Ainsi, en consacrant sa vie à la musique noire et à la lutte pour l'égalité raciale, Hammond a entretenu des liens étroits avec le mouvement communiste durant le Front Populaire, sans pour autant détenir une carte du Parti, ce qui lui valut d'être surveillé pendant plusieurs années par le FBI.<sup>204</sup> D'ailleurs, c'est d'abord en utilisant le

---

<sup>203</sup> Hammond a rassemblé les musiciens blancs Benny Goodman et Jack Teagarden et les musiciens noirs Frank Newton et Shirley Clay pour accompagner les chanteuses blues Bessie Smith et Billie Holiday en 1933. Il a aussi convaincu Benny Goodman de faire du pianiste noir Teddy Wilson un membre permanent de son orchestre en 1936 et d'intégrer quelques années plus tard les musiciens noirs Charlie Christian (guitare) et Lionel Hampton (vibraphone) à sa formation. En ce qui concerne Robert Johnson, aujourd'hui considéré comme le père du blues moderne, il n'a jamais foulé les planches du Carnegie Hall. John Hammond avait réussi à entrer en contact avec Robert Johnson et ce dernier devait être la surprise du premier concert *From Spirituals to Swing*. Mais Robert Johnson est mort environ deux semaines avant le concert à l'âge de 27 ans. Pour lui rendre hommage, Hammond a commencé le spectacle en faisant jouer deux de ses disques soit "Walkin' Blues" et "Preachin' Blues". Voir Michael DENNING, *Op. cit.* et *New Masses*, « Jim-Crow Blues », *Op. cit.*

<sup>204</sup> Eric Hobsbawm, *Uncommon People. Resistance, Rebellion, and Jazz*, *Op. cit.* p. 276

pseudonyme « Henry Johnson » que John Hammond commença à garnir les pages du *New Masses* d'articles entièrement consacrés à la musique noire et dans lesquels il dénonçait systématiquement la discrimination faite à l'endroit des musiciens noirs à l'intérieur des syndicats de musiciens, des compagnies de disques et de la radiodiffusion. Le premier article de John Hammond publié en mars 1936 dans le *New Masses*, « The Development of "Swing" », marquait le changement d'attitude du mouvement communiste américain quant à la centralité de la musique populaire noire, et surtout du jazz, à l'heure du Front Populaire.<sup>205</sup> De fait, tout en présentant une analyse intéressante de la transition du « hot » jazz des années 1920 au swing des années 1930, Hammond soulignait le rôle important du développement de l'industrie du disque et de la démocratisation du gramophone dans l'augmentation de l'intérêt envers le jazz :

« Up to now there has been absolutely no interest at all expressed in this music by the pretentious serious American composers. [...] The phonograph, however, is continually producing samples of it, robbed perhaps, of some of the vitality and abandon of unrehearsed real-life performances, but genuine, nevertheless. »<sup>206</sup>

Du même coup, Hammond insistait sur le fait que le jazz possédait une force intrinsèque capable de participer à l'effacement des barrières raciales : « This genuine and vital music has succeeded in doing many strange things, the most amazing of which is the breaking down of the color line. »<sup>207</sup> Il précisait toutefois qu'il n'existait pas encore

---

<sup>205</sup> « In this bi-weekly column on recorded music, much emphasis will be placed on our popular music, particularly the kind that swings. There has been much decrying in the past of the sterility of our serious composers as well as the bankruptcy of American music in general [...] But right a tour back door we have not only genuine, unpretentious music [...] but instrumentalists who by their ingenuity and invention are responsible for making it important. » *New Masses*, « The Development of "Swing" » by Henry Johnson, March 3, 1936, p. 27

<sup>206</sup> *New Masses*, « The Development of "Swing" », *Op.cit.*

<sup>207</sup> *Ibid.*

d'orchestre de swing composé de musiciens blancs et noirs qui soit véritablement organisé, mais qu'on trouvait malgré tout de plus en plus de salles de spectacles, même dans le Sud des États-Unis, où des musiciens blancs et noirs défiaient les critiques et jouaient ensemble devant public. Pour Hammond, ce phénomène d'intégration continue était en grande partie dû à l'impact de l'industrie du disque, et particulièrement à l'avènement des *Race Records* au début des années 1920, qui avait permis aux musiciens blancs d'être influencés par la musique noire et d'aduler le talent brut des musiciens blues et jazz afro-américains.<sup>208</sup> Pour les communistes américains, l'utilisation désormais inévitable du jazz contribuerait à accroître la solidarité interraciale du mouvement ouvrier et à mousser les efforts de propagande.

Les nombreux articles de John Hammond dans le *New Masses* qui suivirent son tout premier du 3 mars 1936 ont permis au mouvement communiste à s'engager, non pas seulement du côté de la musique folk « contestataire » comme plusieurs chercheurs l'ont depuis longtemps démontré, mais aussi du côté du jazz instrumental car il n'y avait pas que les paroles de chansons « contestataires » qui étaient en mesure de transmettre un message politique représentatif des espoirs du mouvement social du Front Populaire. En répondant aux besoins des jeunes générations désillusionnées devant les échecs de la modernité, suite aux horreurs de la Première Guerre mondiale, à la misère de la Grande dépression et la montée du fascisme, le jazz aussi était porteur d'espoir et de changement. Les concerts *From Spirituals to Swing* organisés par John Hammond et financés par le mouvement communiste en sont de bons exemples. Présentés

---

<sup>208</sup> *New Masses*, « The Development of "Swing" », *Op.cit.*

respectivement le 23 décembre 1938 et le 24 décembre 1939 au prestigieux Carnegie Hall à New York, les concerts *From Spirituals to Swing* avaient pour but de rendre hommage à l'histoire de la musique afro-américaine, en commençant par le blues et les spirituals et en terminant avec des bigband de swing. Ces spectacles rassemblaient sur une même scène des artistes noirs très talentueux dont Sister Rosetta Tharpe, Albert Ammons, Sonny Terry, Big Bill Broonzy, James P. Johnson, Meade Lux Lewis, Big Joe Turner et Count Basie.<sup>209</sup> Plus encore, John Hammond avait réussi à convaincre la direction du Carnegie Hall de ne pas ségréguer le public. Comme le faisait remarquer John Sebastian dans le *New Masses*, le succès des deux concerts fut important non seulement sur le plan musical mais aussi sur le plan social et politique :

« It is difficult enough to draw an attendance of three thousand, to achieve exciting and commendatory comment from the daily and the weekly press, to hold an audience spellbound – all of which the concert did; but to top this it gave a lesson in the history of American music; to use a dread word, it educated. It marked the close alliance between the music made in the everyday life of the Negro and the music which has come to be called swing; [...] it proved that an instinctive love of music will break through the thickest fog of oppression, and, with lightning speed and irrefutable argument, record that oppression. »<sup>210</sup>

En somme, les concerts *From Spirituals to Swing* témoignaient à la fois de l'infatigable dévouement de John Hammond envers la musique noire et du potentiel que celle-ci représentait dans la guerre menée par la vieille gauche envers l'oppression raciale.

---

<sup>209</sup> *New Masses*, « From Spirituals to Swing » by John SEBASTIAN, december 27, 1938, p. 28

<sup>210</sup> *New Masses*, « From Spirituals to Swing », *Op. cit.*

Un autre exemple de l'importance accordée au blues et au jazz afro-américain au sein du mouvement communiste durant le Front Populaire est sans conteste celui du *Café Society*. C'est le 28 décembre 1938 que le *Café Society* ouvrit ses portes dans le quartier bohémien Greenwich Village de New York. Son propriétaire Barney Josephson, fils de travailleurs immigrants lettons ayant grandi à Trenton dans le New Jersey, avait été vendeur de souliers avant de se lancer dans le monde des boîtes de nuit et, par-dessus tout le marché, était un amoureux inconditionnel de musique afro-américaine.<sup>211</sup> Chaque fois qu'il en avait l'occasion, Josephson allait au *Cotton Club*, au *Small's Paradise*, au *Connie's Inn* ou encore au *Kit-Kat Club* pour assouvir sa passion du jazz et voir les Duke Ellington, Fletcher Henderson, Cab Calloway, Count Basie et compagnie s'inscrire en direct dans l'histoire de la musique américaine. Mais, il détestait l'ambiance de snobisme et de crime de ces clubs et surtout il se désolait du fait qu'à l'exception d'une poignée de petites boîtes dans Harlem, aucun club ne permettait aux musiciens noirs et blancs de se retrouver sur une même scène et aux Noirs de faire partie de l'assistance : « All their entertainers were Negro, but no Negro customers were allowed in the place. Duke Ellington couldn't have his mother come in to hear him play, in a manner of speaking. »<sup>212</sup> En ouvrant le *Café Society*, l'objectif de Josephson était donc d'avoir un club qui briserait les barrières raciales traditionnelles, dans lequel le jazz serait à l'honneur mais aussi dans lequel s'exprimerait une critique radicale des enjeux sociaux et politiques de l'époque : « I wanted a club where blacks and whites worked together

---

<sup>211</sup> « I loved jazz. We were not a musical family in that we played any musical instruments. We didn't have money to buy them or pay for lessons. But we did have a record player. No radio. [...] The only unique thing that we possess culturally in this country is the music of the Negro people have given to us, our only indigenous art form. [...] Everything else was brought over from Europe. » Voir Barney JOSEPHSON & Terry TRILLING-JOSEPHSON, *Café Society. The Wrong Place for the Right Person*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2009, p. 7 et 9

<sup>212</sup> Barney JOSEPHSON & Terry TRILLING-JOSEPHSON, *Op. cit.* p. 8

behind the footlights and sat together out front. [...] And – above all – I wanted a political cabaret. [...] I wanted to make a statement, to make a social and political commentary. »<sup>213</sup> Tout comme John Hammond, Barney Josephson entretenait des liens étroits avec le mouvement communiste américain sans être officiellement membre du CPUSA. Son frère Leon était avocat au sein de l'*International Labor Defense* et s'impliquait en Europe dans un collectif clandestin antifasciste qui falsifiait des passeports pour aider un maximum de juifs et d'ennemis politiques au régime d'Hitler à fuir la répression nazie.<sup>214</sup>

Le *Café Society*, premier club « intégré » de New York, représentait la synthèse des cabarets politiques radicaux de Berlin et de Paris fusionnés aux boîtes de nuit noires de jazz dans Harlem. Pour justifier ce choix, Josephson mentionnait l'influence qu'avait eue sur lui les cabarets *Lapin Agile* de Montmartre, *Haus Vaterland* de Berlin, le *Liberated Theatre* de Prague et les performances théâtrales et politiques du *Theatre Arts Committee* (TAC), un regroupement de comédiens affilié au CPUSA, au *Chez Firehouse* à New York : « I had been to Europe in the early thirties and had visited the political cabarets, where there was very pointed satire... I conceived the idea of presenting some sort of satire and alternating it with jazz music. »<sup>215</sup> C'est justement du côté du TAC que Josephson se tourna pour trouver le maître de cérémonie du *Café Society*, le comédien et humoriste satirique Jack Gilford. Puis, pour organiser la programmation musicale de son club, il a fait appel à nul autre que John Hammond, qui joua un rôle de pourvoyeur de talents noirs

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>214</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 325

<sup>215</sup> Voir Barney JOSEPHSON & Terry TRILLING-JOSEPHSON, *Op. cit.* p. 18-20 et Michael DENNING, *Op. cit.* p. 325

et, de temps à autre, d'argent, lorsque Josephson arrivait difficilement à payer les salaires de tous les musiciens. Comme l'avait souhaité Barney Josephson, grâce à l'influence de John Hammond, le *Café Society* mettait l'accent sur la musique noire. Il offrait une programmation musicale diversifiée incluant les pianistes de boogie-woogie Albert Ammons, Meade Lux Lewis et James Pete Johnson, les chanteurs blues Big Joe Turner et Josh White, la chanteuse jazz et actrice Lena Horne, la chanteuse et pianiste jazz Hazel Scott et, en tête d'affiche de l'ouverture du *Café Society* à novembre 1939, la chanteuse Billie Holiday, accompagnée du pianiste Teddy Wilson et du trompettiste Frankie Newton.

Peu de temps après l'ouverture du *Café Society*, un dénommé Lewis Allan<sup>216</sup> alla rencontrer Barney Josephson pour lui demander si quelqu'un pouvait chanter une chanson qu'il avait écrite. Dans son autobiographie, Josephson se souvient que du moment qu'il lut les paroles de la chanson de Lewis Allan, il eut les larmes aux yeux. La chanson en question s'intitulait "Strange Fruit"<sup>217</sup>. Elle dénonçait l'horreur du lynchage et du racisme vécu par les Noirs à travers le pays. Elle faisait aussi écho aux pressions infructueuses faites par l'*International Labor Defense* sur le gouvernement de Roosevelt

---

<sup>216</sup> Lewis Allan était en fait Abel Meeropol, un enseignant et écrivain marxiste d'origine russe membre du CPUSA. Au plus fort du grand nettoyage communiste entamé par le général Joseph McCarthy durant la guerre froide, Abel Meeropol et sa femme Anne ont adopté les enfants des militants communistes Ethel et Julius Rosenberg, mort en juin 1953 sur la chaise électrique, après avoir injustement été condamnés d'avoir fourni des documents secrets à l'URSS concernant la confection de la bombe atomique. Voir Barney JOSEPHSON & Terry TRILLING-JOSEPHSON, *Op. cit.* p. 46

<sup>217</sup> Southern trees bear a strange fruit / Blood on the leaves and blood at the root / Black bodies swinging in the southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees / Pastoral scene of the gallant South / The bulging eyes and the twisted mouth / Scent of magnolia, sweet and fresh / And the sudden smell of the burning flesh / Here is a fruit for the crows to pluck / For the rain to gather, for the wind to suck / For the sun to rot, for the trees to drop / Here is a strange and bitter crop. Voir Barney JOSEPHSON & Terry TRILLING-JOSEPHSON, *Op. cit.* p. 48

pour l'adoption d'une législation fédérale anti lynchage. Manifestement, l'intention derrière la chanson de Lewis Allan était de faire réfléchir ses auditeurs à l'immobilisme et à l'incrédulité d'une majorité d'Américains face à la pratique du lynchage encore très présente dans le Sud des États-Unis. Josephson confia la chanson à Billie Holiday avec des instructions très claires : « I insisted she closed every show with it every night. Lights out, just one small spotlight, and all service stopped... There were no encores after it. My instruction was walk off, period. People had to remember 'Strange Fruit,' get their insides burned with it. »<sup>218</sup> L'interprétation de "Strange Fruit" par Billie Holiday au *Café Society* a eu l'effet d'une bombe et fut largement médiatisée, de sorte que Billie Holiday et le cabaret de Josephson devinrent les attractions de l'heure à New York.

Le succès qu'a connu Billie Holiday grâce à la chanson "Strange Fruit" l'a conduite à sortir quelque peu des sentiers battus du blues, du jazz et des ballades de Tin Pan Alley, pour explorer la musique populaire associée à la tradition des cabarets européens, en intégrant à son répertoire des chansons telles que "The Yanks Aren't Coming" et "Mene, Mene, Tekel", toutes deux composés par le musicien communiste Harold Rome.<sup>219</sup> Selon Michael Denning, le *Amsterdam News* rapportait que le FBI aurait tenté de limiter Holiday à chanter ses succès "Fine and Mellow" et "Them There Eyes"; autrement dit, on lui aurait demandé d'éviter toute chanson ouvertement propagandiste.<sup>220</sup> Rien

---

<sup>218</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 327

<sup>219</sup> "Mene, Mene, Tekel" était une chanson issue du théâtre musical *Pins and Needles* qui connu un immense succès à Broadway entre 1937 et 1940. Mélangeant la satire politique et la tradition vaudeville, la production de *Pins and Needles* avait été financée par le plus important syndicat du secteur textile de New York, l'*International Ladies' Garment Workers Union's*, et la distribution était entièrement composée de travailleuses et travailleurs textiles. C'est Hazel Scott qui montra la chanson à Billie Holiday, après l'avoir enregistrée au courant de l'été 1940 pour le compte du TAC. Voir Michael DENNING, *Op. cit.* p. 295 et 343

<sup>220</sup> *Ibid.* p. 343

d'étonnant, la chanson "Strange Fruit" et l'expérience du *Café Society* ont permis de faire de Billie Holiday une nouvelle voix du Front Populaire. Lors d'un rassemblement du 1<sup>er</sup> mai en 1941, elle entonna devant la foule "Strange Fruit" et participa en automne 1943 et au printemps 1944 à des soirées de mobilisation organisées par le nouveau représentant de Harlem au New York City Council, le communiste noir Benjamin J. Davis.<sup>221</sup>

Cela dit, le *Café Society* semblait être un haut lieu de rencontre pour les militants de la vieille gauche et l'espace tout désigné pour utiliser le blues et le jazz à des fins de propagande – Josephson lui-même affirmait faire de l'agit-prop avec les spectacles présentés dans son club. Billie Holiday n'a pas été la seule musicienne du *Café Society* à prêter sa voix aux espoirs politiques de la vieille gauche. Teddy Wilson et Frankie Newton étaient considérés comme étant des figures musicales et politiques centrales dans l'entourage du *Café Society*. Surnommé par certains le « Mozart marxiste » en raison des liens qu'il entretenait avec le CPUSA, Teddy Wilson avait été le premier noir dans le monde du jazz à défier les barrières raciales, en intégrant en 1936 l'orchestre swing de Benny Goodman entièrement composé de musiciens blancs. Frankie Newton aussi était proche du CPUSA. Au *Café Society*, Newton saisissait toutes les occasions pour débattre sur différents sujets politiques et économiques concernant l'URSS. Tous deux participaient régulièrement à des activités du mouvement communiste, dont plusieurs concerts bénéfiques organisés par le *New Masses*, de telle sorte que Dizzy Gillespie

---

<sup>221</sup> Michael DENNING, *Op. cit.*

mentionna plus tard : « Those guys stayed busy anywhere labor was concerned. »<sup>222</sup> De la même façon, Hazel Scott, Lena Horne et Josh White étaient très actifs politiquement au sein du Front Populaire, au point de voir leurs noms apparaître en 1950 sur la liste noire de la commission d'enquête anticommuniste, le *House Committee on Un-American Activities* (HUAC).<sup>223</sup>

Au final, comme le souligne Denning, les musiciens du *Café Society* ont tous été influencés politiquement, d'une manière ou d'une autre, à travers leurs échanges avec les nombreux intellectuels et artistes de la gauche radicale qui fréquentaient le cabaret. Parmi ceux-ci, notons entre autres Richard Wright, Langston Hughes, E. Franklin Frazier, Sterling Brown, Canada Lee et Paul Robeson.<sup>224</sup> Plus important, en fusionnant l'influence des cabarets européens et la musique populaire noire à l'agitation politique, le *Café Society* illustre bien les efforts déployés par la vieille gauche dans la production et la promotion de la culture afro-américaine à des fins de propagandes, tout en étant emblématique de la culture du Front Populaire. Précisons toutefois qu'à l'inverse de la diffusion du recueil *Negro Songs of Protest* et des concerts *From Spirituals to Swing*, les activités artistiques d'agit-prop du *Café Society* ne furent pas entreprises au nom du CPUSA.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 339

<sup>223</sup> Barney JOSEPHSON & Terry TRILLING-JOSEPHSON, *Op. cit.* p. 259

<sup>224</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 340

#### **4.5 Duke Ellington et la production *Jump for Joy***

« Hear that chord. That's us. Dissonance  
is our way of life in America. We are  
something apart, yet an integral part. »<sup>225</sup>  
- Duke Ellington

Malgré la perte d'influence du CPUSA à partir de 1939, en raison de son appui sans équivoque à l'égard du pacte de non-agression ratifié par Staline et Hitler, et malgré l'essoufflement du Front Populaire, nous ne pourrions conclure ce chapitre sans nous arrêter sur un dernier exemple du mariage entre le jazz et l'agit-prop, celui de la production de Duke Ellington *Jump for Joy* en 1941, dont la signification historique ne doit pas être négligée. Entrant dans la même lignée que les concerts *From Spirituals to Swing*, *Jump for Joy* était une comédie musicale qui se voulait une critique radicale de l'histoire afro-américaine. Notons que depuis le tout début des années 1930, Duke Ellington fréquentait occasionnellement les cercles de gauche. Il avait entre autres donné un concert dans une soirée dansante organisée par des communistes de Harlem et participé à deux soirées bénéfiques pour les *Scottsboro boys* en 1932 et en 1935. Ellington avait aussi réalisé en 1935 le court métrage *Symphony in Black*, une première véritable tentative d'émettre une critique sociale.<sup>226</sup> L'idée d'Ellington de mettre sur pied une comédie musicale noire radicale remontait à 1936, alors qu'il devait collaborer avec les communistes Langston Hughes et Paul Robeson sur la pièce "Cock o' the World", un projet qui finalement n'avait jamais abouti.<sup>227</sup> Mais ce n'était qu'une question de temps avant que Duke Ellington et Langston Hughes collaborent à nouveau ensemble, cette fois sur *Jump for Joy*.

---

<sup>225</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 315

<sup>226</sup> *Ibid.* p. 310

<sup>227</sup> *Ibid.*

Produite à Los Angeles, la comédie musicale *Jump for Joy* visait à expulser de manière définitive l'Oncle Tom des théâtres et à rejeter totalement tous les stéréotypes racistes entretenus au courant des années 1920 et 1930 à travers de nombreux spectacles de jazz et de danse noirs, dans les comédies musicales noires de Harlem, à Broadway, à Hollywood et dans les clubs comme le *Cotton Club*. À propos du *Cotton Club*, Barney Josephson disait : « The name *Cotton Club* alluded to the slaves toiling in the cotton fields down South; its jungle decor with artificial palm trees, a travesty. »<sup>228</sup> De la même manière, *Jump for Joy* rejetait les séries de sketches intitulées *Blackbirds*, produites par Lew Leslie en 1928 avec la participation d'artistes de renom dont Josephine Baker, Bill "Bojangles" Robinson, Florence Mills et Louis Armstrong, dans lesquelles les scènes de plantation et l'exploitation de l'image de la primitivité noire des scènes de jungle étaient la norme. L'historien Barry Singer mentionne à cet effet :

« "Lew Leslie's *Blackbirds* of 1928... represented what many still regard as the pinnacle of black musical achievement on Broadway in the Twenties," it was also "a culmination for an insidious stereotyping of the black musical on Broadway, a hardening of perceptions, even a segregating of the white critics into a circumscribed theatrical ghetto narrowly defined by a few largely racist formulas derived primarily from '*Shuffle Along*' (1921) and *Shuffle Along's* minstrel precursors." »<sup>229</sup>

Supervisé par le réalisateur communiste Henry Blankfort, le spectacle *Jump for Joy* fut présenté au courant de l'été 1941 au Mayan Theatre de Los Angeles. Considérant l'idée

<sup>228</sup> Barney JOSEPHSON & Terry TRILLING-JOSEPHSON, *Op. cit.* p. 8

<sup>229</sup> Cité dans Michael DENNING, *Op. cit.* p. 309-310

d'offrir un bon divertissement au public américain sans compromettre la dignité des Noirs comme étant le plus grand défi que *Jump for Joy* tentait de relever, Ellington disait : « The American audience has been taught to expect a Negro on stage to clown and 'Uncle Tom', that is, to enact the role of a servile, yet lovable, inferior. »<sup>230</sup> Pour réussir ce défi, Duke Ellington avait en partie axé ses compositions et la mise en scène de *Jump for Joy* en fonction de son expérience personnelle au *Cotton Club*, lorsqu'il était la tête d'affiche au tournant des années 1930, tout en intégrant en elles une dimension politique et satirique, fortement inspirée des comédies musicales radicales *Pins and Needles* d'Harold Rome et *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein.

Ainsi, ce curieux mélange a fait naître des chansons satiriques telles "I've Got a Passport from Georgia (And I'm Going to the U.S.A.)" et "It's the Same Old South" créées dans le but de ridiculiser les ballades "Georgia on My Mind" et "Dear Old Southland".<sup>231</sup> Mais, il n'y avait pas qu'à travers ses chansons que *Jump for Joy* réussissait à être critique. À l'inverse du *Cotton Club* qui s'obstinait à ne laisser rentrer que les Blancs dans son établissement, le spectacle de Duke Ellington rompait avec cette tendance, en admettant toutes les personnes qui désiraient y assister, sans discrimination : « it included the most celebrated Hollywoodians, middle-class ofays, the sweet-and-low scuffling-type Negroes, and dicty Negroes as well (doctors, lawyers, etc.). The Negroes always left proudly, with their chests sticking out. »<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 312

<sup>231</sup> *Ibid.* p. 315

<sup>232</sup> *Ibid.*

*Jump for Joy* démontrait que, si la gauche radicale avait accepté d'intégrer le jazz à ces efforts de propagande durant le Front Populaire, cette intégration ne devait en aucun cas signifier qu'elle accepterait de promouvoir certaines formes commerciales du jazz, tout spécialement, celles qui participaient à l'entretien des stéréotypes racistes. En outre, nous devons considérer *Jump for Joy* comme un pur produit de son époque, en ce sens que le projet d'Ellington aurait certainement pris une autre forme ou n'aurait peut-être pas connu un aussi grand succès, s'il ne s'était pas imprégné de l'environnement culturel du Front Populaire et s'il n'avait pas coïncidé avec une augmentation flagrante de nouveaux militants noirs. Comme le suggère Michael Denning, l'année 1941 constituait un point tournant du militantisme noir américain.<sup>233</sup> Pour plusieurs observateurs, l'année 1941 soulignait le début du mouvement moderne de la lutte pour les droits civiques. La menace d'une grande marche sur Washington<sup>234</sup>, organisée par A. Philip Randolph, et le spectacle *Jump for Joy* constituaient en soi deux bons indicateurs de ce tournant. À partir de l'été 1941, Duke Ellington renforcera ses liens avec les milieux militants de la gauche radicale, en participant, entre autres, à un concert bénéfice en soutien aux vétérans loyalistes de la guerre civile espagnole et à une levée de fonds au profit des réfugiés antifascistes. Cela dit, Ellington se défendra à plusieurs reprises au courant des années 1940 et surtout en 1950, alors qu'il sera à son tour suspecté par le HUAC, de ne jamais avoir milité au sein d'un mouvement politique quelconque; d'être

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 316

<sup>234</sup> Initiée par A. Philip Randolph, le mouvement de la marche sur Washington visait principalement à faire pression sur le gouvernement américain afin qu'il mette fin à la ségrégation raciale dans l'armée et dans l'industrie de la défense nationale, au moment où les États-Unis s'apprêtaient à rentrer en guerre. Face à la menace de cette marche, le gouvernement de Roosevelt signa le *Fair Employment Practices Committee*, un comité de surveillance ayant pour objectif d'empêcher la discrimination raciale dans les secteurs industriels de l'armement, le 25 juin 1941. En réponse à cette mesure, le mouvement de la marche sur Washington s'est, quant à lui, engagé à ne pas aller de l'avant avec son projet. Voir André KASPI, *Op. cit.* p. 333

uniquement et simplement un *entertainer*. À ceci, il rajoutera dans une lettre de désaveu publiée dans le journal anticomuniste *New Leader* : « The only 'communism' I know of is that of Jesus Christ. »<sup>235</sup>

En dépit de la perte d'influence du CPUSA sur le militantisme noir et de la fin du Front Populaire au profit d'une solidarité relative aux efforts de guerre, l'année 1941 marquera en effet le début d'une période de renouvellement de l'engagement des Noirs américains dans la lutte pour les droits civiques. En continuité avec les efforts déployés par la vieille gauche pour combattre le racisme sous toutes ses formes durant l'entre-deux-guerres, le mouvement moderne de la lutte pour les droits civiques sera toutefois beaucoup plus caractérisé par son indépendance vis-à-vis de la gauche révolutionnaire blanche américaine. Enfin, le CPUSA n'abandonnera pas pour autant son engagement envers la musique noire après 1939. Il continuera d'organiser des concerts et le *New Masses* fournira régulièrement des articles sur le blues et le jazz.

---

<sup>235</sup> Michael DENNING, *Op. cit.* p. 318

## CONCLUSION

Compte tenu de l'engagement du mouvement communiste américain dans la lutte pour l'égalité raciale et des liens entretenus par les militants noirs radicaux et le CPUSA durant l'entre-deux-guerres, ce mémoire de maîtrise visait essentiellement à sonder l'évolution des positions des communistes blancs face à l'émergence et à la popularité grandissante de la musique noire américaine aux États-Unis, en fonction des trois principales phases politiques du CPUSA. D'autre part, vu l'importance historique de l'explosion commerciale du blues et du jazz sur le plan culturel au courant des décennies 1920 et 1930, cet exercice visait aussi à vérifier si le CPUSA avait cherché à influencer la production artistique des musiciens noirs et à utiliser la musique noire à des fins d'agit-prop.

Pour répondre à cette problématique, nous devions, dans un premier temps, nous pencher sur les relations entre le militantisme noir radical et le mouvement communiste aux États-Unis et retracer l'évolution de ces relations en présentant les trois principales phases politiques du CPUSA soit : la phase du *colorblind class* de 1919-1928, le règne de la thèse nationaliste noire de 1928-1935 et le Front Populaire de 1935-1940. Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que la fin de la Première Guerre mondiale marquait la naissance d'une nouvelle conscience noire, profondément transformée par la grande migration et le désir de défendre les intérêts d'un prolétariat industriel noir en pleine expansion. S'inscrivant dans une guerre idéologique au sujet de la redéfinition du statut des Noirs en Amérique, cette nouvelle conscience noire permettait l'entrée en scène d'un militantisme noir beaucoup plus radical, largement influencé par l'engagement anti-impérialiste des

Noirs caribéens, par la présence de nouveaux leaders marxistes afro-américains et par le développement des idées du nationalisme noir issues du mouvement populaire de Marcus Garvey. Au même moment, le mouvement communiste prenait forme aux États-Unis. Avec l'avènement de la révolution bolchévique, le rêve de voir poindre une révolution mondiale semblait tangible et les communistes américains étaient persuadés que l'intégration massive des couches les plus négligées de la société américaine à la cause révolutionnaire, et tout particulièrement l'intégration de la communauté noire, leur permettrait d'atteindre leur dessein. C'est dans ce contexte que plusieurs militants noirs ont choisi de se ranger du côté du mouvement communiste américain, dans l'espoir de pouvoir combler rapidement leur désir de mettre un terme à la perpétuation d'un système profondément raciste et oppressant envers l'ensemble de la communauté afro-américaine.

Durant sa première phase politique, le CPUSA a démontré qu'il souhaitait consacrer des efforts au règlement de la question noire, mais il refusait d'accepter la centralité de cette question lorsqu'il s'agissait de trouver le moyen d'organiser le prolétariat blanc et noir – fortement divisé par le racisme – dans une lutte de classes effective. Comme nous l'avons vu, la phase du *colorblind class*, caractérisée par l'idée d'unir la classe ouvrière en faisant fi des dimensions « raciales », a été ponctuée de problèmes d'ordre organisationnel et a constitué en soi un échec des tentatives du CPUSA à intégrer massivement le prolétariat noir au sein du mouvement. Toutefois, l'influence exercée par certaines organisations noires telles que l'ABB, affiliée au CPUSA, et l'UNIA de Marcus Garvey sur le mouvement communiste, a amené ce dernier à se repositionner pour mieux comprendre les

implications du racisme aux États-Unis et renforcer le potentiel révolutionnaire de la classe ouvrière, en choisissant de concevoir séparément la conscience de « race » et la conscience de classe.

Ce faisant, le Comintern et le CPUSA ont décidé de rapprocher la situation afro-américaine à celle des peuples opprimés du monde entier et aux luttes anticoloniales africaines. Ce rapprochement mena à l'adoption de la thèse du nationalisme noir en 1928; le point de départ de ce que nous avons identifié comme étant la deuxième phase politique du CPUSA. Concrètement, la rédaction de la thèse de la «Black Belt Nation» ralliait la lutte de classes aux aspirations nationalistes noires américaines et devait permettre au CPUSA d'attirer un maximum d'Afro-américains en ses rangs. Si les résultats d'une telle stratégie furent mitigés, en plaçant la question noire au centre des priorités politiques du CPUSA, la thèse du nationalisme noir a tout de même permis au mouvement communiste de faire preuve d'une plus grande proactivité, lorsqu'il se portait à la défense des droits des Noirs, pour ainsi obtenir des gains considérables auprès de la communauté afro-américaine. Cela dit, au-delà de la thèse du nationalisme noir, le CPUSA a fait preuve de pragmatisme et d'opportunisme durant les premières années de la crise économique et son engagement lui a permis d'accroître fortement son influence, non seulement auprès des Noirs, mais sur l'ensemble de la société américaine.

L'avènement du Front Populaire et la création du NNC, soit la troisième phase politique du CPUSA analysée, ont transformé à leur tour la nature des relations entre les militants noirs et le mouvement communiste. La participation du CPUSA au sein du Front Populaire

évoquait du même coup la fin de la centralité du nationalisme noir à son agenda politique, au profit des nouvelles préoccupations internationales provoquées par la montée des fascismes européens. Mais, ce changement ne signifiait pas pour autant la fin de l'engagement du mouvement communiste dans la défense des droits des Noirs. À partir de 1935, le CPUSA a décidé de former un front commun avec le mouvement noir, donc de travailler avec des organisations militantes noires non communistes. Cette stratégie visait ultimement à contrôler ces organisations. Qui plus est, l'engagement des communistes américains s'exprimait surtout à travers l'influence qu'il détenait sur le NNC, représentant les intérêts des diverses organisations noires et militant pour l'amélioration des conditions économiques des Afro-américains, et sur le CIO, seul syndicat capable d'unir les travailleurs blancs et noirs sous une même bannière. Or, le Front Populaire se dissipa en 1939. De fait, lorsque Staline et Hitler signèrent un pacte de non-agression en 1939, le CPUSA s'est vu contraint d'appuyer la décision de Moscou. Cet appui provoquait une contradiction majeure avec les efforts de propagande antifasciste menés par le mouvement communiste. Pour plusieurs membres du NNC, cet appui représentait une attaque à l'intégrité raciale de l'organisation. Conséquemment, le CPUSA détiendra de moins en moins d'influence sur les milieux militants à partir de 1939.

Cela dit, en dressant un portrait des principales phases politiques du CPUSA et de son engagement dans la lutte pour l'égalité raciale, nous espérons être en mesure de mettre en relief le défi que représentait l'élaboration d'une culture du mouvement, qualitativement différente des autres mouvements sociaux; une culture capable d'attirer les Noirs américains vers le communisme. Nous souhaitons surtout pouvoir déceler les

corrélations possibles entre les trois phases politiques du CPUSA et l'évolution des points de vue des communistes blancs à l'égard de la musique noire, tout en confirmant et en détaillant par des exemples de quelle façon le mouvement communiste américain a utilisé le blues et le jazz à des fins d'agit-prop au cours de sa troisième phase politique.

Dans le troisième chapitre, nous avons vu que le mouvement communiste américain n'a démontré que très peu d'intérêt envers la musique noire tout au long des années 1920 et que les communistes étaient de manière générale critiques à l'égard de la musique populaire durant cette période. Ce manque d'intérêt du mouvement communiste envers la musique noire s'expliquait, entre autres, par sa propension à privilégier les avant-gardes européennes en raison de la forte concentration d'immigrants européens au sein du CPUSA, des dispositions du Parti à favoriser la littérature sur toutes les autres formes d'expression artistique et de l'inclination de la majorité des acteurs culturels du mouvement envers la culture du raffinement. De plus, conformément aux difficultés rencontrées par le CPUSA dans ses tentatives de rallier le prolétariat noir à la cause révolutionnaire durant sa première phase politique, difficultés fortement liées aux problèmes organisationnels et aux guerres intestines, le CPUSA fut incapable d'adopter une position claire sur l'art avant les années 1930. Ce problème nous permettait de mieux comprendre la cohabitation d'un point de vue réfractaire à l'égard de la musique noire, exprimé dans quelques articles du *Daily Worker* et du *New Masses*, et l'organisation de soirées bénéfiques ou de danses durant lesquelles la musique populaire, et tout précisément le jazz, était à l'honneur. De plus, le fait d'évoquer cette contradiction nous donnait l'occasion de tempérer les points de vue du CPUSA envers la culture et

l'appréciation qu'en ont fait les divers acteurs du mouvement, en précisant que même si le Parti servait de modèle organisationnel en matière de créativité artistique, de critique culturelle et de hiérarchisation esthétique et politique du « bon » goût, le mouvement communiste américain demeurait malgré tout hétérogène. Ainsi, les directions prises en matière de culture ne reposaient jamais entièrement sur le dictat de quelques chefs.

D'autre part, nous aurions pu penser *a priori* qu'avec l'adoption de la thèse du nationalisme noir en 1928, le mouvement communiste américain se tournerait de façon définitive vers l'utilisation de la musique noire à des fins de propagande, mais ce ne fut pas vraiment le cas. À partir de 1930, les positions du CPUSA sur le plan culturel se précisèrent et l'appel lancé aux acteurs culturels du mouvement était de participer à la création d'une «nouvelle» culture prolétarienne qui galvaniserait les ambitions révolutionnaires communistes au moment où la crise économique faisait rage. Dans le domaine de la musique, cet appel provoqua l'apparition du *Workers Music League*, du *Pierre Degeyter Club* et du *Composers Collective*. Le rôle de ces organisations se résumait essentiellement à élaborer une politique claire envers la musique et à créer de la musique «prolétarienne» à des fins d'agit-prop. Constituées principalement de musiciens classiques hautement qualifiés, ses organisations ont choisi de privilégier dans leur composition une esthétique rigide issue de la musique «savante», rejetant donc de prime abord la musique populaire aux efforts de propagande, afin d'élever les masses à la culture du raffinement.

Par ailleurs, durant ces mêmes années, l'intérêt grandissant des anthropologues envers les cultures populaires et l'expansion importante de la culture de masse grâce aux nouvelles

technologies tels que la radio et le gramophone, ont amené plusieurs théoriciens à redéfinir le concept de culture en fonction de paramètres sociologiques et anthropologiques. Cette redéfinition du concept de culture poussait les Américains à prendre conscience de la vitalité de leur culture propre et forçait le mouvement communiste à accorder de plus en plus d'espace aux formes d'expression artistique populaires. Ainsi, sous l'influence de l'ethnomusicologue communiste Charles Seeger et surtout celle du folkloriste amateur Lawrence Gellert, les communistes américains ont commencé à porter plus d'attention envers la musique noire folk, principalement les blues et les chants de travail, tout en restant critiques à l'égard du jazz en raison de son caractère divertissant et de l'attraction qu'il représentait auprès de la classe dominante. Cependant, en plus de s'harmoniser parfaitement aux tendances nationalistes et patriotiques du CPUSA, ce changement progressif d'attitude envers la musique populaire marquait les premiers pas effectués vers l'américanisation du mouvement communiste et rendait désuet le travail du WML et du *Composers Collective*.

Toutefois, il fallut attendre l'avènement du Front Populaire et l'aboutissement du processus d'américanisation du CPUSA avant d'assister à une intégration complète de la musique populaire noire américaine aux efforts de propagande communiste. Jouant un rôle de premier plan au sein du Front Populaire, le CPUSA fut fortement influencé par la culture émergente de ce mouvement. Cette culture prenait tout son sens à travers les multiples alliances permises par la nature même du Front Populaire, entre la culture des travailleurs immigrants de première et deuxième génération, la culture noire américaine et la culture anglo-américaine, et s'exprimait sous le signe de l'«Américanisme». Sur le

plan des politiques culturelles du CPUSA, l'influence de la culture émergente du Front Populaire a provoqué un désengagement envers la promotion d'une culture «prolétarienne» au profit d'un intérêt sans précédent envers la culture de masse. Cette mutation des politiques culturelles du CPUSA s'est traduite sur le plan musical par la création de l'*American Music League*, qui consacra son travail à l'étude, à la collection et à la promotion de la musique folk américaine. D'autre part, pour mieux intégrer la musique folk aux efforts de propagande communiste, l'AML s'est dépêchée de redéfinir la connotation politique de celle-ci. Autrefois qualifiée de «conservatrice» et «racialement exclusive» par les communistes, la musique folk était désormais «révolutionnaire» et potentiellement «inclusive». Également, le mouvement communiste a mis de plus en plus d'accent sur l'importance de la contribution musicale noire dans la société américaine et a du même coup utilisé le blues et le jazz pour l'agit-prop. Afin d'illustrer comment les communistes américains ont traité et utilisé la musique noire durant la période du Front Populaire, nous nous sommes arrêtés sur les exemples de la publication effectuée par l'AML du recueil *Negro Songs of Protest* de Lawrence Gellert, sur les concerts *From Spirituals to Swing* financés par le *New Masses* et le TAC et sur le *Café Society*.

Nous avons vu que la publication du recueil *Negro Songs of Protest* en 1936, blues et chants de travail noirs collectés par le communiste et folkloriste amateur Lawrence Gellert, était représentative de la nouvelle ligne directrice du CPUSA en ce qui a trait à l'utilisation de la musique folk à des fins d'agit-prop et à l'emploi de cette musique dans l'optique de briser les barrières raciales. Suivant la publication du recueil, les critiques communistes voyaient dans le contenu « contestataire » de ces chansons la preuve de leur

authenticité. Il représentait un appui à l'appel de la révolution et l'existence d'un degré élevé de la conscience de «race» et de classe des Noirs du Sud des États-Unis. Ces chansons permettaient surtout de renverser le mythe de la docilité noire entretenu par les Blancs du Sud et l'idée de l'infériorité culturelle des Noirs. Le financement des concerts *From Spirituals to Swing*, organisés par John Hammond, permettait de la même manière au CPUSA d'encourager une activité qui brisait les barrières raciales. De plus, en célébrant l'importance de l'histoire de la musique noire et son caractère central dans la vie américaine, les concerts *From Spirituals to Swing* participaient eux aussi à renverser l'idée de l'infériorité culturelle des Noirs. Les activités musicales entourant le cabaret politique *Café Society*, qui rassemblait une quantité considérable de communistes américains, autant du côté des musiciens que des spectateurs, n'ont pas été entreprises au nom du CPUSA. Cependant, elles faisaient état de la variété et de la vitalité de l'engagement des communistes envers le jazz et des possibilités qu'il offrait en terme d'agit-prop – la chanson "Strange Fruit" en est un bel exemple.

Le dernier exemple d'utilisation du jazz à des fins de propagande sur lequel nous nous sommes penchés fut celui de la production *Jump for Joy* de Duke Ellington. Bien qu'il faille considérer *Jump for Joy* dans une catégorie à part, puisque le spectacle n'a pas été entrepris au nom du CPUSA et qu'il a été réalisé en 1941, soit après la perte d'influence du CPUSA et la fin du Front Populaire, la création de Duke Ellington méritait notre attention. En s'inspirant énormément des comédies musicales communistes *Pins and Needles* et *The Cradle Will Rock*, qui fusionnaient la satire politique et la musique populaire, la production *Jump for Joy* s'inscrivait dans la tradition de l'utilisation faite par le mouvement

communiste de la musique noire à des fins d'agit-prop durant le Front Populaire. De plus, tout comme les exemples des *Negro Songs of Protest* de Lawrence Gellert, des concerts *From Spirituals to Swing* de John Hammond et des spectacles satiriques du *Café Society*, *Jump for Joy* avait pour principal objectif de participer à l'effacement des barrières raciales et de renverser une fois de plus l'idée de l'infériorité culturelle des Noirs américains.

Enfin, malgré la diversité et le dynamisme de l'engagement du CPUSA envers le blues et le jazz durant le Front Populaire, nous serions tentés de croire que le mouvement communiste n'a pas réussi à exploiter pleinement le potentiel de la musique noire pour deux raisons. Premièrement, en se tournant de façon définitive envers l'intégration de la musique noire trop tardivement, c'est-à-dire uniquement durant sa dernière phase politique, le CPUSA a complètement ignoré, au cours de ses deux premières phases, certaines réalisations musicales afro-américaines qui détenaient un pouvoir contestataire – on peut entre autres penser à la chanson "Black and Blue" d'Andy Razaf. Évidemment, il a aussi raté l'occasion d'utiliser le blues et le jazz comme outil permettant d'inspirer un maximum de Noirs américains à rejoindre la cause révolutionnaire dès les années 1920. Deuxièmement, le fait d'avoir privilégié la musique folk comme principale arme de propagande, et surtout d'avoir intégré à cette catégorie l'ensemble de la musique noire, pourrait avoir dilué le potentiel de la musique noire dans cette catégorie plus vaste – la musique folk – qui demeurait dominée par les Blancs. Cela dit, nous devons reconnaître que l'engagement du CPUSA envers le blues et le jazz durant le Front Populaire a largement contribué à convaincre une majorité d'Américains de reconnaître la musique noire comme étant un trésor national. Comme nous l'avons vu à travers les exemples

donnés dans le quatrième chapitre, en faisant la promotion de la musique noire, le CPUSA définissait celle-ci en tant que caractéristique centrale de l'expérience américaine. Par ailleurs, en insistant sur le caractère exceptionnel de la culture noire et de sa musique, le CPUSA renversait l'idée de l'infériorité culturelle des Noirs et faisait de la musique noire l'élément le plus original et le plus vital de la société américaine.

Pour conclure, il faut préciser que le travail de recherche que nous avons effectué comporte ses limites. Ce mémoire s'est principalement concentré à retracer les positions des communistes blancs à l'égard de la musique noire. Or, il serait nécessaire et pertinent de faire davantage de recherches afin d'en savoir plus sur les positions des communistes noirs envers le blues et le jazz, en fonction des trois phases politiques étudiées, afin de voir si celles-ci divergent de celles que nous avons exposées. Enfin, cela nous permettrait d'en apprendre davantage sur la nature des relations entre les communistes noirs et blancs et de mesurer plus précisément jusqu'à quel point les politiques officielles du CPUSA en matière de culture conditionnaient les jugements esthétiques de ses membres.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

GELLERT, Lawrence. *Negro Songs of Protest*, New York, American Music League, 1936.

JOSEPHSON, Barney & TRILLING-JOSEPHSON, Terry. *Cafe Society. The Wrong Place for the Right Person*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, , 2009, 376 pages.

LOCKE, Alain. *The New Negro*, New York, Albert & Charles Boni, Inc., 1925 in Eric ARNESEN. *Black Protest and the Great Migration. A Brief History with Documents*, Boston, Bedford-St. Martin's, 2003, pp. 198-203.

McKAY, Claude. *Selected poems, with an introduction by John Dewey*, New York, Bookman Associates, 1953, 112 pages.

*New Masses*, 'Are Artists People? Some Answers to the New Masses Questionnaire' by Harbor ALLEN, Bruce BARTON, Van Wyck BROOKS, Heywood BROWN, Stuart CHASE, Babette DEUTSCH, Waldo FRANK, Robinson JEFFERS, Joseph W. KRUTCH, Llewelyn POWYS, Edwin SEAVER, Upton SINCLAIR, Genevieve TAGGARD & Edmund WILSON, vol. 2, January 1927, pp. 5-9.

*New Masses*, 'Announcement', vol. 2, March 1927, p. 6.

*New Masses*, 'Anti-Obscenity Ball', vol. 2, March 1927, p. 32.

*New Masses*, 'Negro Poetry', vol. 3, February 1928, p. 21.

*New Masses*, 'Songs of the Negro Worker', by Philip SCHATZ, May 1930, pp. 6-8.

*New Masses*, 'Music' by Ashley PETTIS, January 2<sup>nd</sup>, 1934, p. 29.

*New Masses*, 'Negro Revolutionary Music' by Richard FRANK, May 15<sup>th</sup>, 1934, pp. 29-30.

*New Masses*, 'Between Ourselves', May 15<sup>th</sup>, 1934, p. 30.

*New Masses*, 'The Development of "Swing" by Henry JOHNSON, March 3<sup>rd</sup>, 1936, p. 27.

*New Masses*, "Black Skin Coverin' Po' Workin' Man", by Lan ADOMIAN, June 23<sup>rd</sup>, 1936, p. 27.

*New Masses*, 'Jim-Crow Blues' by John Henry HAMMOND Jr, December 18<sup>th</sup>, 1938, p. 27.

*New Masses*, 'From Spirituals to Swing' by John SEBASTIAN, december 27<sup>th</sup>, 1938, p. 28.

*The Daily Worker*, "All-Race Assembly", February 8<sup>th</sup>, 1924, vol. 1, no 334.

*The Daily Worker*, "The Negro and American Race Prejudice" by Lovett FORT-WHITEMAN, February 9<sup>th</sup>, 1924, vol. 1, no 335.

*The Daily Worker*, "Negro Race Movement Given Labor Vision Thru the Constructive Role of Workers Party at Sanhedrin", Tuesday, February 19<sup>th</sup>, 1924.

*The Daily Worker*, 'Jazzers Organize to Demand More Money and Dignity', February 22<sup>nd</sup>, 1924.

*The Daily Worker*, "Negro Migration and its Causes", by Louis ZOOCK, *Special Magazine Supplement*, August 9<sup>th</sup>, 1924, p. 2.

*The Daily Worker*, 'The Musicians' Wages', August 18<sup>th</sup>, 1924.

*The Daily Worker*, 'Big Crowd Expected at Negro Workers Aid Dance Tonight', New York, Saturday, October 13<sup>th</sup>, 1928.

*The Daily Worker*, 'Good Music Is the Forte of the USSR Worker; Crowd Concerts', New York, Saturday, February 2<sup>nd</sup>, 1929.

*The Messenger*, 'If We Must Die », 2, no 9, September 1919, 4 in Eric ARNESEN. *Black Protest and the Great Migration. A Brief History with Documents*, Boston, Bedford-St. Martin's, 2003, pp. 115-116.

*The Worker Musician*, 'Fifteen Years. A Survey of American and Soviet Music' by Lahn ADOHMYAN, David ATWELL, George CHARLES, R. V. CRANE & Ann LAINE. *Official Organ of the Workers Music League*, New York, December 1932, vol. 1, no 1, pp. 3-5.

### **Ouvrages spécialisés, monographies**

ARNESEN, Eric. *Black Protest and the Great Migration. A Brief History with Documents*, Boston, Bedford-St. Martin's, 2003, 226 pages.

BALLEN, Noël. *L'odyssée du jazz*, France, Éditions Liana Levi, 2003, 777 pages.

BARKER, Chris. *Cultural Studies. Theory and Practice*, Londres, Sage Publications, 2000, 552 pages.

CARLES, Philippe et COMOLLI, Jean-Louis. *Free Jazz Black Power*, Paris, Éditions Gallimard, folio, 1971, 438 pages.

- COHEN Ronald D. & Samuelson, Dave. *Songs for Political Action. Folk Music, Topical Songs and the American Left, 1926-1953*, Hambergen, Germany, Bear Family Records, 1996.
- CONFORTH, Bruce M. *African American Folksong and American Cultural Politics. The Lawrence Gellert Story*, Lanham, The Scarecrow Press, Inc., 2013, 265 pages.
- CRUSE, Harold. *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, New York Review Books, 1967, 594 pages.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London - New York, Verso, 1997, 580 pages.
- HOBBSAWM, Eric J. *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*, New York, New York Press, 1998, 360 pages.
- HOBBSAWM, Eric J. *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle, 1914-1991*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 807 pages.
- JONES, LeRoi. *Le peuple du blues*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1963, 333 pages.
- KASPI, André. *Les Américains. Naissance et essor des États-Unis (1607-1945)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 339 pages.
- LEVINE, LAWRENCE W. *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York, Oxford University Press, 1977, 522 pages.
- LIEBERMAN, Robbie. *"My Song Is My Weapon". People's Songs, American Communism, and the Politics of Culture, 1930-50*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989, 201 pages.
- MAXWELL, William J. *New Negro, Old Left. African-American Writing and Communism Between the Wars*, New York, Columbia University Press, 1999, 255 pages.
- MEIER, August & RUDWICK, Elliot M. *From Plantation to Ghetto. An Interpretive History of American Negroes*, New York, Hill and Wang, 1966, 280 pages.
- NAISON, Mark. *Communists in Harlem During the Depression*, Chicago, University of Illinois Press, 1983, 378 pages.
- NEWTON, Francis (Eric J. Hobsbawm). *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion Éditeur, 1966, 298 pages.
- O'MEALLY, Robert G. *The Jazz Cadence of American Culture*, New York, Columbia University Press, 1998, 665 pages.

- RECORD, Wilson. *The Negro and the Communist Party*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1951, 356 pages.
- RECORD, Wilson. *Race and Radicalism : The NAACP and the Communist Party in Conflict*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1964, 237 pages.
- ROY, G., William G. *Red, Whites, and Blues. Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, New Jersey, Princeton University Press, 2010, 286 pages.
- SOLOMON, Mark. *The Cry Was Unity: Communists and African Americans, 1917-1936*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, 403 pages.
- SUSMAN, Warren I. *Culture As History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York, Pantheon Books, 1973, 321 pages.
- WILSON, Carter A. *Racism, from Slavery to Advanced Capitalism*, California, Sage Publications, 1996, 271 pages.
- WRIGHT, Richard. *Black Boy*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1947 (pour la traduction française), 448 pages.
- ZINN, Howard. *Une histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, trad. Frédéric COTTON, Montréal, LUX Éditeur, 2002, 811 pages.

### **Articles de périodiques spécialisés**

- CHADWELL WILLIAMS, Robert. 'Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917-1980. by S. Frederick STARR', *Slavic Review*, vol. 43, no 1 (Spring 1984), pp. 91-92.
- GRIMES, Robert R. 'Form, Content, and Value: Seeger and Criticism to 1940', *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*, edited by Bell YUNG & Helen G. REES, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1999, pp. 64-83.
- HAGELSTEIN MARQUARDT, Virginia. 'New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936 : Evolution, Subject Matter and Style', *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 12, 1989, pp. 56-75.
- HALL, Stuart. 'What is this "black" in black popular culture? (Rethinking Race)', *Social Justice*, vol. 20, nos 1-2, (Spring-Summer 1993), pp. 104-113.
- HOLCOMB, Gary E. 'New Negroes, Black Communists, and the New Pluralism', *American Quartely*, vol. 53, no. 2 (June 2001), pp. 367-376.
- JAMIN, Jean et WILLIAMS, Patrick. « Jazzanthropologie », *L'Homme*, nos 158/159, Jazz et Anthropologie (avril-septembre 2001), EHESS, pp.7-28.

LEVINE, Lawrence W., 'Jazz and American Culture', *The Jazz Cadence of American Culture*, edited by Robert G. O'MEALLY, New York, Columbia University Press, 1998, pp. 431-447.

MAKANOWITZKY, Barbara. 'Music to Serve the State', *Russian Review*, vol. 24, no 3 (Jul., 1965), pp. 266-277.

PALMER, Bryan D. 'Race and Revolution' », *Labour /Le Travail*, vol. 54 (Fall 2004), pp. 193-221.

WALD, Alan. 'The Cry Was Unity : Communists and African Americans, 1917-1936 by Mark Solomon', *African American Review*, vol. 34, no 4 (Winter 2000), pp. 716-718.

### **Thèses ou mémoires non publiés**

GARABEDIAN, Steven Patrick. 'Reds, Whites, and the Blues : Blues Music, White Scholarship, and American Cultural Politics.' Unpublished dissertation, University of Minnesota, September 2004, 293 pages.

PAQUET, Anne-Valérie. *Les volontaires afro-américains et la guerre civile espagnole : une vision internationaliste du conflit*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures, Département d'histoire, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, 2008, 97 pages.

### **Sites internet**

<http://www.marxists.org/glossary/periodicals/archive/>

[www.jstor.org](http://www.jstor.org)