

Université de Montréal

La musique à l'ère de McCarthy :
Diplomatie, propagande et résistance musicale de 1950 à 1960

par
Alexandre Villemaire

Faculté de musique

Mémoire présenté aux Études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise (M.A.)
en musique, option musicologie

décembre 2019

© Alexandre Villemaire, 2019

Université de Montréal
Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

La musique à l'ère de McCarthy :
Diplomatie, propagande et résistance musicale de 1950 à 1960

Présenté par

Alexandre Villemaire

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Michel Duchesneau
Président-rapporteur

Marie-Hélène Benoit-Otis
Directrice de recherche

Barbara Agnese
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire aborde la récupération de la musique à des fins politiques en interrogeant le rapport ambigu entre propagande et diplomatie musicale pendant la Guerre froide. Centrée principalement sur la production musicale aux États-Unis dans les années 1950, l'étude s'attarde aux stratégies adoptées, autant par des musiciens jazz que classique, pour critiquer et dénoncer les politiques discriminatoires d'une chasse aux sorcières communistes lancée par le sénateur républicain Joseph R. McCarthy (1908-1957). Elle montre également comment les dirigeants des États-Unis ont cherché à encenser les valeurs américaines en promouvant internationalement le jazz comme symbole démocratique, en particulier contre l'Union soviétique.

Les deux premiers chapitres servent à camper le décor : le premier chapitre brosse par une mise en contexte un portrait politique et historique de la Guerre froide – en partant du postulat que celle-ci trouve ses racines dans la Révolution d'octobre 1917 –, et introduit le contexte sociopolitique des années 1950 en mettant l'emphase sur l'importante influence qu'a eue le maccarthysme, conception politique anticommuniste du sénateur McCarthy, sur la vie américaine. Le deuxième chapitre, également de mise en contexte, établit les différences entre les politiques culturelles américaines et soviétiques. Ce chapitre présente le Cultural Presentations program, le programme d'échanges culturels subventionné par le département d'État, de même que les relations culturelles officielles entre les États-Unis et l'URSS de 1958 à 1985.

Les deux derniers chapitres présentent des études de cas afin d'illustrer l'impact sociopolitique sur la vie et la production musicales des années 1950. Le troisième chapitre analyse la présence du jazz au sein du Cultural Presentations program et retrace le parcours de quatre grands musiciens jazz ayant pris part au programme pour faire rayonner le jazz à l'international, tout en soulignant l'ironie d'utiliser des Afro-Américains comme représentants de la démocratie d'une Amérique ségrégée. Le quatrième chapitre traite spécifiquement du genre lyrique américain et des critiques du maccarthysme inscrites dans certaines œuvres de ce répertoire. Une attention particulière est portée à l'opérette *Candide* de Leonard Bernstein (1918-1990), en raison de l'engagement politique notoire du compositeur et du propos explicitement politique de l'œuvre. Cette recherche vise, en somme, à faire un état des lieux de la récupération politique de la musique en mettant en relation deux visions différentes de son utilisation aux États-Unis.

Mots-clés : maccarthysme; Guerre froide; propagande; diplomatie; jazz; opéra; Louis Armstrong; Leonard Bernstein; politiques culturelles; démocratie.

Abstract

This thesis addresses the subject of the political employment of music by questioning the ambiguous relationship between propaganda and musical diplomacy during the Cold War. Focusing mainly on the musical production in the United States in the 1950s, this study examines the strategies adopted by both jazz and classical musicians to criticize and denounce the discriminatory policies of this communist witch-hunt embodied by Republican Senator Joseph R. McCarthy (1908-1957). It also shows how U.S. leaders have sought to promote American values by internationally promoting jazz as a democratic symbol, particularly against the Soviet Union.

The first two chapters serve to set the stage: the first chapter provides a contextualized political and historical portrait of the Cold War – starting from the premise that it is rooted in the October 1917 Revolution –, and introduces the socio-political context of the 1950s by emphasizing the important influence that McCarthyism, the anti-communist political conception of Senator McCarthy had on American life. The second chapter, also contextualizing, establishes the differences between American and Soviet cultural policies. This chapter introduces the Cultural Presentations program, the cultural exchange program funded by the Department of State, as well as the official cultural relations between the United States and the USSR from 1958 to 1985.

The last two chapters focus on case studies to illustrate the socio-political impact on music life and productions in the 1950s. The third chapter discusses the presence of jazz in the Cultural Presentations program and traces the journey of four great jazz musicians who took part in the program to promote jazz internationally, while highlighting the irony of using African Americans as representatives of democracy in a segregated America. The fourth chapter deals specifically with the American operatic genre and the criticisms of McCarthyism in some works of this repertoire. Particular attention is paid to Leonard Bernstein's (1918-1990) operetta *Candide*, due to the composer's notorious political commitment and the explicitly political purpose of the work.

This research aims to take stock of the political usage of music by linking two different visions of its use in the United States.

Keywords : McCarthyism; Cold War; propaganda; diplomacy; jazz; opera; Louis Armstrong; Leonard Bernstein; cultural policy; democracy.

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Liste des figures	11
Liste des sigles	13
Remerciements.....	15
Introduction	17
Chapitre 1 Mise en contexte : Quand Oncle Sam et Mère patrie s'en vont en guerre.....	31
1.1. Révolution(s) russe : « Les paysans préparent un sale coup! ».....	33
1.2. Première et seconde « Peur du Rouge ».....	37
1.3. Qu'est-ce que le maccarthysme?	42
Chapitre 2 « Le Congrès et le Soviet chantent! » : Regards sur les politiques culturelles américaines et soviétiques.....	51
2.1. Les politiques culturelles américaines.....	53
2.1.1. <i>Le Cultural Presentations program</i>	57
2.2. Les politiques culturelles soviétiques.....	64
2.2.1. <i>Relations culturelles entre les États-Unis et l'Union soviétique</i>	69
Chapitre 3 Le jazz : diplomatie culturelle ou propagande musicale?	77
3.1. Naissance du jazz et vie des musiciens du Cultural Presentations program (1956-1962) ..	78
3.2. Louis Armstrong et les « vrais ambassadeurs »	90
Chapitre 4 Le genre lyrique comme vecteur de résistance et de militantisme	105
4.1 De l'opéra en Amérique	106
4.2 Un monde <i>Candide</i> – Opérette et politique chez Leonard Bernstein.....	120
Conclusion.....	135
Bibliographie.....	143
Médiagraphie.....	149
Documents d'archives.....	151

Liste des figures

Figure 1 Winston Churchill, premier ministre britannique ; Franklin D. Roosevelt, président américain ; Joseph Staline, président soviétique, Conférence de Yalta, 4 février 1945	31
Figure 2 Flot d'information allant dans le pays X.....	58
Figure 3 Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Benny Goodman (interprétant le rôle du Professeur Magenbruch), Louis Armstrong et Lionel Hampton, 1948.....	83
Figure 4 Hymne originel de « Zion's Walls »	112
Figure 5 Réduction piano des lignes vocales du chœur « The Promise of Living », Aaron Copland, <i>The Tender Land</i> , Boosey & Hawkes, 1956.....	113
Figure 6 <i>Susannah</i> , Acte II, scène 2, n° 75, mes. 7-10, p. 92, Carlisle Floyd, <i>Susannah</i> , [1956], drame musical en deux actes, Boosey & Hawkes, 1997.....	118
Figure 7 Capture d'écran de la production de <i>Candide</i> (Grove, Chenoweth, Allen) dir. Alsop..	131

Liste des sigles

ANTA : American National Theater Association

CCF : Congress for Cultural Freedom

CIA : Central Intelligence Agency

HUAC : House of Un-American Activities Committee

OWI : Office of War Information

NEA : National Endowment for the Arts

URSS : Union des républiques socialistes soviétiques

USIA : United States Information Agency

VOA : Voice of America

Remerciements

On ne dira jamais assez combien l'exercice que constitue la rédaction d'un mémoire en est un difficile, exigeant et qui comporte un investissement moral et intellectuel prenant. Si l'écriture est une étape solitaire, très souvent agrémentée de plusieurs doses de caféine, de remise en question, de cheveux arrachés et de nuits blanches, la recherche, qui elle meuble les espaces entre les temps de rédaction, en est une qui implique, de près ou de loin, différentes personnes que je veux prendre le temps de nommer et remercier.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma sincère et immense reconnaissance à ma directrice de recherche, Marie-Hélène Benoit-Otis pour sa confiance, sa grande patience, sa relecture critique et attentive de chaque ligne et paragraphe de ce mémoire et pour m'avoir soutenu (pour ne pas dire « supporté ») au travers de mes questionnements, interrogations, défauts et nombreuses angoisses existentielles tout au long du processus de recherche. Ses conseils précieux, son encadrement dynamique, son écoute, son énergie sagace, sa rigueur et sa compréhension ont été des outils indispensables dans mon cheminement académique et personnel et demeurent une source d'inspiration dans ce même parcours.

Parce qu'ils ont suivi l'évolution de ce projet de maîtrise depuis ses premières lignes, je tiens à remercier les différent.es participant.es du Séminaire de laboratoire Musique et politique pour leur rigueur méthodologique, leurs avis critiques, leurs questions toujours pertinentes ainsi que pour leurs rétroactions et suggestions qui ont alimenté ma réflexion dans l'élaboration de ce travail. Une mention spéciale va à Gabrielle Prud'homme, dont la curiosité insatiable a donné naissance de façon inattendue (et non sans peine) au deuxième chapitre de ce mémoire, qui n'aurait jamais été écrit sans son intervention. Je dédie une pensée toute particulière à mon amie et collègue Matilde Legault pour nos longues conversations humaines, toujours intéressantes, stimulantes et thérapeutiques, mais surtout pour sa présence d'esprit, son empathie, son écoute et ses encouragements qui ont été d'un précieux soutien dans les derniers mois, semaines et jours d'écriture de ce mémoire.

Pour leur soutien financier, je tiens à remercier la Faculté de musique de l'Université de Montréal (Bourse de maîtrise 2018-2019) ainsi que le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (BESC-2018).

Pour les différentes rencontres artistiques et humaines que ces dernières années d'études universitaires m'ont apportées, je salue et remercie mes collègues de la Faculté de musique ainsi que les membres de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Trop nombreux pour être nommés de façon exhaustive dans ces lignes, je tiens tout de même à remercier particulièrement Alessandro Garino, dont nos discussions sur le jazz ont nourri mes réflexions sur le troisième chapitre, Judy-Ann Desrosiers, pour sa force tranquille et ses conseils ainsi que Xavier Gagnon, pour son aide amicale et prestee dans l'édition des exemples musicaux présents dans ce mémoire.

Merci à Mireille Taillefer, professeure de chant extraordinaire, qui m'a fait entrer dans le monde des études en musique il y a bientôt dix ans, pour ses conseils « agricoles », parfois durs, mais francs, pour son authenticité et son écoute « quand j'en avais gros » et pour sa belle folie qui « englobe un peu » ces heures de chants mentalement bénéfiques où le sérieux des vocalises s'entremêle aux répliques de *Kaamelott*.

Pour leur amitié des neuf dernières années, pour tous les soupers, les concerts, et ces nombreux moments intemporels garnis de discussions éternelles, de rires magnifiques et de chants autour du piano, je remercie du plus profond de mon cœur mon « groupe des six » : Rose Naggar-Tremblay, Patricia Weber, Marie-Christine Duplessis-Zanga, Gabrielle Goyer-Pétrin et Pierre-Joseph Germain. Même si les occasions de se réunir sont moins grandes, car entachées par nos horaires chargés et nos trains de vie déjantés, leur présence et leur soutien demeurent précieux telles des étoiles : lointaines, mais toujours lumineuses.

Je remercie, ma mère, Lise, première relectrice et correctrice de mes travaux, et mon père, Michel, premier supporteur de mes études, pour leur soutien inconditionnel et leurs encouragements constants, ainsi que tous les membres de ma famille pour leur intérêt et leur curiosité, même s'ils ne comprennent pas tout le temps ce que je fais.

Finalement, merci à Clara pour son aide dans la traduction du résumé de ce mémoire, mais surtout pour son sourire, son humour, sa tendresse, et pour avoir enduré mes longues absences physiques et psychologiques durant plusieurs mois et qui, malgré tous ces indicatifs, me laisse dans son cœur une place que je n'aurais espéré mériter.

Introduction

« Je ne connais pas de pays où il règne, en général, moins d'indépendance d'esprit et de véritable liberté de discussion qu'en Amérique. »

– Alexis de Tocqueville

9 février 1950, Wheeling dans l'État de Virginie-Occidentale. Le sénateur républicain du Wisconsin Joseph R. McCarthy (1908-1957) prononce un discours devant le club des femmes républicaines du Comté d'Ohio (Ohio's County Republican Women's Club). Le ton est alarmiste et grave. Plutôt que de se réjouir de leur victoire sur les nazis cinq ans auparavant, les États-Unis doivent se méfier selon McCarthy, car la deuxième moitié du siècle qui s'annonce n'en est pas une de paix. Il déclare devant cette assemblée:

This is a time of the Cold War. This is a time when all the world is split into two vast, increasingly hostile armed camps—a time of a great armament race. [...] Today we are engaged in a final, all-out battle between communistic atheism and Christianity. [...] At war's end we were physically the strongest nation on Earth and, at least potentially, the most powerful intellectually and morally. Ours could have been the honor of being a beacon in the desert of destruction. Unfortunately, we have failed miserably and tragically to arise to this opportunity. [...] I have here in my hand a list of 205—a list of names—that were made known to the Secretary of State as being members of the Communist Party and who nevertheless are still working and shaping policy in the State Department¹.

Avec ce discours, le politicien conservateur met en garde son public contre le communisme, mais surtout, il entretient la peur panique de même imaginer que des « Rouges » pouvaient se trouver dans les villes américaines, voire même travailler dans diverses administrations d'État et paliers du gouvernement des États-Unis. Pour beaucoup d'Américains, la Révolution d'octobre 1917, qui a consacré l'établissement du pouvoir communiste en Russie, n'était pas un souvenir d'un passé lointain, mais un événement relativement récent qui célébrait au début des années 1950 son trente-troisième anniversaire et dont les conséquences étaient encore palpables et actuelles. La possibilité de voir se concrétiser l'International Socialiste que souhaitaient les révolutionnaires bolchéviques après le renversement du pouvoir tsariste et du gouvernement libéral provisoire effrayait les Américains au plus haut point. À la fin de la Seconde Guerre

¹ Sénateur Joseph McCarthy, « Speech at Wheeling, West Virginia, February 9, 1950 », *Congressional Record*, 81st Congress, 2d sess. (February 20, 1950), cité dans Robert H. Donaldson, *Modern America : A Documentary History of the Nation Since 1945*, [2007], New York, Routledge, 2015, p. 36.

mondiale, le premier ministre britannique Winston Churchill avait affirmé dans un discours à la Chambre des Communes que « les États-Unis se trouvent actuellement au sommet du monde² ». Il était hors de question qu'ils perdent cette image de pinacle de la démocratie, de la liberté et des valeurs individuelles aux mains de ce « nouvel » ennemi. À la suite de la prise de pouvoir des communistes dans des pays de l'Europe de l'Est après la guerre, l'Union soviétique devenait aux yeux de l'administration du président Harry S. Truman un successeur de l'Allemagne nazie et une personnification d'un expansionnisme totalitaire³ : ce fameux camp armé hostile de communistes athées évoqué par le sénateur McCarthy dans sa vision manichéenne du monde, et qui fera l'objet d'une chasse aux sorcières historique.

Touchant à plusieurs facettes de la vie publique et politique américaine, cette traque des communistes n'a pas non plus épargné le domaine culturel et artistique. Les ramifications de ces événements politiques et sociaux demeurent encore aujourd'hui un pan de l'histoire de la musique peu exploré. De quelle façon le contexte des années 1950 a-t-il influencé la création musicale? À quels degrés les artistes ont-ils été affectés? Quel rôle la musique a-t-elle joué dans cette chasse orchestrée par McCarthy, et comment s'y manifeste-t-elle?

Constitué majoritairement de progressistes et de libéraux, le monde des arts était un terrain de chasse fertile pour les autorités fédérales et les militants anticommunistes qui se sont battus contre les individus qu'ils considéraient être des « traîtres à la Nation », voire des hérétiques tout juste bons à être mis sur le bûcher de l'opinion publique. L'un des instruments politiques avec lesquels cette croisade contre les « éléments subversifs » sur le territoire américain a été menée était le comité de la Chambre des représentants connu sous le nom de House of Un-American Activities Committee (HUAC). Cet organe du Congrès existait sous différentes formes et dénominations depuis le début du XX^e siècle, sa première itération trouvant ses racines dans les années suivant la fin de la Première Guerre mondiale et la Révolution bolchévique. Son but :

² « *The United States stand at this moment at the summit of the world* », Winston Churchill, « Debate on the Address », *Hansard of the House of Commons*, volume 413, column 80, August 16 1945, <https://hansard.parliament.uk/Commons/1945-08-16/debates/ed41865c-f654-4e28-93b1-b78868119225/CommonsChamber>, consulté le 30 avril 2020; notre traduction.

³ M.J. Heale, *Twentieth-Century America : Politics and Power in the United States, 1900-2000*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 190.

combattre la propagande étrangère sur le territoire américain et mener des enquêtes sur les individus soupçonnés de faire la promotion de propos antiaméricains.

Dans la croisade du gouvernement américain pour débusquer les espions soviétiques, un des événements marquants a été la mise à l'index en 1947 de dix personnalités d'Hollywood⁴ soupçonnées de faire la promotion de la propagande soviétique dans leurs films. Tous ont été cités à comparaître devant le comité pour être questionnés sur leurs allégeances politiques et tous ont refusé de confirmer les dires des enquêteurs ou de citer d'autres noms de membres du Parti communiste des États-Unis, plaidant le premier amendement de la constitution, qui garantit la liberté d'expression et d'assemblée pacifique. Cette défense sera rejetée par le comité. Leur refus de coopérer leur a valu d'être condamnés à des peines d'emprisonnement variables pour outrage au Congrès. Nommer des noms publiquement et dénoncer sans preuve des individus ayant potentiellement des idées différentes est un des concepts qui marquera le maccarthysme et qui, comme nous le verrons, transparaîtra dans les œuvres de certains artistes.

Par la suite, la liste noire n'a cessé de grandir. Un nombre important d'artistes a été appelé à témoigner de leurs activités devant le comité présidé par McCarthy. Parmi ceux-ci, on compte les acteurs Harry Belafonte, Lee Grant, John Garfield, Paul Robeson; le réalisateur Charles Chaplin; les auteurs Lillian Hellman, Langston Hughes, Arthur Miller, Orson Welles; les compositeurs Marc Blitzstein, Morton Gould, Aaron Copland, ainsi que le musicologue Alan Lomax⁵. Parmi les premiers musiciens à être appelés à témoigner devant le HUAC se trouvait le compositeur Hanns Eisler (1898-1962). Un des pupilles importants d'Arnold Schönberg (1874-1951), avec Alban Berg (1885-1935) et Anton Webern (1883-1945), il est surtout connu aujourd'hui en raison de son engagement et de ses prises de position politiques. Exilé au pays de l'Oncle Sam depuis 1938 pour fuir la montée du nazisme, il est appelé devant le comité des activités antiaméricaines le 24 septembre 1947 afin d'être questionné sur son passé communiste et ses allégeances actuelles. Son seul « crime » pour mériter cette attention du gouvernement, en plus

⁴ Ce groupe qui a été surnommé « Les Dix d'Hollywood » comprenait Alvah Bessie (scénariste), Edward Dmytryck (directeur), Herbert Bierberman (scénariste et directeur), Lester Cole (scénariste), Ring Lardner Jr. (scénariste), John Howard Lawson (scénariste), Albert Maltz (scénariste), Samuel Ornitz (scénariste), Adrian Scott (scénariste et producteur) et Dalton Trumbo (scénariste).

⁵ James Wierzbicki, *Music in the Age of Anxiety : American Music in the Fifties*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, Springfield, 2016, p. 221, note 10.

d'être associé aux figures de la gauche hollywoodienne, était que son frère, Gerhart, était un membre actif du Parti communiste américain. Pendant son audience, il est interrogé par l'enquêteur principal du comité, Robert Stripling. Lorsque ce dernier lui demande s'il a bien déjà dit que la musique constitue une arme des plus puissantes qui ont encouragé la Révolution d'octobre, il lui répond du tac au tac : « Bien sûr. [...] Je crois que par la musique je peux éclairer et aider les gens en détresse dans leur lutte pour leurs droits. [...] La vérité est que les chansons ne peuvent pas détruire le fascisme, mais elles sont nécessaires. C'est une question de goût musical de savoir si vous les aimez. Je suis un compositeur, pas un parolier⁶ ». Comme le souligne David Culbert, « Eisler avait des idées très arrêtées sur la relations entre le texte et la musique, insistant constamment que le texte devait être prédominant », et préférait des voix adaptées au chant de cabaret plutôt que les voix claires et parfaitement entraînées selon la technique classique⁷. En 1948, Eisler a dû se résoudre à retourner en Allemagne, spécifiquement en République démocratique allemande, contraint de s'exiler une seconde fois pour éviter la déportation imminente par le gouvernement américain.

Si le compositeur Hanns Eisler et d'autres artistes de différentes professions ont été étiquetés et traités de cette façon, c'est qu'ils étaient considérés, au même titre que leur art, comme suffisamment importants pour inciter la population à se redéfinir par rapport aux concepts préétablis de la société américaine. Notons par ailleurs qu'Eisler a entre autres travaillé avec le dramaturge Bertolt Brecht, communiste notoire qui avait été forcé de s'exiler aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. Pour les membres du HUAC, la corrélation entre les propos d'Eisler, sa vision politique et sa musique était évidente, ne serait-ce que par les thématiques foncièrement subversives de chansons comme « Komintern (1926) » ou « Rote Front (1929)⁸ ». Le compositeur, comme nous l'avons mentionné plus haut, s'est dissocié des paroles de ces chansons, arguant devant ses interrogateurs qu'il n'était responsable que de la musique et non du contenu sémantique des œuvres. Une œuvre littéraire est plus susceptible de faire l'objet d'une

⁶ « Sure. [...] I think in music I can enlighten and help people in distress in their fights for their rights. [...] [T]he truth is songs cannot destroy Fascism, but they are necessary. It is a matter of musical taste as to whether you like them. I am a composer, not a lyric writer. » Eric Bentley (éd.), *Thirty Years of Treason : Excerpts from Hearings before the House Committee of Un-American Activities, 1938-1968*, New York, The Viking Press, 1971, p. 84-85; notre traduction.

⁷ « Eisler had pronounced ideas about the relationship between text and music, insisting again and again that text should predominate. » David Culbert, « Introduction. Hanns Eisler (1898-1962) : the politically engaged composer », *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 18, n° 4, 1998, p. 496; notre traduction.

⁸ Bentley (éd.), *Thirty Years of Treason*, p. 79, p. 91-92.

interprétation stricte, puisqu'elle s'incarne dans un médium dont les associations sémantiques sont constantes (en l'occurrence le langage verbal). La musique est un cas plus pernicieux puisque son langage en est un immatériel qui n'évoque, au premier abord, rien d'autre que l'agencement et la superposition de sons dans un ordre établi ; en raison de sa grande liberté sémantique, elle peut facilement être interprétée et récupérée de différentes manières⁹. Pourquoi alors chercher à clouer au pilori des musiciens pour leurs croyances idéologiques? Cette question de la signification extramusicale prêtée aux œuvres n'est pas nouvelle, et comme le souligne Lydia Goehr, « De tout les types d'art et de musique, les théoriciens ont eu le plus grand mal à décrire comment la musique classique, particulièrement la musique sans paroles, peut signifier autre chose étant donné qu'elle est, de l'avis général, non-référentielle, non-discursive, non-représentative et non-conceptuelle¹⁰ ».

Même si l'on peut partir du principe qu'Eisler, pour se défendre, feignait l'ignorance face aux contenus des chansons dont il était le compositeur, il nous faut ici souligner la présence d'un paradoxe de la part des représentants politiques du Congrès. En effet, si Stripling considérait Eisler comme le « Karl Marx du communisme dans le champ musical¹¹ » et croyait que les thématiques de ses chansons et ses activités aux États-Unis étaient subversives et faisaient partie d'un effort de propagande « pour provoquer une révolution mondiale et instaurer une dictature prolétarienne¹² », le gouvernement qu'il représentait ne se privait pas pour mener des activités d'échanges culturels à l'étranger. En effet, le gouvernement américain menait de tels échanges depuis les années 1930 dans le but de contrer la propagande nazie par l'emploi des politiques de relations internationales. Comment donc alors les États-Unis se distinguent-ils de leurs opposants soviétiques alors qu'ils semblent pratiquer la même intervention idéologique dans un pays en affirmant qu'il s'agit d'activités plus justifiables, car réalisées dans un cadre diplomatique? C'est sur cette dualité entre la notion de relation diplomatique et propagande, de même que sur le questionnement des relations pouvant exister entre courants idéologiques, musique et la

⁹ Voir notamment Karine Le Bail, « Épilogue », *La musique au pas : Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 273-274.

¹⁰ « *Of all types of art and music, theorists have found it most difficult to describe how classical music, especially music without words, could have meaning beyond or outside itself given that it is in the accepted view, non-referential, non-discursive, non-representational, and non-conceptual.* » Lydia Goehr, « Political Music and the Politics of Music », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n° 1, 1994, p. 101; notre traduction.

¹¹ Bentley (éd.), *Thirty Years of Treason*, p. 86.

¹² « *To bring about a world revolution and establish a proletarian dictatorship.* » *Ibid.*; notre traduction.

récupération de celle-ci au service de discours politiques que s'oriente le fondement de notre recherche.

Cadre théorique

Le cadre théorique sur lequel est fondé ce travail se veut à la fois analytique et historique. Dans cette optique, nous procéderons à la mise en récit des événements qui ont entouré le monde musical américain, principalement entre les décennies 1950 et 1960, pour en souligner les plus prégnants afin de questionner leur relation avec les concepts de diplomatie culturelle et de propagande et leurs liens avec le monde musical. Dans ce contexte, comment peut-on définir ces notions complexes que sont la « diplomatie culturelle » et la « propagande »?

Dans les relations politiques normales d'État à État, les programmes éducatifs et culturels font généralement partie du lot des échanges économiques au même titre que le commerce extérieur et l'immigration¹³. La dynamique des échanges culturels est d'entretenir des relations cordiales avec d'autres nations sans forcément adhérer à la politique étrangère de celles-ci. Dans le cas des États-Unis et de leurs programmes d'échanges culturels élaborés vers la fin des années 1930, le gouvernement « cherchait à faciliter une meilleure compréhension de la société américaine en présentant aux citoyens d'autres nationalités la diversité de l'activité culturelle aux États-Unis¹⁴ ».

Pour le politicologue Kevin V. Mulcahy, le contenu des programmes culturels, soit les échanges de professeurs, d'étudiants, de productions artistiques et d'expositions, sont distincts des activités cherchant à promouvoir l'avancement d'objectifs politiques américains à l'étranger. En ce sens, le chercheur trace une ligne de séparation très claire entre la propagande et la diplomatie. Pour Mulcahy, la diplomatie culturelle se distingue de la propagande (ou diplomatie informationnelle) en ce sens que la propagande répond à des implications politiques directes qui emploient des moyens de diffusion d'informations comme des bulletins de nouvelles, des films et autres pour expliquer les visées de la politique étrangère américaine, alors que les méthodes de la

¹³ Kevin V. Mulcahy, « Cultural Diplomacy and the Exchange Programs : 1938-1978 », *Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 29, n° 1, 1999, p. 7.

¹⁴ « [...] seek to facilitate a better understanding of American society by exposing people of other nationalities to the diversity of cultural activities in the United States. » *Ibid.*, p. 8; notre traduction.

diplomatie culturelle suggèrent des interactions indirectes avec des objectifs sur le long terme passant par des canaux éducationnels¹⁵. Au même titre que son collègue américain, la politicologue Marie-Christine Kessler parle de la diplomatie culturelle comme étant « une politique qui vise, dans le cadre de la politique étrangère, à l'exportation de données représentatives de la culture nationale, et à des interactions avec d'autres pays dans ce même domaine culturel¹⁶ ». Kessler souligne qu'une politique culturelle extérieure « cherche à séduire, influencer, attirer par des moyens divers » des publics étrangers, avec une « palette d'interventions potentielles qui est large¹⁷ », étant donné que le mot culture peut revêtir de multiples sens et que les vecteurs de diffusions (audiovisuel, presse, internet) se sont diversifiés. Cette définition de la diplomatie culturelle fait écho à la notion de *soft power* élaborée par Joseph Nye, et dont il sera question plus loin dans ce travail. Celle-ci est définie comme la capacité à influencer des sujets afin d'obtenir d'eux des gains sans avoir recours à des moyens de coercition ou de pression économique¹⁸.

Le flou entourant le mot « culture » évoqué par Kessler est sensiblement le même qui entoure le mot « diplomatie ». Dès qu'il est question des moyens et objectifs politiques associés aux missions diplomatiques d'un État ou des acteurs qui gravitent autour des canaux de communication audiovisuelle, journalistique et autres, leurs « contours » comme le définit Kessler sont peu lisibles. Ils ouvrent ainsi la voie à ce que des notions de déstabilisation, d'action psychologique planent sur ces activités pour servir d'alibi à des actes propagandistes¹⁹. La difficulté d'identifier clairement les acteurs des messages relatifs aux contenus diplomatiques n'est ainsi pas sans rappeler la définition de la propagande élaborée par Garth Jowett et Victoria O'Donnell. Dans leur ouvrage phare *Propaganda and Persuasion* ([1999], 2015), les deux chercheurs décortiquent le concept de propagande en le différenciant de la notion de persuasion. Ils définissent les deux termes comme suit : « La propagande est une forme de communication qui cherche à obtenir une réaction favorisant les intentions souhaitées par le propagandiste. La persuasion est quant à elle interactive et cherche à satisfaire aussi bien les besoins de la personne

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Marie-Christine Kessler, « Chapitre 15 : La diplomatie culturelle » dans Thierry Balzacq, Frédéric Charillon et Frédéric Ramel, *Manuel de diplomatie*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018, p. 263.

¹⁷ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸ Joseph S. Nye Jr., « Public Diplomacy and Soft Power », *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, vol. 616, mars 2008, p. 94.

¹⁹ Kessler, « Chapitre 15 : La diplomatie culturelle », dans Balzacq et al., *Manuel de diplomatie*, p. 264.

qui persuade que de celle qui est persuadée²⁰ ». Qu'elle émane d'un organisme gouvernemental, d'un leader politique ou d'une institution privée ou publique, le propre de la propagande est de propager une idée, d'instiller une notion ou un concept auprès d'un individu ciblé qui, potentiellement, peut adhérer aux propos véhiculés par l'émetteur du message – le tout visant l'adoption d'un comportement qui permet de servir les intérêts du propagandiste.

Jowett et O'Donnell parviennent ainsi à la définition suivante : « La propagande est une tentative délibérée et systématique de former les perceptions, de manipuler l'inconscient et de diriger le comportement pour créer une réaction qui approfondit l'intention recherchée par le propagandiste²¹ ». Citant les travaux de Shawn J. Parry-Giles, qui a travaillé sur la propagande des administrations des présidents Truman et Eisenhower (tous deux en exercice pendant la tranche de la Guerre froide qui nous intéresse dans ce travail), Jowett et O'Donnell soulignent que ces deux présidents « ont été les premiers à introduire et mobiliser la propagande en tant qu'institution officielle de maintien de la paix²² ». Cette dissimulation, voire intégration d'un dispositif de propagande à l'intérieur même d'une structure gouvernementale, n'est évidemment pas nouvelle. Cependant, le fait qu'elle puisse être associée à une institution démocratique considérée comme légitime comme le gouvernement des États-Unis peut paraître surprenant. Jowett et O'Donnell caractérisent cette association intentionnelle dans leur modèle de propagande classé selon trois formes : la propagande blanche, la propagande noire et la propagande grise – notions qui serviront dans ce travail à offrir une fenêtre interprétative sur les différentes actions musicales et diplomatiques entreprises par le gouvernement et les musiciens.

La propagande blanche est émise à partir d'une source correctement identifiée et identifiable, où l'information véhiculée est considérée comme crédible²³. Les transmissions radio de la chaîne

²⁰ « *Propaganda is a form of communication that attempts to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist. Persuasion is interactive and attempts to satisfy the needs of both persuader and persuaded.* » Garth Jowett et Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, [1999], Los Angeles, Sage Publications, 2015, p. 1; notre traduction.

²¹ « *Propaganda is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist.* » *Ibid.*, p. 7; notre traduction.

²² « *Truman and Eisenhower were the first two presidents to introduce and mobilize propaganda as an official peacetime institution.* », Shawn J. Parry-Giles, *The Rhetorical Presidency, Propaganda, and the Cold War, 1945-1955*, Westport, Praeger, 2002, p. xxvi, cité dans Jowett et O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, p. 5; notre traduction.

²³ *Ibid.*, p. 17.

Voice of America (VOA) et Radio Moscou en temps de paix en sont des exemples, de même que les célébrations de fêtes nationales. Dans cette forme, l'information véhiculée, bien que vraie, est orientée de façon à présenter l'émetteur comme étant le « gentil » auprès de la population visée, en raison de ses idées et de son orientation idéologique²⁴.

La propagande noire peut être définie comme l'opposé de la propagande blanche. Elle est caractérisée par une source associée à une autorité dont la légitimité et/ou l'identité sont difficilement vérifiables et qui rapporte des informations fausses et/ou qui altèrent la réalité²⁵. C'est ce type de propagande qui est généralement le plus associé au terme. Pour que la propagande noire soit efficace, le propagandiste doit avoir une connaissance et une compréhension approfondie des appétences de la population qu'il cherche à influencer. Si le message n'est pas taillé sur mesure pour épouser le cadre socioculturel et politique de l'audience visée, la propagande sera moins efficace, car sa crédibilité sera remise en question²⁶.

La propagande grise s'insère entre les caractéristiques des propagandes blanche et noire. Elle implique une source d'informations généralement clairement identifiable, mais qui diffuse des informations dont la véracité est incertaine²⁷. Nier qu'un gouvernement a connaissance d'opérations militaires à l'étranger sous l'égide d'un de ses services de renseignement, comme l'invasion de la Baie des Cochons en 1961 qui a été démentie par la Central Intelligence Agency (CIA), est une forme de propagande grise. Ce dernier type de propagande peut également être utilisé pour embarrasser un adversaire politique, comme le démontre cet exemple cité par les deux chercheurs : « Radio-Moscou a profité de l'assassinat de Martin Luther King Jr. et de John F. Kennedy pour discréditer les États-Unis. VOA n'a pas manqué l'occasion de faire des commentaires similaires à propos de l'invasion russe en Afghanistan ou l'arrestation de dissidents juifs²⁸ ».

²⁴ Jowett et O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ « Radio Moscow took advantage of the assassination of Martin Luther King Jr. and John F. Kennedy to derogate the United States. VOA did not miss the opportunity to offer similar commentaries about Russia's invasion of Afghanistan or the arrests of Jewish dissidents. » *Ibid.*; notre traduction.

Le rapport entre musique et propagande est un terrain sur lequel se questionnent plusieurs musicologues et historiens qui cherchent à préciser la définition de la propagande musicale. À titre d'exemple, Luis Velasco Pufleau, qui a travaillé sur les chansons humanitaires, principalement des années 1980 et 1990 (*We are the world, Do they know it's Christmas*), estime que « la propagande doit être pensée comme un *dispositif* [au sens de Foucault] qui implique plusieurs stratégies de domination dans le sens donné à celles-ci par Max Weber, qui viserait non seulement à influencer, mais aussi à provoquer l'identification et l'adhésion consciente des individus à un pouvoir perçu comme légitime²⁹ ». La musique agirait alors comme un dispositif de politique symbolique qui se base sur la polysémie des œuvres musicales. Ainsi ritualisées, les œuvres deviennent un aspect fondamental de la récupération à fins de propagande en mobilisant des émotions et en consolidant des imaginaires³⁰.

Revue de littérature

Le rôle de la musique et plus généralement celui des arts et de la culture dans l'univers de la Guerre froide est un terrain de recherche relativement récent, qui a connu un développement important depuis près d'une décennie. Les articles et monographies publiés plus spécifiquement sur le maccarthysme partagent beaucoup avec le champ plus large de la recherche sur la musique pendant la Guerre froide. L'ouvrage récent du musicologue James Wierzbicki, *Music in the Age of Anxiety : American Music in the Fifties*³¹ (2016), dresse ainsi un panorama général du monde musical et artistique pendant les années fortes de la Guerre froide, allant du pop au rock'n'roll en passant par le milieu hollywoodien, Broadway, la musique classique et le jazz. Dans des articles datant respectivement de 2004 et 2006, Klaus-Dieter Gross³² et Elizabeth B. Crist³³ ont tous deux abordé la relation entre l'influence du maccarthysme et la création lyrique aux États-Unis, alors

²⁹ Luis Velasco Pufleau, « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande » dans Massimilio Sala (éd.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 5.

³⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

³¹ James Wierzbicki, *Music in the Age of Anxiety : American Music in the Fifties*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2016.

³² Klaus Dieter-Gross, « McCarthyism and American Opera », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 2, n° 3, 2004, p. 164-187, <https://journals.openedition.org/lisa/2969>, consulté le 17 décembre 2019.

³³ Elizabeth B. Crist, « Mutual Responses in the Midst of an Era : Aaron Copland's *The Tender Land* and Leonard Bernstein's *Candide* », *The Journal of Musicology*, vol. 23, n° 4, 2006, p. 485-527.

que le cas de la censure musicale a fait l'objet des recherches de Jennifer DeLapp-Birkett³⁴ (2018). Autant de sujets qui illustrent la prégnance qu'avait le maccarthysme sur les individus et comment il a réussi à s'infiltrer dans toutes les strates de la société, autant civile qu'artistique.

En parallèle, la notion d'utilisation de la culture comme un outil à usage diplomatique dans les relations internationales en est également une qui progresse dans l'univers de la recherche. La très longue durée du conflit et la difficulté d'avoir accès aux archives gouvernementales sur les événements post-1945, autant en Europe qu'aux États-Unis, peuvent expliquer pourquoi les études ont tardé à se mettre en place. L'historienne spécialiste des relations internationales Jessica Gienow-Hecht est l'une des premières à avoir ouvert ce champ en traitant du rôle de la culture et de la musique dans les relations internationales³⁵.

Dans le sillage de ce champ de recherche, l'historienne Penny von Eschen offre dans sa monographie *Satchmo Blows Up the World : Jazz Ambassadors Play the Cold War*³⁶ (2004) une étude complète et détaillée sur l'emploi du jazz et de ses musiciens emblématiques dans des tournées diplomatiques pour promouvoir la société démocratique américaine. En 2012, *Diplomatic History*, la revue de la Société des historiens des relations étrangères américaines, a consacré un numéro entier à la diplomatie musicale; la musicologue Emily Abrams Ansari y a entre autres dressé un premier portrait du programme d'échanges culturels mis en place sous la présidence d'Eisenhower, en montrant comment la prépondérance de la musique savante occidentale et de compositeurs américains entrainé en jeu dans la diplomatie américaine pendant la Guerre froide³⁷. Abordant dans sa monographie *Music in America's Cold War Diplomacy*³⁸ (2015) l'ensemble du Cultural Presentations program des États-Unis pendant les années 1950 et

³⁴ Jennifer DeLapp-Birkett, « Chapter 23 : Government Censorship and Aaron Copland's Lincoln Portrait, during the Second Red Scare », dans Patricia Hall (éd.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 511-533.

³⁵ Voir à ce sujet « Trumpeting Down the Walls of Jericho: The Politics of Art, Music and Emotion in German-American Relations, 1870–1920 », *Journal of Social History*, vol. 36, n° 3, 2003, p. 585-613; *Sound Diplomacy. Music, Emotions, and Politics in Transatlantic Relations since 1850*, Chicago, University of Chicago Press, 2009; *Searching for a Cultural Diplomacy* édité avec Mark C. Donfried, Oxford/New York, Bergahn, 2010; « The World is Ready to Listen : Symphony Orchestras and the Global Performance of America », *Diplomatic History*, vol. 36, n° 1, 2012, p. 17-28.

³⁶ Penny von Eschen, *Satchmo Blows Up the World : Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

³⁷ Emily Abrams Ansari, « Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy : An Epistemic Community of American Composers », *Diplomatic History*, vol. 36, n° 1, 2012, p. 41-52.

³⁸ Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015.

1960, la musicologue Danielle Fosler-Lussier retrace le parcours de différents interprètes et dissèque l'emploi des genres musicaux variés faisant partie du programme, analyse leur impact et observe comment ceux-ci s'inscrivaient dans une dynamique impérialiste américaine. Le présent travail se basera sur certaines de ces publications en mettant en relations deux visions différentes de l'utilisation de la musique par les États-Unis. L'objectif à moyen terme est d'offrir un état des lieux sur cette thématique de la récupération politique de la musique tout en l'abordant sous l'angle de la définition de la propagande formulée par Jowett et O'Donnell, concept issu des communications et des sciences politiques et qui a été peu utilisé dans le cas du maccarthyste et de la Guerre froide, et moins encore dans le domaine musical.

Ainsi, le présent mémoire vise à interroger les rapports entre musique, propagande et diplomatie et à étudier les caractéristiques associées à la notion de diplomatie énumérées plus haut. Les chapitres 1 et 2 sont dédiés à une contextualisation historique et politique. En prenant pour postulat que la Guerre froide trouve sa source dans la Révolution russe, le premier chapitre effectue un panorama des événements ayant conduit le peuple de Russie à se soulever contre le tsar Nicolas II et montre comment, à la suite de la prise de pouvoir du Parti bolchévique en 1917 avec Vladimir Illitch Lénine à sa tête, les puissances occidentales que sont la France, la Grande-Bretagne et les États-Unis ont réagi face à la victoire inattendue des révolutionnaires. Ce chapitre brosse également un portrait du sénateur du Wisconsin Joseph McCarthy, de ses méthodes et du courant idéologique qu'il a incarné.

Comme nous l'avons mentionné, la culture est devenue un médium actif dans le cadre des activités politiques aussi bien des États-Unis que de l'Union soviétique pendant la Guerre froide. Afin de mieux cerner comment la culture s'insérait dans les actions politiques de ces deux pays, le chapitre 2 dresse un portrait de l'évolution des politiques culturelles américaines et soviétiques pendant une période comprise entre la fin du XIX^e siècle et la seconde moitié du XX^e siècle. Il y est également question du Cultural Presentations program, le fameux programme d'échanges culturels mis en place sous l'administration Eisenhower pour présenter et valoriser la musique américaine, ainsi que des relations culturelles entre les États-Unis et l'URSS pendant les années 1950.

Les chapitres 3 et 4 abordent des cas d'études particuliers se concentrant sur deux genres distincts employés dans le cadre des Cultural Presentations program : le jazz et la musique savante occidentale, plus spécifiquement le genre lyrique. Au chapitre 3, il sera question du jazz, qui a joué un rôle central dans le développement de la musique américaine. Nous en ferons un court historique avant d'aborder les parcours du trompettiste Dizzy Gillespie (1917-1993), du clarinettiste Benny Goodman (1909-1986) et du pianiste Dave Brubeck (1920-2012), trois musiciens ayant pris part à des tournées subventionnées par le Département d'État notamment en Turquie, en Inde, dans plusieurs pays européens et même en Union soviétique. Nous aborderons également le rôle que Louis Armstrong a joué dans le cadre de ces mêmes tournées en Afrique, ainsi que le symbole qu'il incarnait comme représentant d'une minorité opprimée.

Bien que les concerts « classiques » aient été légion dans le programme d'échanges culturels, nous nous concentrons dans le quatrième chapitre non pas sur l'utilisation et la réception outre-mer de la musique savante, mais bien sur ses incarnations sur le territoire américain lui-même. Si la musique classique et le jazz faisaient partie de l'appareil diplomatique américain pour servir les intérêts de la nation, qu'en était-il de la musique et de ses acteurs qui évoluaient sur le territoire des États-Unis? La musique était-elle utilisée de la même façon dans un environnement domestique, ou servait-elle une position contraire? Nous présenterons dans le chapitre 4 les cas de différentes œuvres lyriques qui, par leur propos, suggèrent différents regards sur le contexte social et politique des États-Unis. Il sera question principalement du compositeur Leonard Bernstein (1918-1990), figure emblématique de la musique américaine dont le parcours professionnel est éminemment lié au politique, comme le raconte Barry Seldes dans son ouvrage *Leonard Bernstein : The Political Life of an American Musician*³⁹ (2009). Ce pan de sa biographie sera brièvement étudié, de même que son œuvre lyrique *Candide*, adaptée du conte éponyme de Voltaire, dont l'actualité du propos n'est pas sans rappeler le contexte des États-Unis des années 1950. Les différents éléments historiques, politiques et musicaux abordés dans ce travail convergent vers une démarche d'analyse historique où, en mettant en relation le contexte sociopolitique et les différents cas d'études exposés, nous espérons éclairer la notion complexe

³⁹ Barry Seldes, *Leonard Bernstein : The Political Life of an American Musician*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2009.

des rapports entre diplomatie et musique, tout en questionnant la relation ambiguë qu'entretient ce terme avec celui de propagande.

Comment la musique et les musiciens des scènes jazz et lyrique ont-ils réussi à naviguer dans les eaux troubles de l'Amérique de McCarthy, comment sont-ils parvenus à se positionner sur cet échiquier politique complexe et comment la musique peut-elle être utilisée comme vecteur idéologique de l'Amérique? C'est ce que nous tenterons d'éclairer dans les pages qui suivent.

Chapitre 1

Mise en contexte : Quand Oncle Sam et Mère patrie s'en vont en guerre

« Walls in people's heads are sometimes more durable than those built with concrete blocks. »

– Willy Brandt

Alors que le monde entrait dans la sixième année de la Seconde Guerre mondiale, les acteurs principaux du conflit se sont réunis à Yalta du 4 au 11 février 1945, soit trois mois avant la reddition des forces allemandes le 7 mai. Rassemblés dans cette station balnéaire de Crimée, le premier ministre britannique Winston Churchill, le président américain Franklin D. Roosevelt et le président soviétique Joseph Staline devaient discuter des mesures à prendre après la fin du conflit – qui, à ce moment, ne faisait aucun doute : une défaite de l'Allemagne face aux Alliés était imminente. Partenaires de fortune durant le conflit de 39-45, ces puissances auraient tôt fait de retrouver leurs vieux démons à la fin des hostilités. Car, faut-il le rappeler, ces trois hommes incarnaient des idéologies diamétralement opposées aux différends irréconciliables. Pour les deux dirigeants occidentaux, Staline représentait tout ce qui était contraire à l'idéologie capitaliste et à la liberté et réciproquement, le dirigeant soviétique voyait ses homologues comme des représentants de la bourgeoisie libérale, symbole de l'oppression de la classe ouvrière.



Figure 1

De gauche à droite : Winston Churchill, premier ministre britannique ; Franklin D. Roosevelt, président américain ; Joseph Staline, président soviétique.
Conférence de Yalta, 4 février 1945, Encyclopædia Britannica,
<https://www.britannica.com/on-this-day/February-4>, consulté le 31 juillet 2019.

Staline était une menace jugée suffisamment dramatique pour que la France et la Grande-Bretagne tournent le dos à une alliance contre l'Allemagne en 1939. À cette époque, l'idée d'une alliance avec l'Union soviétique, figure de proue de l'anticapitalisme, était un projet impossible, le spectre révolutionnaire et le communisme étant perçus comme des menaces plus grandes que les projets d'Adolf Hitler⁴⁰. Les Allemands et les Soviétiques seront finalement ceux qui signeront un pacte de non-agression en 1939, connu sous le nom de pacte Molotov-Ribbentrop. Les relations subséquentes entre les États-Unis et l'URSS de cette alliance de « faux amis » après la guerre sont celles qui marquent les esprits puisque ces deux puissances ont été au cœur d'un conflit dont le champ de bataille n'était pas physique, mais psychologique. Cette froideur a été nourrie et entretenue depuis aussi longtemps que la révolution d'octobre 1917 qui a vu s'effondrer le régime monarchique de Russie, ne serait-ce que par les réactions des dirigeants européens et la difficulté de l'URSS à tisser des liens avec les autres puissances européennes comme la France et la Grande-Bretagne. Ce climat de suspicion était donc également déjà présent dans l'esprit des Américains en 1950.

Avant d'entrer dans les études de cas spécifiques qui constituent le cœur de ce mémoire, préparons le terrain afin de mieux comprendre le contexte dans lequel elles s'inscrivent. L'étonnamment longue relation entre les États-Unis et l'Union soviétique aux antipodes l'une de l'autre fascine encore aujourd'hui, bien que les dimensions et la portée des combats idéologiques soient différentes, notamment sur le terrain de la culture. Pour comprendre l'évolution de ces relations d'État à État, ainsi que le rôle de la culture au sein d'un même État, nous dresserons un portrait non exhaustif des événements qui ont mené à la création de l'URSS, pour ensuite examiner les réactions et rapports que les puissances européennes ont entretenus avec elle (en mettant l'accent sur la perception américaine). Enfin, nous expliquerons en quoi consistait la doctrine du maccarthysme et comment celle-ci peut être liée aux faits précédemment mentionnés en introduction.

⁴⁰ Voir à ce sujet Michael Jabara Carley, *1939 : The Alliance That Never Was and The Coming of World War II*, Chicago, Ivan R. Dee, 1999.

1.1. Révolution(s) russe : « Les paysans préparent un sale coup! »

Pour mieux comprendre le déroulement des événements qui ont conduit à la fondation de l'Union soviétique, il ne faut pas uniquement parler de la révolution bolchévique de 1917. En effet, cette importante révolution qui a mené à la fin du régime tsariste s'est construite sur une multitude de petites révolutions engendrées par un contexte économique et social difficile. Comme le souligne l'historien Marcel Liebman, « la Russie, à bien des égards, se trouvait encore [au XX^e siècle] en plein Moyen Âge. [...] Cet immense pays, dominé par un pouvoir anachronique était, en soi, un immense anachronisme⁴¹ ». L'Europe et le monde occidental roulaient sur des chemins pavés où les découvertes scientifiques et l'industrialisation progressaient, confrontant du même coup les traditions établies à la modernité; la Russie des tsars, de son côté, était un État dominé de manière quasi ininterrompue par un régime autocratique. La noblesse n'avait qu'une influence de façade, « incapable de s'affirmer comme une source d'équilibre dans la structure de l'État⁴² ». Quant à l'appareil gouvernemental, les fonctionnaires, « mal rémunérés, [compensaient] la modicité de leurs traitements par leur tolérance aux pots-de-vin et à toutes sortes de corruption⁴³ ».

Les classes sociales, qu'elles soient paysannes ou bourgeoises, étaient ainsi engluées dans un système où l'absence d'institutions vigoureuses et représentatives rendait impossible leur apport pour contrebalancer le pouvoir autocratique. Cela n'a rien d'étonnant compte tenu du fait que le dernier monarque qu'ait connu l'Empire russe, Nicolas II, considérait, tout comme ses prédécesseurs, que « les institutions représentatives sont la plus grande mystification de notre temps » et que « les libertés et les droits politiques sont un produit étranger à l'âme russe⁴⁴ ». Nourries par des années de tensions, les classes « inférieures » ont été à l'avant-plan d'un soulèvement populaire comparable à celui qui a fait tomber le règne de la maison des Bourbons dans la France de 1789. Les prémisses sont les mêmes : vers la fin du XIX^e siècle, la population russe était concentrée principalement dans les villages et les milieux ruraux. Seulement 13% de la population habitait alors les villes. Dans un effort de réforme visant à moderniser les institutions après la défaite de la guerre de Crimée (1854-1856), le tsar Alexandre II avait aboli le servage en

⁴¹ Marcel Liebman, *La Révolution russe : Origines, étapes et signification de la victoire bolchévique*, Verviers, Éditions Gérard & C^o, 1967, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

1861, octroyant par la même occasion une plus grande liberté aux paysans qui pouvaient désormais se marier, posséder une propriété, cultiver une terre et commercer à leur propre compte. Les serfs devaient cependant payer leur libération à un prix considérable en versant à l'État des indemnités échelonnées sur 49 ans⁴⁵. À l'émancipation toute relative de classe paysanne, s'ajoutait avec le début de l'industrialisation de la Russie l'émergence de la classe ouvrière, dont les conditions de vie n'étaient pas plus enviables. 60% des ouvriers dans la province de Moscou étaient logés dans des maisons-casernes où des dizaines de personnes s'entassaient dans des dortoirs insalubres⁴⁶. Ces ouvriers travaillaient sur des quarts de travail qui pouvaient dans certaines fabriques parfois aller jusqu'à 21 heures par jour⁴⁷.

L'essoufflement du tsarisme se faisait donc bien sentir vers la fin du XIX^e siècle, l'industrialisation et la libéralisation de certains secteurs faisant le bonheur de ceux – essentiellement des membres de la petite bourgeoisie – qui désiraient voir la Russie entrer dans le sillon du libéralisme au même titre que les autres puissances européennes. Cependant, « la politisation tardive [de cette bourgeoisie] dépourvue de fortes assises sociales [au contraire de la bourgeoisie française et britannique] la rendait incapable d'opérer une forte mobilisation pour traduire ce sentiment d'hostilité en action de masse⁴⁸ ». En coulisses, on cogitait depuis un certain temps sur des idées de révolution. Dans les années 1880 et 1890, ceux qui se définissaient à l'époque comme des sociaux-démocrates prenaient les travaux de Friedrich Engels et Karl Marx comme référence. En 1903, une scission apparaît et deux groupes se forment : un de révolutionnaires doux (menchévique) et un de révolutionnaires durs (bolchéviques)⁴⁹. Ce sont les ambitions de ce dernier qui sont les plus marquantes pour la postérité. Deux ans plus tard, excédés par leurs conditions déplorables, les ouvriers se soulèvent contre l'autorité tsariste. Ils signent une pétition pour déclencher une grève sous la conduite de Gueorgi Appolonovitch

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ Michael T. Florinsky, *Russia, a History and an Interpretation*, vol. 2, 1953, p. 932, cité dans Liebman, *La Révolution russe*, p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁹ Michael Jabara Carley, *Une guerre sourde : L'émergence de l'Union soviétique et les puissances occidentales* [2014], traduit de l'anglais par Michel Buttiens avec la collaboration de Marie-José Raymond, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 36-37.

Gapone. Les grévistes entament le dimanche 9 (22)⁵⁰ janvier 1905 une marche vers le palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg, résidence officielle du tsar, avec les revendications suivantes : suppression de la censure, amélioration des conditions de travail et cession de terres aux paysans. Cette manifestation est fortement réprimée par la police qui ouvre le feu sur les manifestants – action brutale qui marque le début de plusieurs escarmouches et soulèvements contre l'autorité dans les campagnes, ainsi que des mutineries au sein de l'armée, la plus célèbre étant celle du cuirassé Potemkine en juin 1905. Malgré tous ces épisodes et une grève générale qui paralysant le pays en octobre, les révoltes successives manquaient d'organisation et de leadership unifié. Elles ne comptaient qu'un leader proéminent en la personne de Lev Davidovitch Trotski. Les autres figures du mouvement, dont Vladimir Ilitch Ulianov, alias Lénine, n'était connu que pour ses commentaires dans les journaux, et Joseph Staline n'était encore qu'un obscur militant géorgien actif dans le Caucase⁵¹. Malgré l'échec de la révolution de 1905, le tsar Nicolas II, acculé au pied du mur, dû faire quelques concessions. Le 17 (30) octobre 1905, il signe un manifeste, conséquemment appelé le Manifeste d'octobre, qui promulgue notamment la création d'une constitution et d'une assemblée représentative, la Douma.

C'est cet événement qui a mis fin, après dix mois, à la révolution de 1905. Cette nouvelle institution comportant des membres élus n'avait cependant aucun contrôle sur les pouvoirs de l'exécutif. Ce système était clairement imparfait et déséquilibré, et Nicolas II ne s'est jamais astreint à respecter les limites qu'une monarchie constitutionnelle lui imposait. Lors de la première élection de cette assemblée en 1906, aucun élu des listes conservatrices, favorables au pouvoir en place, n'a été élu, laissant l'hémicycle aux mains de travaillistes et de constitutionnels-démocrates (kadets) politiquement à gauche⁵². Usant de son pouvoir de dissoudre le parlement, le tsar convoque d'autres élections dans l'espoir de voir ses alliés conservateurs prendre une place plus importante. Les résultats sont demeurés sensiblement les mêmes. Suivant l'élection de cette première Douma, le premier ministre du tsar Piotr Stolypine a enchaîné les réformes et lancé la Russie vers une période de modernisation de l'industrie sans

⁵⁰ Par souci de concordance historique et géographique, les dates complètes faisant référence aux événements se déroulant en Russie sont celles du calendrier julien, qui était utilisé en URSS à l'époque. Les dates entre parenthèses sont celles exprimées selon le calendrier grégorien, employé aujourd'hui dans le monde entier.

⁵¹ Carley, *Une guerre sourde*, p. 37.

⁵² Liebman, *La Révolution russe*, p. 37.

précédent dans le but de désamorcer la question agraire. Cette révolution est considérée comme une répétition générale de celle qui sonnera le glas de la monarchie russe douze ans plus tard.

La révolution de 1917 s'est déroulée en deux étapes : une première en février et une seconde en octobre. Si le contexte des années précédentes et la grogne continue exprimée envers la monarchie défaillante restaient les bougies d'allumage de ce deuxième soulèvement populaire, la participation de l'Empire russe à la Première Guerre mondiale a ajouté aux mécontentements de la population. Mentionnons qu'en 1914, l'industrie russe était encore en retard sur celle du reste de l'Europe et ne pouvait pas fournir à son armée des armements suffisants contre l'Allemagne et ses Alliés. À défaut d'armes, les soldats russes devaient souvent se battre avec des gourdins. Au début de l'année 1917, un million de soldats avaient déserté⁵³. Une série de grèves ouvrières et de manifestations politiques démarre alors spontanément cette révolution dont « la responsabilité ne peut être imputée à aucun groupe ni à aucun homme⁵⁴ ». En effet, les libéraux ne souhaitaient pas de révolution, et les chefs révolutionnaires, Lénine et Trotski en tête, étaient en exil au moment de l'assaut populaire sur Petrograd (Saint-Petersbourg). L'épisode initiateur de cette révolution est une grève déclenchée le 22 février (7 mars) 1917 par des ouvriers de l'usine Poutilov, la plus importante manufacture de Russie. Ce sont quelque 30,000 travailleurs qui se mettent à manifester. Le lendemain, pour la Journée de la femme, les ouvrières défilent dans les faubourgs ouvriers de la ville en scandant « Du pain », « Nos enfants ont faim » et autres slogans séditionnistes tels « À bas l'autocratie ». À cela s'ajoutent des manifestations étudiantes et d'autres grèves dans plusieurs villes de l'État, où elles étaient devenues monnaie courante⁵⁵. Les étudiants, les femmes et les commerçants faisaient front commun dans cette marée désorganisée. Même certains membres des forces de l'ordre, pour certains des jeunes issus de familles ouvrières de la région, s'identifiaient aux revendications et encourageaient même les protestataires à continuer⁵⁶. Devant le nombre grandissant de manifestants, les soldats et policiers devenaient de plus en plus réticents à l'idée d'intervenir par la force contre leurs compatriotes. Bientôt, même le tsar ne pouvait plus compter sur ses soldats.

⁵³ Carley, *Une guerre sourde*, p. 39.

⁵⁴ Liebman, *La Révolution russe*, p. 110.

⁵⁵ Rex A. Wade, *The Russian Revolution, 1917*, « Chapitre 2 : The February Revolution », [2000], Cambridge University Press, 2017, p. 28.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

Le 27 février (12 mars), après une sanglante répression la veille, Petrograd est aux mains des révolutionnaires. Nicolas II n'a pas d'autre choix que d'accepter la défaite et abdique officiellement le 2 (15) mars 1917. Un gouvernement provisoire est mis en place, dirigé par Alexandre Kerensky, un socialiste de droite proche de l'élite. Même après ce changement de régime, le gouvernement conserve une proximité avec l'élite et maintient l'engagement militaire de la Russie dans la Grande Guerre; engagement qui était déjà très impopulaire sous Nicolas II. Dans la nuit du 25 octobre (7 novembre) 1917, les bolchéviques, coordonnés par Trotski, prennent le pouvoir à Petrograd et à Moscou. Appuyés par le Soviet⁵⁷ des députés, des ouvriers et des soldats, ils rencontrent peu de résistance. Le lendemain, une proclamation édicte le renversement du gouvernement provisoire et Lénine émerge comme leader. L'effervescence des révolutionnaires ne s'arrête pas là. Les bolchéviques n'entendent pas limiter leur révolution à la Russie, mais bien l'étendre à l'Europe et même au-delà dans une « révolution socialiste mondiale⁵⁸ ». C'est à partir de ce moment-là que les relations avec les autres puissances mondiales ont changé et ont modifié de radicalement la perception entre l'Est et l'Ouest.

1.2. Première et seconde « Peur du Rouge »

Quand la nouvelle de la prise du pouvoir par les bolchéviques en Russie arrive aux oreilles des leaders européens, ceux-ci croient d'abord à une mauvaise blague. Comment une poignée de paysans a-t-elle été en mesure de galvaniser la population pour renverser un pouvoir vieux de plusieurs siècles? À Paris, Londres et Washington, les gouvernements exhortent le commandement en chef russe de refuser les ordres du nouveau gouvernement soviétique, mais sans succès. Le président des États-Unis, Woodrow Wilson, parle d'un « opéra-bouffe⁵⁹ ». La réaction des Alliés est unanime et similaire : les bolchéviques ont ouvert une boîte de Pandore qui, si elle n'est pas refermée rapidement, va continuer à déverser les maux du socialisme et du communisme sur l'Europe et se répandre dans le monde. Ils craignent, comme le souligne fortement l'historien Michael Carley, que le bolchévisme « risque d'« infecter » la classe inférieure crédule et facile à duper, les ouvriers et les paysans, les immigrants, les Africains et les Noirs américains entraînés par des Juifs, des radicaux de salon et des anarchistes meurtriers qui ont

⁵⁷ Au départ, un Soviet est une assemblée politique composée d'ouvriers sympathisant à la cause de la révolution. Par la suite, le Soviet a évolué pour devenir un organe politique du parti communiste.

⁵⁸ Carley, *Une guerre sourde*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*

oublié quelle était leur place⁶⁰ ». En décembre 1917, la Grande-Bretagne, la France et les États-Unis étendent le blocus maritime de l'Allemagne autour de la Russie. Le secrétaire d'État américain Robert Lansing s'empresse d'approuver le blocus soviétique. Puisque la Russie n'est plus un allié, les fonds lui sont immédiatement coupés. Rien ne doit entrer ou sortir du territoire russe, ni les agents bolchéviques, ni la propagande, ni même l'argent susceptible d'organiser la subversion⁶¹. En lieu et place, de l'argent est envoyé pour soutenir « les Blancs » des « groupes mixtes de socialistes de droite, de légionnaires tchécoslovaques et d'officiers et d'anciens fonctionnaires tsaristes⁶² » opposés à la prise du pouvoir par les bolchéviques. C'est une guerre civile qui durera cinq ans. Comment agir sur le long terme avec cette nation était la question épineuse qui taraudait les forces occidentales, tout comme celle de savoir qui, de l'Allemagne ou la Russie, représentait la plus grande menace pour l'Occident. Certains leaders européens étaient plus pragmatiques dans leur approche avec le gouvernement bolchévique que leur homologue américain. David Lloyd George, premier ministre britannique à la tête d'un gouvernement de coalition libéral/conservateur, lors d'un débat portant sur le soutien aux bolchéviques, était de ceux qui proposaient, à moyen terme, une alliance avec ces derniers. « Mon point de vue est que la Russie est actuellement notre alliée la plus puissante en Allemagne⁶³ » pour combattre les Allemands, disait-il – une position qui était loin de ravir ses collègues du Cabinet. La position française était plus tranchée. Le premier ministre George Clémenceau se montrait incisif envers les *bolchos*. Son successeur Raymond Poincaré, pour sa part, souhaite voir ériger un « cordon sanitaire » autour des frontières avec la Russie pour empêcher une propagation de l'idéologie bolchévique.

À l'été 1918, les soldats de l'Armée rouge commencent à remporter des victoires contre les Blancs après un printemps particulièrement incertain⁶⁴. Les angoisses des dirigeants européens et américains se concrétisent. En février et en mars 1919, le virus du bolchévisme ébranle les forces

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁶² *Ibid.*, p. 51.

⁶³ Citation de David Lloyd George dans Lloyd C. Gardner, *Safe Democracy : The Anglo-American Response to Revolution, 1913-1923*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 166, cité dans Carley, *Une guerre sourde*, p. 45-46.

⁶⁴ La résilience et la surprenante constitution en puissance de l'armée soviétique, amputée monétairement par les forces européennes, peut s'expliquer par le fait qu'au début de 1918, le gouvernement soviétique a annulé la dette de l'État tsariste (qui comprenait des milliards en investissements étrangers) et procédé à la nationalisation des banques et des industries, ce qui a permis à l'État de continuer à amasser de l'argent. Voir *Ibid.*, p. 42.

occidentales : des soldats français en route pour soutenir les forces tsaristes dans le cadre de la guerre civile se mutinent quelques semaines après leur arrivée dans la ville portuaire d'Odessa en Ukraine. Un mois plus tard, des officiers mariniers sur des vaisseaux français en Mer Noire font de même et refusent l'ordre de leur hiérarchie de se battre contre les bolchéviques. Le ressentiment des soldats français envers leurs dirigeants dans une guerre qui s'éternisait et qui avait déjà coûté la vie à bon nombre de leurs camarades était amplifié par l'esprit révolutionnaire des bolchéviques, qui eux ont décidé de devenir leurs propres maîtres. Un Français commente ce ras-le-bol de manière éloquente : « Je ne connais rien au bolchévisme, je n'ai ni le loisir ni les moyens de l'étudier. Mais, mon propriétaire, mon patron et mon voisin – chacun d'eux étant plus cupide et plus réactionnaire que l'autre – en parlent en mal. Il doit donc faire quelque chose d'utile⁶⁵ ».

Ces agissements donnent une dimension prophétique aux propos que Woodrow Wilson tenait en 1918. « L'esprit des bolcheviks rôde partout⁶⁶ », disait-il. Ironiquement, bien des Américains avaient accueilli la révolution russe de 1917 avec enthousiasme, partant du principe que le peuple russe allait prendre la même route libératrice que les États-Unis avaient empruntée en se libérant du pouvoir colonial de l'Angleterre. Le commissaire aux affaires étrangères Gueorgui Tchitcherine se plaisait à comparer la révolution d'octobre à la révolution américaine; une comparaison que Wilson, tout libéral qu'il était, ne pouvait que réfuter, au vu de la différence marquée entre les intérêts idéologiques de la Russie soviétique et ceux de son pays et du « monde libre ». George Washington avait une « passion pour l'ordre » et lui, Woodrow Wilson, encensait les pères fondateurs comme étant des hommes d'État et non des révolutionnaires⁶⁷.

Mentionnons que l'idéal libéral des États-Unis, qui commençaient à asseoir leur présence en tant que première puissance mondiale, était basé sur la philosophie politique de John Locke – une idéologie progressiste, basée sur la liberté de l'individu, ancrée dans les notions de propriété privée, d'économie et de libre-échange. La défense de l'esclavage noir par le libéralisme

⁶⁵ Robert Wohl, *French Communism in the Making, 1914-1924*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 121, cité dans Carley, *Une guerre sourde*, p. 57.

⁶⁶ House to Wilson, Mar. 3, 1918, Wilson Papers, LC; Diary entry, Mar. 2 and 3, 1918, House Papers, cité dans Gardner, *Safe for Democracy*, p. 198, cité dans Carley, *Une guerre sourde*, p. 56.

⁶⁷ David G. Engerman, « Ideology and the Origins of the Cold War, 1917-1962 », dans Melvyn P. Leffler et Odd Arne Westad (éd.) *The Cambridge History of the Cold War*, volume 1 : « Origins », Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 21.

américain reposait sur la supposition que les esclaves étaient incapables de se diriger eux-mêmes⁶⁸. La stratégie dans la politique étrangère soviétique, menée par Tchitcherine en 1918, était de « traiter les États-Unis différemment de la France et de la Grande-Bretagne, dans l'espoir que cette société apparemment plus progressiste soit moins hostile à la Révolution russe. L'idée est d'éviter que l'Occident ne forme un bloc contre la Russie soviétique⁶⁹ ».

Lénine n'est pas dupe non plus face à cette comparaison entre les révolutions russe et américaine. L'esclavage des Noirs n'était pas une chose si lointaine dans l'histoire des États-Unis et les lois à la Jim Crow, le lynchage et le Ku Klux Klan étaient toujours présents dans le sud du pays. Le Klan était d'ailleurs considéré par le président américain, ségrégationniste convaincu, comme un rempart contre « les pires dangers d'une époque révolutionnaire⁷⁰ ». Avec une population composée de « "Nègres" impatients qui ont maintenant une formation militaire », la propagande rouge a en effet de quoi inquiéter⁷¹. Il était également hors de question pour les États-Unis d'entretenir des relations commerciales et économiques avec l'URSS; « [les Américains considérant] comme une question de principe le fait de ne pas faire de commerce avec la Russie soviétique, ou du moins de continuer de faire des affaires au comptant⁷² ». C'est une affirmation dont la rhétorique de non-négociation avec des révolutionnaires n'est pas sans évoquer celle utilisée plus tard par le président américain George W. Bush dans sa *War on Terror*.

Les relations internationales et commerciales n'ont donc jamais vraiment été au beau fixe entre l'Union soviétique et les États-Unis. La période de l'entre-deux guerre a vu les relations se normaliser et la peur panique des « Rouges » était moins présente, le nœud du problème dans les relations diplomatiques russo-américaines demeurant, comme le disait le secrétaire d'État Bainbridge Colby, que « le gouvernement américain ne peut reconnaître la Russie soviétique à cause de l'objectif du komintern [International socialisme] de révolution mondiale⁷³ ». Malgré une certaine stagnation sur le plan des relations diplomatiques, cela n'empêchait pas les deux

⁶⁸ Engerman, « Ideology and the Origins of the Cold War, 1917-1962 », p. 20-21.

⁶⁹ Carley, *Une guerre sourde*, p. 73.

⁷⁰ David S. Foglesong, *America's Secret War against Bolshevism : U.S. Intervention in the Russian Civil War, 1917-1920*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995, p. 31, cité dans Carley, *Une guerre sourde*, p. 73.

⁷¹ *Ibid.*, p. 78.

⁷² *Ibid.*, p. 79.

⁷³ « *The US government could not recognize Soviet Russia because of the Comintern's aim of world revolution.* » Engerman, « Ideology and the origins of the Cold War », p. 27; notre traduction.

États d'interagir au niveau commercial. La « Nouvelle politique économique » de Lénine qui réduisait le contrôle de l'État sur l'économie est accueillie avec un certain optimisme par des observateurs américains⁷⁴ et « des officiers du gouvernement ne voyaient pas de contradictions entre l'absence de diplomatie et des relations économiques non officielles⁷⁵ ». Cela illustre ce qui est rapporté par la politologue Marie-France Toinet, soit que « les Américains n'avaient jamais cessé d'être anti-communistes *at home*, mais ils n'en souhaitaient pas moins que persistent de bonnes relations avec l'Union soviétique⁷⁶ ».

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis sont cependant confrontés à une avalanche de lois visant à renforcer la sécurité intérieure du pays pour lutter contre les menaces extérieures. Même si les États-Unis conservaient le monopole de la bombe atomique, les effectifs militaires américains au milieu de l'année 1946 n'atteignaient même plus le tiers des effectifs militaires russes⁷⁷. De plus, la Russie, toujours désireuse d'agrandir son territoire, avait implanté des gouvernements communistes dans trois États d'où ils avaient chassé les forces allemandes, soit la Pologne, la Bulgarie et l'Albanie⁷⁸. Dans un discours que prononce Churchill en mars 1946 à Fulton au Missouri, il évoque pour la première fois le « rideau de fer » qui s'est abattu sur l'Europe : « Ce que la Russie veut, c'est l'expansion indéfinie de son pouvoir et de ses doctrines⁷⁹ ». La réponse des États-Unis a été la doctrine Truman, un plan d'aide de crédit de 400 millions de dollars d'aide militaire et économique pour soutenir les gouvernements turc et grec, aux prises avec de fortes pressions communistes. De cette intervention a découlé le plan Marshall, un programme de restauration économique conjoint avec les pays européens⁸⁰. En soutenant économiquement les gouvernements de ces pays, les États-Unis s'assuraient, par le renforcement des structures militaires et démocratiques, de garder le contrôle sur l'expansion soviétique. Ces mesures s'inscrivent dans ce qui est qualifié de politique d'endiguement (*containment*).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁵ « *American governmental officials saw no contradiction between diplomatic nonintercourse and unofficial economic relations.* » *Ibid.*, p. 28; notre traduction.

⁷⁶ Marie-France Toinet, *La Chasse aux Sorcières : Le Maccarthysme*, [1984], Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, p. 22.

⁷⁷ Frank L. Schoell, *Histoire des États-Unis*, Paris, Payot, 1985, p. 273.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 274.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 275.

En termes de politique intérieure, le président Harry Truman signe le 21 mars 1947 le décret présidentiel n° 9835 pour établir un programme de vérification de la loyauté des fonctionnaires⁸¹. En 1948, l'administration renforce la loi Smith (Smith Act) datant de 1940 et déjà fortement anticomuniste, afin de poursuivre douze leaders communistes sur des accusations de conspiration pour renverser le gouvernement⁸². La loi McCarran, loi omnibus « anti-subversive » votée dans une première version en 1950, visait quant à elle l'enregistrement obligatoire de groupes communistes, la détention préventive de personnes soupçonnées d'être les plus susceptibles de commettre des actes de sabotage et d'espionnage et le renforcement des lois contre la sédition et l'espionnage⁸³. La « peur rouge » datant du début du XX^e siècle se ravivait et dans la seconde moitié du siècle, les États-Unis seront confrontés à un renouvellement de cette vague d'angoisse communiste alimentée par un courant politique : celui du maccarthysme.

1.3. Qu'est-ce que le maccarthysme?

Le terme « maccarthysme » recouvre deux réalités : il désigne d'une part le courant de pensée radicalement anticomuniste, voire même antigauchiste promu par le sénateur McCarthy et d'autre part une période dans le temps associé aux combats et aux méthodes employées par McCarthy contre le communisme et ses agents dormants sur le sol américain. Le terme a été popularisé par Herblock, le caricaturiste du *Washington Post*⁸⁴ et est associé à une cristallisation d'un sentiment de peur et d'anxiété chez les Américains face aux Soviétiques.

Ce personnage controversé dans l'histoire récente des États-Unis mérite qu'on s'y attarde quelques instants. Joseph McCarthy est né sur une ferme dans le village de Grand Chute au Wisconsin en 1908. C'est un jeune homme travaillant et intelligent, souvent premier de classe. En 1930, il commence une formation d'ingénieur à la Marquette University avant de bifurquer vers le droit. Cinq ans plus tard, il ouvre un cabinet à l'âge de 27 ans. Il est par la suite recruté en tant qu'avocat par Mike G. Eberlein pour se joindre à son cabinet de la ville de Shawano. C'est dans cette ville qu'il débute son implication politique d'abord en tant que démocrate. Il tentera en 1936

⁸¹ Toinet, *La Chasse aux Sorcières*, p. 27.

⁸² M.J. Heale, *Twentieth-Century America : Politics and Power in the United States, 1900-2000*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 146.

⁸³ Robert Griffith, « The Political Context of McCarthyism », *The Review of Politics*, vol. 33, n° 1, 1971, p. 26-27.

⁸⁴ Harvey Klehr, « McCarthyism » dans Ruud van Dijk *et al.*, *Encyclopedia of the Cold War*, New York/Londres, Routledge, 2008, p. 555.

de se faire élire comme procureur de district. Face à son adversaire, il use d'une « rhétorique vitupératrice et [l']irrite grandement en publiant un pamphlet notant des violations mineures d'ordonnance locale⁸⁵ ». Il ne remporte pas la course, mais déjà à ce moment-là, sa personnalité est remarquée et ses méthodes préfigurent les tactiques qu'il emploiera plus tard. McCarthy montre déjà qu'il ne manque pas d'ambition.

Trois ans après avoir perdu l'élection de procureur, il tente sa chance pour devenir juge de la cour d'appel (*circuit judge*). En avril 1939, il devient le plus jeune juge de cour d'appel du Wisconsin. « Il acquiert la réputation d'un juge "preste" et qui ne recule pas devant une interprétation très personnelle de la loi⁸⁶ ». Toujours assoiffé d'ambition et de notoriété, McCarthy aspire à un avenir en politique, en l'occurrence un siège de sénateur à la Chambre haute des États-Unis. L'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale met ses plans d'élection sénatoriale en pause. En 1942, il se joint au Corps des Marines des États-Unis dans le Pacifique. Durant son service, il opère en tant qu'officier de renseignements pour une escouade de bombardiers⁸⁷. Il reste dans l'armée deux ans, puis revient au pays pour sa réélection en tant que juge. Il tente à nouveau sa chance aux élections sénatoriales de 1946 où il se présente alors comme républicain. Durant sa campagne, il met en valeur son service militaire en gonflant artificiellement le nombre de vols qu'il a effectués, afin de démontrer sa grande valeur de combattant; par ailleurs, il présente une lettre faussement écrite par son supérieur et vantant son héroïsme⁸⁸. Il défait le candidat républicain sortant, le sénateur Robert M. LaFolette Jr., dans une primaire et est élu au Sénat le 5 novembre 1946.

Les premières années de McCarthy en tant que sénateur sont généralement décrites comme peu intéressantes et dépourvues de rebondissements. Jusqu'en 1950, il est considéré comme un « sénateur médiocre, viveur, peu ou prou corrompu »; il est « élu en 1951 le "pire parlementaire" par l'Association des journalistes parlementaires⁸⁹ ». Avec une popularité défailante, McCarthy a besoin d'une problématique à laquelle s'attaquer pour redorer son blason; ce sera le

⁸⁵ « *For his vituperative rhetoric, and he greatly irritated the incumbent by publishing a pamphlet noting his minor violation of local ordinance.* » Thomas C. Reeves, « Joe : The Years Before Wheeling » dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism*, [1973], Malabar, Robert E. Krieger Publishing Company, 1989, p. 12; notre traduction.

⁸⁶ Toinet, *La Chasse aux Sorcières*, p. 30-31.

⁸⁷ Reeves, « Joe : The Years Before Wheeling », dans Reeves (éd.), *McCarthyism*, p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Toinet, *La Chasse aux Sorcières*, p. 31.

communisme. Son discours de Wheeling le 9 février 1950, où il présente une liste de supposés communistes et agents soviétiques infiltrés dans l'appareil gouvernemental, est le point de départ de sa croisade sournoise. Des 205 noms de fonctionnaires supposément infiltrés, le Département d'État n'en avait identifié aucun selon l'attaché de presse du ministère, et ce, au lendemain du discours du sénateur. McCarthy s'est défendu de cette affirmation, disant qu'il n'avait cité que 57 noms, tous des détenteurs de cartes du parti communiste dans Foggy Bottom⁹⁰. McCarthy renchérit, disant que si le Secrétaire d'État voulait les noms, il n'avait qu'à l'appeler, mais qu'il devrait d'abord « montrer de la sincérité » en renversant l'ordre exécutif de 1948 qui garantissait la confidentialité des dossiers concernant la loyauté des employés⁹¹.

La chasse aux sorcières initiée par McCarthy n'est pas le fruit du hasard. Elle a bénéficié, bien avant que McCarthy se réclame de l'anticommunisme, de conditions politiques et sociales qui rendaient propice sa dissémination. Vers la fin des années 1940, les États-Unis sont happés dans le procès d'Alger Hiss. Ce fonctionnaire du Département d'État ayant participé aux préparatifs de la Conférence de Yalta et secrétaire général de la Fondation de l'Organisation des Nations unies a été accusé en 1948 par Whittaker Chambers, un communiste repent, d'espionnage pour le compte de l'Union soviétique. Sous serment, Chambers implique Hiss ainsi que d'autres fonctionnaires du gouvernement. Cette accusation était du pain béni pour les républicains afin de talonner l'administration Truman et l'accuser d'être trop complaisante avec la problématique du communisme, les Soviétiques ayant, de leur point de vue, réussi à pénétrer au cœur du New Deal⁹², cette vaste politique interventionniste du président Truman pour redynamiser l'économie du pays après la Grande Dépression. Indigné, Hiss a demandé d'être entendu en commission pour se défendre, ce qui lui a été accordé. Il raconte alors ses relations avec les autres membres mentionnés par Whittaker et affirme qu'il n'a jamais rencontré son commettant. Hiss est par la suite condamné injustement pour parjure le 21 janvier 1950.

Une autre affaire qui a été très médiatisée durant cette période est celle de Julius Rosenberg et de sa femme Ethel. Les Rosenberg étaient tous deux des partisans de politiques orientées à

⁹⁰ Nom donné par métonymie au Département d'État.

⁹¹ Richard M. Fried, « The Discovery of Anticommunism », dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism* [1973], Malabar, Robert E. Krieger Publishing Company, 1989, p. 23.

⁹² Heale, *Twentieth-Century America*, p. 147.

gauche. Julius Rosenberg est un ingénieur électricien de formation qui a été membre de la Communist Youth League en 1930. En 1940, il est engagé au sein de l'U.S Army Signal Corps, le service de transmissions militaires. Il est limogé en 1945 en raison de ses activités syndicales et de ses opinions politiques, notamment pour sa proximité avec le parti communiste. Julius Rosenberg est arrêté après que son beau-frère, David Greengrass, qui travaillait à Los Alamos, l'a dénoncé pour espionnage, affirmant « lui avoir remis des croquis et des explications sur la bombe atomique en 1945⁹³ ». Julius a été accusé au début de l'année 1950 d'avoir espionné et vendu des secrets militaires à l'URSS. En février 1951, Greengrass décide de coopérer avec les autorités fédérales afin d'éviter que sa femme soit poursuivie et implique formellement son beau-frère et sa sœur⁹⁴. Les preuves de l'accusation sont cependant minces : « Les pièces à conviction présentées au procès ne sont en aucun cas des preuves de la participation des Rosenberg à un groupe d'espionnage, encore moins des preuves qu'ils ont transmis des éléments importants de la bombe atomique à l'Union soviétique⁹⁵ ». Le jury assemblé pour la cause est cependant convaincu par le témoignage de David Greengrass et celui d'Elizabeth Bentley, ex-communiste devenue agente du FBI en 1947. Lorsque le juge rend son jugement le 9 avril 1951, il déclare : « Je considère votre crime comme pire qu'un meurtre... En remettant entre les mains des Russes la bombe A des années avant qu'ils puissent la réaliser, selon nos plus grands savants, vous avez, d'après moi, causé par votre conduite l'agression communiste en Corée [...]. De fait, par votre trahison, vous avez altéré le cours de l'histoire aux dépens de notre pays⁹⁶ ». Julius et sa femme Ethel sont condamnés à mort et exécutés sur la chaise électrique le 19 juin 1953.

Dans ce contexte sociopolitique, l'historienne Ellen Schrecker identifie deux étapes propres au maccarthysme qu'elle qualifie de processus : l'identification des groupes et individus indésirables par le moyen d'audiences par des comités ou par des enquêtes fédérales, puis la répression de ces individus en les congédiant⁹⁷. La résistance face aux méthodes employées dans ce processus qui se voulait légitime est presque inexistante, car les contester revenait à se rendre coupable par association d'appartenance communiste. Le House of Un-American Activities Committee

⁹³ Toinet, *La Chasse aux Sorcières*, p. 106.

⁹⁴ Jason D. Roberts, « Rosenberg Case », dans van Dijk *et al.*, *Encyclopedia of the Cold War*, p. 758.

⁹⁵ Toinet, *La Chasse aux Sorcières*, p. 107.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁷ Ellen W. Schrecker, « The Two Stages of McCarthyism » tiré de Schrecker, *No Ivory Tower : McCarthyism and the Universities*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 9-10, 339-341, cité dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism*, [1973], Malabar, Robert E. Krieger Publishing Company, 1989, p. 98.

(HUAC) qui existait depuis 1938 occupait une place importante dans la croisade du sénateur McCarthy, même si celui-ci ne pouvait y siéger en raison de son statut de membre de la chambre haute. C'est principalement devant ce comité que les personnes soupçonnées d'activités subversives étaient entendues. En 1951, McCarthy prend la présidence du Senate Permanent Subcommittee on Investigations of the Committee on Government, l'équivalent au Sénat du comité sur les activités non américaines. Il se sert de ce comité pour continuer sa croisade personnelle contre les communistes et vilipender ceux qu'ils soupçonnent d'accointances avec l'Union soviétique. Comme le rapporte Robert Goldstein,

Most of the congressional hearings which were supposedly investigating subversion had no serious legislative purpose but were designed to "expose" alleged Communists to the public with the obvious intent of inducing their employers to fire them. Persons accused of subversion before or subpoenaed to appear at congressional committees were "accused" of political beliefs and affiliations, often stretching back twenty years or more, that were not illegal, were denied the right to cross-examine their "accusers" and denied any due process procedure⁹⁸.

Plusieurs personnalités publiques et artistes ont été la cible de ces deux commissions et ont dû témoigner devant celles-ci. Des employés de la station *Voice of America*, créée pendant la Seconde Guerre mondiale au sein de l'Office of War Information (OWI), ont même été appelés devant le comité sénatorial présidé par McCarthy pour témoigner de supposés agissements et actions perpétrées par des employés de la station. La station se fiait à des réfugiés pour traduire les informations issues de pays où elle avait des antennes. Plusieurs de ces employés avaient des opinions antifascistes ou anticommunistes qui teintaient leurs discours et créaient des divisions entre ceux qui utilisaient les diffusions pour attaquer le communisme et ceux qui voulaient diffuser des informations objectives. Cela a incité des employés dissidents à s'organiser et à amasser des informations sur les personnes soupçonnées de sympathie communiste⁹⁹. Ainsi, le 13 février 1953, Virgil H. Fulling, chef du service de nouvelles latino-américaines de la station, a entretenu les sénateurs siégeant sur le comité à ce sujet. Un échange avec le conseiller de la commission et grand allié de McCarthy, Roy Cohn, témoigne de cette inquiétude vis-à-vis de l'utilisation du mot « démocratique » :

⁹⁸ Robert J. Goldstein, *Political Repression in Modern America : From 1870 to the Present*, Cambridge, Schenkman Publishing Co, 1977, p. 344.

⁹⁹ « Executives Sessions of the Senate Permanent Subcommittee on Investigations of the Committee on Government Operations », vol. 1, 83^e congrès, 1^{er} session, [1953], 2003, p. 457, www.senate.gov/artandhistory/history/common/generic/McCarthy_Transcripts.htm, consulté le 16 août 2019.

Mr. FULLING. *We had one particular item in this round-up which concerned Guatemala. At this meeting we had the news services reporting on a demonstration in Guatemala, by anti-Communist organizations. They were demonstrating in favor of General Eisenhower's inauguration as president. [...] We had agreed that these were anti-Communists, and we should use it that way to show that we had friends even in Guatemala, there, that the anti-Communists were on our side. The INS [International News Service] dispatch did specifically use the term "anti-Communist." [...] and I specifically used the wording from the INS dispatches: "Anti-Communist organizations." This item went to the central news desk. It was changed on the central news desk. The term "anti-Communist" was stricken out, and other terms were inserted. One of these, as I recall—I think they said "the citizens of Guatemala" and in another, "democratic organizations," as I recall.*

Mr. COHN. *As to the insertion of this word, "democratic" what was the meaning of the word "democratic" to the Latin American audiences which you service?*

Mr. FULLING. *The word "democratic" to Latin American audiences is meaningless. Because the Communists in Latin America have taken over the usage of the word "democratic"¹⁰⁰.*

Utiliser le terme « communiste » comme signifiant « non démocratique » peut faire l'objet d'un débat. Cela dit, il est indéniable que le traitement de cette information et le biais idéologique utilisé dans le cadrage de cette nouvelle rendent caduque la prétention du gouvernement américain de donner une information complète et neutre sans aucune influence. Un autre élément discutable dans le processus de ces auditions présidées par McCarthy est la légitimité des délateurs et l'honnêteté intellectuelle des membres de la commission. Un échange entre le chroniqueur du *New York Post*, James A. Wechsler et McCarthy, illustre ce propos.

Wechsler a été appelé à témoigner devant le comité du sénat en raison de son passé dans la Youth Communist League (qu'il a quittée en 1937) et des écrits qu'il a publiés durant cette période. La tournure de la séance laisse entrevoir qu'en plus de son passé communiste, qui en fait déjà un ennemi des États-Unis, ce sont les positions de ses chroniques ainsi que celles de son journal, foncièrement anti-maccarthyste, qui retiennent l'attention. À peine l'audience commencée, McCarthy demande au journaliste : « Monsieur Wechsler, avez-vous d'autres personnes qui sont membres de la Ligue des jeunes communistes ou qui ont été membres de la Ligue des jeunes communistes qui travaillent pour votre journal?¹⁰¹ ». Au fil des nombreuses interventions pour connaître ses activités, Wechsler a réitéré son avis que « les opposants les plus

¹⁰⁰ « Executives Sessions of the Senate Permanent Subcommittee on Investigations of the Committee on Government Operations », p. 470-472.

¹⁰¹ « Mr. Wechsler, do you have any other people who are members of the Young Communist League, who were or are members of the Young Communist League, working for you on your newspaper? » James A. Wechsler, « To Be Called Before The McCarthy Committee » dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism*, [1973], Malabar, Robert E. Krieger Publishing Company, 1989, p. 29; notre traduction.

efficaces au communisme en Amérique étaient les libéraux et les leaders syndicaux associés à la gauche non communiste¹⁰² ». C'est un principe auquel McCarthy ne souscrivait visiblement pas, lui qui considérait que le vrai test pour un ex-communiste se mesurait à combien de ses camarades il avait dénoncé¹⁰³. « Sénateur, soyons franc. Vous êtes entrain de dire qu'un ex-communiste qui est pro-McCarthy est un bon communiste et qu'un ex-communiste qui est contre McCarthy est suspect¹⁰⁴ » est ce qu'a répondu Wechsler à McCarthy, non sans avoir fait remarquer qu'un des membres siégeant sur le comité, Howard Rushmore, avait un passé communiste. Lorsque McCarthy a demandé au journaliste si, comme il l'avait décrit dans ses articles, il avait, comme les autres témoins, senti qu'il était intimidé, ce dernier a répondu : « Sénateur, je questionne la nature même de ces audiences [...] Je considère ces audiences comme les premières d'une longue liste de tentatives cherchant à intimider les rédacteurs en chef qui n'assimilent pas le maccarthysme au patriotisme¹⁰⁵ ».

À la fin de cette séance de 90 minutes, McCarthy s'est adressé à Wechsler en ces termes :

I am convinced that you have done exactly what you would do if you were a member of the Communist Party, if you wanted to have a phony break and then use that phony break to the advantage of the Communist Party. I feel that you have not broken with the Communist ideals. I feel that you are serving them very, very actively. Whether you are doing it knowingly or not, that is in your own mind. I have no knowledge as to whether you have a card in the party. I think you are a tremendous damage to America when I find books by authors like yourself being purchased by the Information Program [...]. I say this so you need not say that McCarthy intimidated or insinuated. McCarthy did not insinuate, he said that he thinks Wechsler is still very, very valuable to the Communist Party¹⁰⁶.

De tels jugements, complètement biaisés et imperméables à la critique, livrés par un sénateur vautre dans son rôle de « juge » omnipotent ont été légion et ont affecté d'innombrables personnes dans un exercice faussement démocratique et alambiqué que Wechsler a décrit comme étant « la plus absurde et fantastique perte d'argent de payeurs de taxes de l'histoire¹⁰⁷ ».

¹⁰² « *The most effective opponents of communism in America have been the liberals and labor leaders associated with the non-communist Left.* » Wechsler, « *To Be Called Before The McCarthy Committee* » dans Reeves (éd.), *McCarthyism*, p. 31; notre traduction,

¹⁰³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁴ « *Senator, let's face it. You are saying that an ex-communist who is for McCarthy is a good one and an ex-communist who is against McCarthy is a suspect.* » *Ibid.* ; notre traduction.

¹⁰⁵ « *Senator, I question the basic nature of this proceeding [...] I regard this proceeding as the first in a long line of attempts to intimidate editors who do not equate McCarthyism with patriotism.* » *Ibid.*, p. 41; notre traduction.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁷ « *The most absurd and fantastic wastes of taxpayers' money in history* » *Ibid.*, p. 40; notre traduction.

L'ombre pesante et l'influence de McCarthy ont connu une fin aussi désolante que l'a été son ascension en politique. À l'image d'Icare qui a volé trop près du Soleil et s'est brûlé les ailes, McCarthy s'est attaqué à plus coriace que lui. Ce soleil, pour McCarthy, c'était l'Armée. Dans ce qui est connu comme étant les audiences de l'armée et de McCarthy (Army-McCarthy Hearings), la population américaine a pu prendre la mesure de la personnalité du sénateur du Wisconsin et de ses tactiques malhonnêtes par le biais de diffusions radiophoniques et de télédiffusions. McCarthy avait commencé à s'intéresser à l'armée en 1953, ne visant au départ que des employés civils. L'accusation que McCarthy porte envers l'armée se fait en février 1954, alors qu'il met en cause la loyauté d'un général ayant promu un capitaine d'extrême gauche et l'ayant protégé par la suite¹⁰⁸. En retour, l'Armée met en cause des traitements de faveur que Roy Cohn et McCarthy ont octroyés à David Shine, un militaire, également conseiller au sein du comité sénatorial de McCarthy. Le sénateur réplique : l'armée tenterait selon lui par cette tactique de l'empêcher de poursuivre son enquête. Les rôles sont momentanément inversés, alors que le sénateur est appelé à comparaître devant le sous-comité que lui-même présidait. Une faveur unique lui est permise, celle de contre-interroger la partie adverse, ce qui n'était d'ordinaire pas accepté. La popularité de Joseph McCarthy ne sera plus jamais la même après cela. Il est abandonné par son parti et renié par l'administration Eisenhower. Une motion de censure au Sénat est votée contre lui le 2 décembre 1954 par 69 voix (47 démocrates et 22 républicains) contre 24 (républicains). Il meurt, son influence brisée, le 2 mai 1957 d'une infection hépatique¹⁰⁹.

En tout et pour tout et au plus fort de son influence, le maccarthysme aura duré quatre ans, de 1950 à 1954. Rendre compte de la totalité des événements qui ont jalonné cette période complexe et tortueuse est un exercice colossal que le présent chapitre ne prétend pas accomplir. L'histoire de la Guerre froide est un sujet en évolution constante en raison de l'accessibilité progressive de nouvelles sources, notamment celles issues des archives soviétiques. La question qui peut être posée dans ce contexte n'est pas de remettre en cause l'existence du communisme et d'agents subversifs sur le sol des États-Unis, mais d'interroger la portée des actions et des méthodes utilisées pour combattre et accuser celles et ceux qui étaient soupçonnés d'être des agents

¹⁰⁸ Toinet, *La Chasse aux Sorcières*, p. 37.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

subversifs et qui étaient affectés sans distinction par ces accusations souvent sans fondement. Sur le terrain glissant de la Guerre froide, bien des batailles ont été menées sur plusieurs fronts, et comme nous le verrons au chapitre suivant, l'influence du milieu culturel n'en était pas exclue.

Chapitre 2

« Le Congrès et le Soviet chantent! » : Regards sur les politiques culturelles américaines et soviétiques

« L'élément commun entre l'art et la politique est que tous deux sont des phénomènes du monde public. »

– Hannah Arendt

En octobre 1963, le président John F. Kennedy prononce un discours au Amherst College du Massachusetts pour honorer la mémoire du poète Robert Frost, décédé plus tôt dans l'année. Dans son allocution, Kennedy, en parlant du poète (qui avait également été professeur de langue anglaise au Amherst College), loue le rôle de l'artiste et déclare que celui-ci est, indépendamment de sa foi personnelle, le dernier rempart de l'esprit et de la pensée individuelle contre la corruption et l'arrogance de l'être humain et contre une société intrusive et un État autoritaire¹¹⁰. Il conclut en disant qu'il espère voir son pays récompenser les réussites artistiques au même titre que sont récompensées celles dans les affaires publiques ou la politique. De même, il souhaite que les États-Unis continuent à élever leurs standards artistiques et inspirent le respect au reste du monde non seulement par leur force, mais aussi par leur civilisation¹¹¹. Deux ans après ce discours, le successeur de Kennedy, le vice-président Lyndon B. Johnson, annonce la création, par la loi sur le National Foundation on the Arts and Humanities, de deux organisations : le National Endowment for the Arts (NEA) et le National Endowment for the Humanities (NEH), principaux organismes de financement en arts et sciences humaines du pays. En plus d'accorder une reconnaissance aux artistes par le biais de ces institutions, la loi votée en 1965 octroyait à ces organismes certaines subventions à même les fonds fédéraux – actions qui demeuraient cependant indépendantes du gouvernement¹¹².

Les objectifs généraux du NEA consistent en sept points : 1) augmenter les possibilités d'apprécier et de goûter les arts grâce à une plus large répartition des ressources artistiques dans

¹¹⁰ John F. Kennedy, « Remarks at Amherst College, October, 26 1963 », <https://www.arts.gov/about/kennedy-transcript>, consulté le 11 septembre 2019.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006, p. 80-84

tout le pays; 2) soutenir et encourager les artistes créateurs et interprètes; 3) aider à soutenir et développer les institutions indépendantes qui existent dans le domaine artistique; 4) exécuter des projets spéciaux de recherche et réaliser des expériences spéciales d'éducation artistique; 5) accroître la participation locale à l'exécution des programmes artistiques grâce à la coopération avec les États; 6) ouvrir de nouvelles possibilités nationales dans toutes les disciplines artistiques là où de telles possibilités n'existent pas; 7) appuyer les projets de caractère international dont peuvent tirer profit les artistes et les éducateurs des États-Unis¹¹³. La place de la culture et des arts dans la vie publique américaine a toujours été particulière, notamment à cause de la position traditionnellement non interventionniste du gouvernement fédéral dans des domaines considérés comme publics. Cet élément est paradoxal quand on considère l'élaboration antérieure du programme culturel des États-Unis pendant les années 1950, le Cultural Presentations program, conçu pour valoriser et exporter la culture américaine au-delà de ses frontières dans le but avoué de contrer la propagande soviétique. Il en sera question de manière plus précise dans ce chapitre ainsi que dans le suivant.

À l'opposé de ce non-interventionnisme affiché, l'Union soviétique de l'autre côté de l'Atlantique s'était autoproclamée « patrie des intellectuels et des artistes¹¹⁴ » en 1961. Le pays possédait également des politiques culturelles implantées par l'État et dont les règles étaient très strictes. Après la révolution bolchévique de 1917, la musique et les arts ont joué un rôle important dans la définition de l'identité soviétique et dans l'élaboration des politiques culturelles de l'URSS. Sur le plan idéologique, les autorités sont opposées au « formalisme » musical qu'incarnait à leurs yeux la musique du courant moderniste européen. C'est par le biais d'Andreï Jdanov, numéro deux du Parti communiste et de l'Association russe des musiciens prolétaires, que ces restrictions artistiques ont été mises en place dans la société soviétique.

Les États-Unis et l'URSS donc deux puissances mondiales avec des idéologies et implications très différentes dans le domaine de la culture et des arts, et qui, à différentes échelles, se sont servies du médium artistique dans une dynamique de relations internationales. Étant donné l'importance de la culture dans l'appareil politique des États-Unis et de l'Union soviétique,

¹¹³ Charles C. Mark, « Les politiques culturelles aux États-Unis », collection *Politique culturelles : études et documents*, Paris, Unesco, 1969, p. 13.

¹¹⁴ Martel, *De la culture en Amérique*, p. 32.

l'objet de ce chapitre sera de dresser un portrait général des perceptions et utilisations respectives de la culture dans un cadre politique par les États-Unis et l'Union soviétique, afin de mieux comprendre cette toile de fond des politiques culturelles de leur première élaboration à leur développement dans les années 1950 et 1960.

2.1. Les politiques culturelles américaines

Comme le souligne le sociologue Frédéric Martel, les grandes dates de la politique culturelle des États-Unis sont peu nombreuses¹¹⁵. À part des belles formules sur les arts des « pères fondateurs », peu d'actions concrètes, tant sur la commande d'institutions, d'œuvres et l'édiction de lois, étaient entreprises¹¹⁶. Ce constat peut s'expliquer par trois aspects intrinsèquement liés au développement des États-Unis en tant que nation. Premièrement, « l'Amérique » étant un pays qui s'est construit sur des vagues successives d'immigration, il était difficile de définir à proprement parler une culture populaire type dans ce syncrétisme de différentes cultures. Deuxièmement, les Américains ont été jusqu'au milieu du XX^e siècle un peuple de colons et d'agriculteurs pour qui les formes d'arts raffinées (musique, danse, peinture) représentaient un intérêt moindre. Enfin, les dirigeants puritains et méthodistes (XVI^e et XVII^e siècle) condamnaient expressément toutes les formes d'arts¹¹⁷. Ces assertions sont corroborées par la ligne du temps des actions fédérales en matière de culture recensées par Aimee R. Fullman¹¹⁸. Dans cette recension, la première mention de lois concernant le domaine artistique, plus spécifiquement la musique, remonte à 1798 lors de la création du Marine Corps Band, premier groupe musical à recevoir du financement de l'État fédéral.

Le deuxième soutien artistique majeur octroyé par l'État et mentionné dans ce document date de 1935 : il s'agit de la création des Federal Art Projects émanant du Works Progress Administration (WPA). Cette organisation, dont le programme était orienté à gauche pour les travailleurs, faisait partie des initiatives proposées au sein du New Deal par le président Franklin Roosevelt. Ce dernier place un ancien responsable de la Croix-Rouge internationale, Harry Hopkins, à la tête de la WPA. Hopkins entrevoit déjà en 1935 dans le programme de cette

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Charles C. Mark, « Les politiques culturelles aux États-Unis », p. 14-15.

¹¹⁸ Aimee R. Fulling, *Timeline of U.S. Federal Cultural Policy Milestones, 1787 to 2006*, Observatoire culturel canadien, 2007, p. 1, <http://www.aimeefullman.com/American%20Cultural%20Policy%20Timeline.pdf>.

organisation une dimension culturelle, « car il sait que les arts peuvent devenir une formidable machine d'éducation populaire en général, et une composante importante d'un ambitieux programme de lutte contre le chômage. Il sait aussi que la culture peut rassurer les Américains, amers et inquiets après la dépression et leur redonner une unité¹¹⁹ ». Le nom donné à ce vaste projet est Federal One. De ce projet ont émergé cinq programmes particuliers pour soutenir les artistes : le Federal Writers Project, le Federal Arts Project, le Federal Music Project, le Federal Dance Project et le Federal Theatre Project.

Le programme touchant spécifiquement le monde musical a existé durant quatre ans, de 1935 à 1939; il a contribué à la création d'orchestres professionnels tels ceux de Buffalo et Pittsburgh, salarié plus de 16 000 musiciens professionnels pour donner chaque mois plus de 5000 concerts et passer des commandes d'œuvres à des compositeurs¹²⁰. Le Federal One n'a pas échappé à la surveillance du House of Un-American Activities Committee (HUAC). Plus précisément, c'est le Federal Theatre Project, le plus controversé des cinq, qui suscitait l'intérêt du comité. Cela s'explique entre autres par le fait que plusieurs dramaturges et hommes de lettres progressistes, comme Orson Welles et Arthur Miller, gravitaient autour de ce programme. Également, la plupart des pièces présentées traitaient de sujets actuels et défendaient un théâtre alternatif en mettant notamment de l'avant le théâtre noir ou des thématiques atypiques comme la syphilis ou la difficulté pour un Afro-Américain de trouver du logement¹²¹. Les orientations des pièces et le progressisme de leurs auteurs étaient automatiquement associés à du « communisme » par les membres du Congrès¹²². C'est d'ailleurs la présentation de la comédie musicale *The Cradle Will Rock*¹²³, pièce foncièrement prosyndicale du compositeur Marc Blitzstein, qui a poussé Roosevelt à se désolidariser du programme Federal One, qui est ainsi démantelé le 30 juin 1939¹²⁴. Même si les programmes publics de Federal One étaient les plus importants de l'histoire culturelle américaine, ni ceux-ci et ni la WPA n'ont donné naissance à une véritable politique culturelle. Ces investissements restaient avant tout une initiative pour fournir de l'emploi aux travailleurs

¹¹⁹ Martel, *De la culture en Amérique*, p. 104.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹²¹ *Ibid.*, p. 107.

¹²² *Ibid.*, p. 108

¹²³ *The Cradle Will Rock* raconte, sous la forme d'une allégorie brechtienne mettant à l'avant-plan la corruption et le vice du pouvoir, les tribulations de Larry Foleman qui tente de créer un syndicat avec les travailleurs de la ville de Steeltown pour combattre un homme d'affaires véreux, Mr. Mister. La création de la comédie musicale dans une mise en scène d'Orson Welles devait avoir lieu sur Broadway en juin 1937, mais a été annulée par la WPA.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 108.

américains, et non en premier lieu pour financer la création artistique¹²⁵. Roosevelt lui-même n’entrevoit pas une permanence dans cette politique publique pour financer les arts¹²⁶.

En partant du principe que les politiques culturelles sont des politiques publiques, il est possible d’y associer deux notions décrites par le politicologue Kevin Mulcahy. Premièrement, les « actions ou inactions » du gouvernement dans le domaine culturel constituent un choix de valeurs et celles-ci sont déterminées politiquement. Deuxièmement, les décisions en termes de diplomatie publique prises par les officiels gouvernementaux sont implantées par la production de biens et de services qui engendrent des résultats sociétaux discernables¹²⁷. Le rapport de la Table ronde sur les politiques culturelles, organisée par l’Organisation des Nations unies pour la science, l’éducation et la culture (Unesco), publié en 1969 abonde dans ce sens. Le rapport entend par « politique culturelle » un « ensemble de pratiques sociales, conscientes et délibérées, d’interventions ou de non-interventions ayant pour objet de satisfaire certains besoins culturels par l’emploi optimal de toutes les ressources matérielles et humaines dont une société donnée dispose au moment considéré¹²⁸ ». Les mots importants à retenir ici sont « interventions [et] non-interventions ». Ils revêtent une signification particulière dans le cas des États-Unis : en effet, il est établi que « [ceux-ci] ne peuvent pas adopter une politique régissant une entreprise sociale quelconque sans un immense effort qui suppose une modification de leur constitution¹²⁹ ». La responsabilité du développement culturel ne fait pas partie des pouvoirs que les pères fondateurs ont jugés bon de laisser entre les mains du Congrès ou de la présidence. Selon un document d’étude rédigé par Charles C. Mark, directeur du Office of State and Community Operations de du National Endowment for the Arts, « la non-intervention devient alors effectivement [dans ce contexte] une sorte de politique culturelle », les États, villes, localités et regroupements particuliers ayant alors le loisir de prendre et développer des positions distinctes et originales en la matière, indépendamment de Washington¹³⁰.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Kevin V. Mulcahy, « Cultural Policy : Definitions and Theoretical Approaches », *Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 35, n° 4, 2006, p. 320.

¹²⁸ « Réflexions préalables sur les politiques culturelles », collection *Politique culturelles : études et documents*, Paris, Unesco, 1969, p. 8.

¹²⁹ Mark, « Les politiques culturelles aux États-Unis », p. 9.

¹³⁰ *Ibid.*

Dans cette optique, il est difficile de parler véritablement de l'établissement d'une politique culturelle américaine avant les années 1960. La situation de la politique intérieure du pays, prise dans la chasse aux sorcières du maccarthysme, rend tout débat sur les arts et leur financement public stérile, l'idée même d'un département fédéral voué aux beaux-arts étant considérée comme une idée « non américaine¹³¹ ». Harry Truman, qui n'était pas friand d'art moderne (qu'il considérait comme « la vapeur des gens paresseux¹³² »), s'est très peu intéressé aux arts durant ses deux mandats présidentiels, restant fidèle à la ligne traditionnelle de non-investissement de fonds publics dans la culture, laissant ce terrain aux investisseurs privés et aux actions philanthropiques. En 1951, il commande un rapport sur l'état des arts aux États-Unis à la Commission des Beaux-Arts, qui n'avait pas été active depuis 1910¹³³. Le successeur de Truman, Dwight Eisenhower, héros de la Seconde Guerre mondiale et républicain considéré comme plus centriste, a hérité de ce rapport et mis en application deux propositions mineures, soit l'augmentation du financement public pour l'Institut Smithsonian et la création d'un vaste complexe multidisciplinaire à Washington pouvant accueillir des orchestres, des pièces de théâtre internationales et d'importantes réceptions, toujours sous contrôle de donations privées¹³⁴. Ce complexe, qui devait d'abord être inauguré sous le nom de National Cultural Center, a été rebaptisé « John F. Kennedy Center for the Performing Arts » à la suite de l'assassinat du président en 1964.

Même si les objectifs présentés par la NEA ont été élaborés bien après la période d'influence du sénateur McCarthy, dans ce qui peut être considéré comme la construction d'une vraie politique culturelle enchâssée dans une loi fédérale, le dernier point mentionné quant aux objectifs de l'organisme culturel, soit l'appui à des projets internationaux dont tirent profit les artistes et les éducateurs des États-Unis, a une résonance toute particulière, étant donné le soutien logistique déployé par le Département d'État et son implication dans le Cultural Presentations program durant les années 1950. C'est sous la présidence d'Eisenhower en 1953 que sont organisés les premiers échanges culturels, d'abord par un fonds d'aide de cinq millions de dollars pour diffuser la culture américaine à l'étranger, puis par la création de la United States

¹³¹ Martel, *De la culture en Amérique*, p. 125.

¹³² *Ibid.*, p. 126.

¹³³ *Ibid.*, p. 127.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 129.

Information Agency (USIA)¹³⁵. Cette organisation, dissoute en 1999, veillait à la supervision des attachés culturels américains et au fonctionnement des centres culturels et des bibliothèques des ambassades¹³⁶. En apparence neutre, cette agence était l'ombre politique du gouvernement à l'étranger par le biais d'importants programmes d'échanges culturels.

2.1.1. Le Cultural Presentations program

Originellement connu et lancé comme le « President's Emergency Fund for International Affairs », le Cultural Presentations program existait déjà sous forme embryonnaire dans un programme d'échanges entre l'Amérique latine et les États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. Si on peut supposer que le but à ce moment-là était de combattre l'influence communiste sur le continent sud-américain, le programme avait pour objectif dans la seconde moitié du XX^e siècle de faire contrepoids à l'hégémonie du communisme soviétique à l'échelle mondiale. Ce programme de représentations culturelles bénéficiait d'un budget qui dépendait de la réussite des échanges menés dans un pays donné. Les officiers gouvernementaux et le personnel des ambassades américaines à l'étranger scrutaient et analysaient le public cible des concerts qu'ils voulaient programmer avec un artiste ou un ensemble. Pour gérer les détails artistiques et la sélection des candidats, le Département d'État a fait appel à l'American National Theatre and Academy (ANTA), un organisme privé œuvrant dans la promotion des arts. Le bilan des différents panels mandatés et formés par l'ANTA pour évaluer la qualité des dossiers de candidatures était par la suite revu par un comité interagence comprenant le Département d'État, la CIA, le United States American Information Agency (USIA), le Département de la défense ainsi que l'Institut Smithsonian, la National Gallery of Art, la Bibliothèque du Congrès et la Commission des Beaux-Arts¹³⁷.

L'entreprise culturelle était vue et pensée par les officiels du gouvernement selon le schéma suivant, qui illustre bien la vision américaine du *soft power*¹³⁸.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015, p.10.

¹³⁸ Rappelons que le terme de *soft power* a été développé par le politologue américain Joseph Nye et suppose qu'au contraire du *hard power*, principalement militaire et économique et qui s'exerce par la menace ou l'incitation, le *soft power* sous-tend une dimension intangible de la puissance d'une nation qui amène d'autres nations à adopter ces valeurs par la cooptation plutôt que par la coercition.

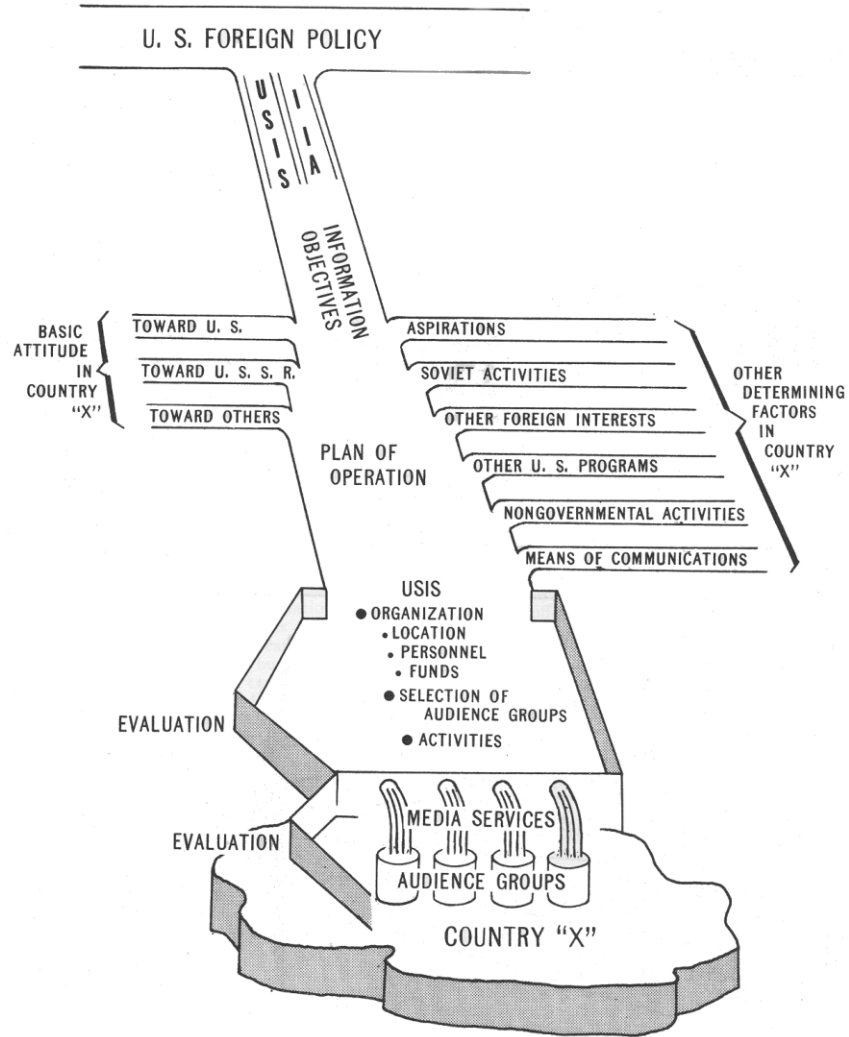


Figure 2

Flot d'information allant dans le pays X, *IIA : International Information Administration Program*, Department of State Publication 4939, 1953, p. 8, tiré de Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 5.

Cette image de « flot culturel » représente ainsi les moyens et services mis en œuvre pour assurer la diffusion d'un contenu artistique américain dans un pays étranger, avec toutes ses ramifications. Le comité analyse les facteurs déterminant l'attitude de base du pays X envers les États-Unis, l'URSS ou d'autres puissances. Il analyse des facteurs additionnels propres au pays visé, comme les « aspirations » de celui-ci, les activités possibles des Soviétiques dans ce pays, les intérêts d'autres puissances étrangères ou encore les moyens de communication présents dans le pays X. En se basant sur ces informations, l'United States Information Service (USIS) monte un plan et évalue les moyens organisationnels à mettre en place ainsi que les fonds devant être attribués. Il évalue également quel est le meilleur groupe d'auditeurs à favoriser dans le cadre de

l'événement culturel programmé, et quelles devraient être les activités qui entourent celui-ci. Par l'entremise des médias locaux, de leur publicité et des spectateurs/auditeurs, l'évènement de culture américaine est ainsi « déversé » dans le pays X. Pour ce faire, le programme comprenait un vaste éventail de styles musicaux allant de la musique classique dite « savante occidentale » au rock en passant par la musique religieuse. Chaque style et artiste associé à une tournée artistique remplissaient donc une fonction particulière.

La musique dite « classique » constituait l'une des pierres angulaires du programme. En effet, la musique sérieuse occidentale était considérée comme l'exemple parfait du prestige culturel et de l'intelligence d'une nation et demeurait la plus représentée dans le programme – également parce qu'il s'agissait du style musical le plus connu et le plus susceptible de toucher un auditoire cible. Mais précisément pour ces raisons, c'était aussi l'un de ceux qui prêtaient le plus flanc à la critique, en raison des attentes très grandes qu'une exécution d'une pièce du répertoire classique entraîne. C'était le cas par exemple au Japon, où « envoyer quoi que ce soit en deçà du meilleur – le meilleur selon le public japonais avisé – compromettrait l'efficacité du Cultural Presentations program ¹³⁹ ». Un orchestre ou un ensemble de musique de chambre très bien coté aux États-Unis pouvait en effet ne pas l'être dans un autre pays. Quand des groupes qui ne possédaient pas cette réputation de prestige étaient envoyés outre-mer, les critiques étaient souvent très sévères, et ce, même si les artistes étaient excellents¹⁴⁰. Parmi les groupes ou interprètes qui ont participé au programme et ont été envoyés à l'étranger, on compte le Golden Gate Quartet¹⁴¹, le Philharmonique de Los Angeles, le Philharmonique de New York ainsi que les chanteurs Marian Anderson et William Warfield¹⁴².

¹³⁹ « *Sending anything less than the best—that is the best as perceived by the discerning Japanese audience—would compromise the effectiveness of the Cultural Presentations program.* » Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 28; notre traduction.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴¹ Fondé en 1934, le Golden Gate Quartet est un groupe vocal spécialisé dans le gospel et le *negro-spiritual*. Il s'agit d'un des plus anciens et importants ensembles vocaux afro-américains encore en activité.

¹⁴² Marian Anderson (1897-1993) et William Warfield (1920-2002) étaient tous deux des artistes lyriques afro-américains. Après des débuts difficiles aux États-Unis en raison de sa maîtrise inégale des langues étrangères, Anderson entreprend une formation en Europe en 1925. Elle y restera pendant dix ans avant de revenir aux États-Unis où sa carrière bénéficie du soutien de l'impresario Sol Hurok, qui en fait l'une des trois attractions artistiques les plus lucratives du pays malgré la discrimination raciale dont elle est victime. William Warfield a fait carrière autant sur la scène lyrique qu'au cinéma. Remarqué dès ses débuts en 1950, il était deux ans plus tard de la distribution d'une production de *Porgy and Bess* subventionnée par le Département d'État pour une tournée en Europe, aux côtés de Leontyne Price. Sa longue carrière à l'international et sa personnalité charismatique lui ont valu le surnom d'« ambassadeur musical de l'Amérique ».

Le programme n'envoyait pas uniquement des instrumentistes et des groupes, mais également des chefs d'orchestre américains, dans le cadre d'un programme d'aide au développement artistique. Ces maestros prenaient en charge la direction de l'orchestre d'un pays afin de le former et de l'amener à s'améliorer et à cultiver leur fierté locale et nationale par la transmission de connaissances; le tout en leur faisant jouer au passage une pièce d'un compositeur américain comme Charles Ives ou Henry Cowell dans une perspective d'échange. Tel a été le cas du chef William Strickland¹⁴³, dont le travail a permis de générer un intérêt pour la musique américaine en Europe et en Asie pendant plus de deux décennies (1950-1970), créant des partenariats avec des orchestres au Japon et aux Philippines, entre autres lieux. C'était une activité gratifiante pour ceux désireux d'acquérir de l'expérience et un moyen discret pour les Américains de disséminer leurs idées¹⁴⁴.

L'héritage religieux américain était également un élément présenté à l'étranger. Faire vibrer la fibre religieuse des gens n'était pas un moyen foncièrement nouveau dans la propagande américaine conçue pour contrer la présence soviétique. Gordon Gray, le directeur du Psychological Strategy Board créé par le président Harry Truman en 1951, disait que

*the potentialities of religion as an instrument for combating Communism are universally tremendous...Because of the immoral and un-Christian nature of Communism and its avowed opposition to and persecution of religions, most of the world's principal religious organizations are already allied with the cause of the free nations. Our over-all [sic] objective [...] should be the furtherance of world spiritual health; for the Communist threat could not exist in a spiritually healthy world*¹⁴⁵.

La religion n'était pas le thème dominant au sein des programmes musicaux du Département d'État, mais la musique sacrée était toujours présente dans la programmation des concerts à l'étranger. La culture chorale étant très forte en Europe, les États-Unis n'avaient aucun mal à présenter ce type de répertoire, s'alliant avec des groupes professionnels ou collégiaux. Cela a été

¹⁴³ William Strickland (1914-1991) était un organiste et chef d'orchestre américain. D'abord versé dans la direction d'ensemble vocaux, il s'est fait connaître en fondant l'Orchestre symphonique de Nashville dont il a assuré la direction pendant cinq saisons (1946-1951). Il était également spécialiste de la musique contemporaine américaine.

¹⁴⁴ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 47.

¹⁴⁵ Gordon Gray *Oral History, Truman Oral Histories Files*, Truman Library, Independence, MO, 1951, cité dans Jonathan P. Herzog, *The Spiritual-Industrial Complex : America's Religious Battle against Communism in the Early Cold War*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 126, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 123.

le cas en 1962, lors d'un concert en Union soviétique où la chorale de Robert Shaw¹⁴⁶ a présenté la *Messe en sol* de Schubert, des pièces pour chœur de Debussy, ainsi que des extraits de *Porgy and Bess*. Également au programme, la pièce *Friede auf Erde* op. 13 d'Arnold Schönberg, un choix de répertoire étonnant compte tenu du dédain des autorités soviétiques à l'égard de l'esthétique de Schönberg. Le concert dans son ensemble a cependant reçu, selon le compte rendu paru dans le *New York Times*, un éloge comparable à la performance du pianiste américain Harvey Van Cliburn lors du Concours de piano Tchaïkovsky en 1958¹⁴⁷. Shaw et son ensemble ont également interprété durant leur séjour la *Messe en si mineur* de Bach, une œuvre chorale rarement entendue en URSS et dont les dernières interprétations dateraient de la Révolution d'Octobre. Encore une fois, le chœur a suscité l'engouement des moscovites, ces derniers offrant une ovation tonitruante au chef et à ses musiciens¹⁴⁸. Un fait notable de ses concerts, en plus de présenter un répertoire varié, allant des classiques du répertoire européen aux chants folklorique russes, était l'interprétation lors de rappels de « tubes » tirés du répertoire typiquement afro-américain comme *My God is a Rock*, *Soon It Will Be Done* et une version *boogie-woogie* de *Dry Bones*. Ces derniers ont rencontré un franc succès¹⁴⁹.

Le fait de programmer des negro-spirituals remplissait la fonction de montrer une image de tolérance envers les Noirs, et donc de charité chrétienne – utilisation qui n'est bien sûr pas unique au répertoire religieux. Il est tout de même intéressant de noter qu'autant pour les œuvres liturgiques « canoniques » que pour les negro-spirituals, les autorités soviétiques ont accepté qu'un répertoire sacré soit interprété, bien que la notion de religion ne fasse pas partie du mode de pensée soviétique. À son retour de l'Union soviétique, Robert Shaw a commenté la tournée de son ensemble en disant qu'il y avait dans ce pays un « appétit pour la grande musique chorale » et qu'il avait l'impression que « les autorités soviétiques étaient curieuses de voir comment un

¹⁴⁶ Robert Shaw (1916-1999) était un chef d'orchestre principalement connu pour son implication dans le milieu du chant choral. Il a principalement travaillé auprès des chœurs des orchestres symphoniques d'Atlanta et de Cleveland ainsi que du chœur qui porte son nom et qui a fait sa renommée.

¹⁴⁷ Seymour Topping, « Shaw Chorale, in Moscow, Wins Biggest Ovation Since Cliburn's », *New York Times*, 15 octobre 1962, p. 1.

¹⁴⁸ « Mass By Shaw Chorale Wins Moscow Ovation », *New York Times*, 17 octobre 1962, p. 33.

¹⁴⁹ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 125.

chœur américain allait être en mesure d'interpréter une œuvre polyphonique difficile et n'étaient pas préparées à l'impact émotionnel [que la *Messe en si*] aurait sur le public¹⁵⁰ ».

Les musiques dites « populaires » comme le folk, le rock'n'roll ou le blues étaient également représentées : le comité-conseil qui recherchait et construisait les programmes aurait été bien mal avisé de ne pas prendre en considération ces genres musicaux qui attiraient un vaste public. Cela dit, cette musique était un enfant mal aimé, surtout dans des cercles plus conservateurs et traditionnels. En effet, les organisateurs et les officiels du Département d'État craignaient que cette musique classée comme « musique de divertissement » véhicule l'impression que la culture américaine n'avait pas de profondeur; par ailleurs, ils croyaient que ces styles bigarrés et bruyants étaient susceptibles de heurter la sensibilité des auditeurs des pays hôtes de ces concerts¹⁵¹. Un rapport du début des années 1960, rédigé par Roy Larsen, dirigeant de Time Inc., et Glenn Wolfe, directeur du Cultural Presentations program, encourageait le programme à « continuer de mettre l'accent pour rejoindre les élites avec de l'art sophistiqué, tout en reconnaissant l'importance grandissante de plaire aux audiences plus jeunes¹⁵² ». Conseil que le comité a suivi, non sans quelques difficultés. En effet, les musiciens de ces groupes étaient souvent associés aux mêmes plages horaires réservées aux groupes et musiciens de jazz et les musiciens « pop » n'étaient pas très friands de cette collaboration imposée où ils devaient jouer dans un style qui ne correspondait pas à leur expression musicale. Également, la plus grande proximité avec les jeunes, l'interaction avec ceux-ci et l'esprit plus critique et libre de ces musiques encourageaient une prise de position et un engagement politique plus marqué, ce qui n'était pas le premier but recherché par le gouvernement¹⁵³.

L'exemple du groupe rock des années 1970 Blood, Sweat and Tears (BS&T) est particulièrement intéressant sur ce point. Le chanteur principal du groupe, le Canadien Daniel Clayton-Thomas, était particulièrement critique de la politique étrangère des États-Unis, arborant

¹⁵⁰ « *The soviet authorities were curious as to how well an American chorus could sing the difficult polyphonic work and that they were unprepared for the emotional impact it would have on Soviet audiences.* » Raymond Ericson, « Shaw Discusses His Soviet Tour », *New York Times*, 1^{er} décembre 1962, p. 15.

¹⁵¹ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 143.

¹⁵² « *Recommended continuing the program's emphasis on reaching elites with high art, but they also acknowledged the growing importance of pleasing youth audiences.* » *Ibid.*, p. 144; notre traduction.

¹⁵³ Cette dynamique se faisait également sentir chez des jazzmen comme Louis Armstrong ou Dave Brubeck, qui ont participé à des tournées subventionnées par le programme avec des incidences similaires. Nous aborderons ce sujet dans le chapitre suivant.

fièrement des symboles de paix et résolu à dénoncer la haine et le racisme peu importe où ils se trouvent¹⁵⁴. À son sujet, le représentant républicain de l'Iowa, William Scherle, a été très critique en disant qu'« il n'y a aucune excuse pour que ce pays subventionne les voyages et railleries d'un étranger qui a été choisi pour représenter ostensiblement les États-Unis dans trois nations occupées¹⁵⁵ [Roumanie, Pologne et Yougoslavie] ». Les réactions à l'égard de la présence des membres de ce groupe, canadiens de surcroît, dans l'appareil diplomatique des États-Unis, étaient donc très loin d'être unanimes, en raison de leur orientation idéologique et de leur discours politique antimilitariste qui ne plaisaient pas du tout à certains représentants du Congrès, lesquels n'appréciaient guère que l'argent des contribuables serve à financer ce genre d'activités musicales et de discours outre-mer.

Ironiquement, les musiciens du groupe ont été victimes également de ce que Danielle Fosler-Lussier qualifie de « lame à double tranchant de la musique populaire¹⁵⁶ ». À leur retour de leur unique participation dans le cadre du programme de tournées culturelles, les membres de BS&T ont été harangés par les Yippies, un groupe d'extrême gauche qui a accusé les membres du groupe de trahir leurs idéaux d'anti-establishment au profit d'une coopération avec le Département d'État, et dont de se rendre coupables de répandre mensonges, racisme et impérialisme. Interviewé par un magazine jeunesse lors de la tournée en Yougoslavie, le soliste de BS&T, David Clayton-Thomas, a justifié la participation de son groupe aux tournées et l'opposition apparente qui existait entre les politiques de BS&T et le Département d'État, en répondant ceci :

At this moment, I do not hate the administration of the USA. I simply think that President Nixon is not courageous enough...I am against him. [...] I do not think that America is bad, I don't think the American government as such is bad. I simply believe that the people in power at that time are not the right ones. This is my right as an American [sic], to say what I think¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 161-162.

¹⁵⁵ « There is no excuse for this country's subsidizing the travel and derisive drivel of an alien who was selected to represent the United States ostentatiously in three captive nations. » Remarks of Congressman William Scherle (R-IA), 91st Cong., 2nd sess, Cong. Rec.116, part 15 (17 juin 1970), H20248 cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 162; notre traduction.

¹⁵⁶ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 143.

¹⁵⁷ Transcription de Goran Kobali, « If this makes me a traitor », interview with David Clayton-Thomas, *Susret*, (Belgrade), 9 septembre 1970, cité dans AmEmb to DOS, operations memorandum, 2 octobre 1970, ARK II b57 f3, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 163.

La position des États-Unis vis-à-vis des arts apparaît ici comme singulière au vu des efforts déployés par le gouvernement américain pour la défense de son territoire idéologique en général. Nation « non-interventionniste » par excellence sur le plan de sa politique intérieure, elle encensait et finançait cependant du même souffle des organismes privés pour encourager la production artistique américaine. Dans ce contexte, il est possible de faire un lien entre la position de Roosevelt dans les années 1930 et l'approche des années 1950 et 1960 vis-à-vis la culture. Le président Roosevelt, qui au moment de son mandat était plongé dans une dynamique de conflit avec l'Allemagne, ne voyait dans les arts et les politiques culturelles qu'un moyen pratique de créer de l'emploi et non pas, en première instance, une stratégie pour valoriser l'esprit américain alors que sous les présidences d'Eisenhower et Johnson, la musique américaine était utilisée comme un élément de politique publique dont le dessein était justement de susciter chez le public un sentiment d'appartenance à la culture américaine. Ces politiques culturelles avaient toutes deux une fonction pratique avant tout pour le gouvernement, mais avec des implications politiques différentes. Si, en 1930, l'appui aux arts n'avait qu'une fonction de simple soutien économique, la mise en valeur de l'art dans les années 1950 et ultérieurement revêtait une fonction de soutien politique actif. C'est un élément qui a servi aussi bien le gouvernement que les artistes, comme nous verrons dans les deux chapitres suivants.

2.2. Les politiques culturelles soviétiques

Lorsqu'on aborde la question des politiques culturelles en Union soviétique, il faut rappeler que ce pays a été traversé par au moins trois entités politiques distinctes pendant les XIX^e et XX^e siècles : le régime tsariste, le gouvernement provisoire et le régime soviétique. Au sein de la Russie tsariste, la notion de politique culturelle en tant que moyen mis en œuvre par les autorités pour stimuler la vie artistique et intellectuelle de la nation différait de celle qui peu à peu se mettait en place dans le monde occidental. La culture sous le règne de Nicolas II était orientée sur un axe religieux national mobilisé en faveur de l'autocratie héritée de la doctrine idéologique de la Nationalité officielle (Orthodoxie, Autocratie, Nationalité) implantée sous le règne du tsar Nicolas I^{er} (1825-1855)¹⁵⁸. Par la suite, durant la période de transition s'échelonnant de février à octobre 1917, le gouvernement provisoire a tenté de normaliser la situation culturelle en Russie

¹⁵⁸ Christopher Read, « Revolution, Culture and Cultural Policy from Late Tsarism to the Early Soviet Years » dans Murray Frame, Boris Kolonitskii, Steven G. Marks et Melissa K. Stockdale (éd.), *Russian Culture in War and Revolution, 1914-1922*, vol. 1, Popular Culture, the Arts, and Institutions, Bloomington, Slavica Publishers, 2014, p. 2.

en conservant les éléments jugés sains des institutions tsaristes, tels les marchés d'arts, les écoles et les musées. Ce gouvernement souhaitait cependant purger certains traits de l'ancien système, soit le chauvinisme, l'analphabétisme, l'absence de droits et la censure¹⁵⁹.

Pendant cette période, deux visions de l'élaboration d'une culture soviétique s'opposent : l'une qui souhaitait construire sur les bases héritées de l'ancien régime et l'autre qui voulait faire table rase pour développer une véritable culture prolétarienne. (Nous traiterons un peu plus loin de ce dernier mouvement, le Proletkult.) La politique culturelle soviétique est intimement liée à la révolution bolchévique. En effet, la révolution a « déterminé les orientations socialistes de l'évolution de la société en URSS et créé les conditions nécessaires à la transformation socialiste de la culture¹⁶⁰ ». Lénine lui-même ne « concevait pas de progrès économique et politique au sein du pays sans une instruction suffisante des ouvriers et des paysans et sans le “développement culturel des masses populaires¹⁶¹” ». Après la révolution d'octobre 1917, le leader soviétique entrevoyait une « révolution culturelle » pour l'édification d'une nouvelle société en URSS.

Dans la suite de ce chapitre, nous exposerons principalement les grandes lignes des politiques culturelles telles qu'elles prévalaient pendant la période de la Guerre froide qui nous intéresse, soit les décennies 1950 et 1960. Selon un document d'étude rédigé pour l'Unesco en 1970, plusieurs interprétations peuvent refléter l'évolution et les aspects progressistes de la culture en URSS. Nous en retiendrons cinq que nous estimons être les plus pertinentes dans le cadre de ce travail : 1) la culture en est une pour le monde entier sous forme de monuments de la culture matérielle d'hier et d'aujourd'hui et sous forme de mémoire sociale. Elle se développe en tant que réalité ethnique, nationale ou de classe, car chacun de ces groupes (national, ethnique ou de classe) crée, emprunte, transforme et développe sa culture dans les conditions historiques concrètes de son existence, conformément à ses intérêts conscients ou inconscients et à son idéologie, qui constitue la dominante culturelle¹⁶²; 2) les moyens dont dispose la culture peuvent être utilisés non seulement pour le progrès, mais aussi au détriment des individus. Certaines

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁰ A.A Zvorykine, N. I. Goloubtsova et E. I. Rabinovitch, « La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques », collection *Politique culturelles : études et documents*, Paris, Unesco, 1970, p. 14.

¹⁶¹ Vladimir Ilitch Lénine, *Œuvres complètes*, 4^e édition, vol. 26, p. 503, cité dans Zvorykine *et al.*, « La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques », p. 14.

¹⁶² Zvorykine *et al.*, « La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques », p. 11.

classes et forces sociales qui n'ont pas intérêt au progrès utilisent les réalisations de la culture pour freiner l'humanité dans sa course en avant¹⁶³; 3) le développement de la culture est le résultat d'une lutte entre les différentes classes et forces sociales, et cette lutte est particulièrement âpre lors du passage de la culture capitaliste à la culture socialiste¹⁶⁴; 4) une caractéristique de la culture socialiste et communiste est qu'elle est liée à la révolution culturelle, grâce à laquelle, pour la première fois et sans restriction, les grandes masses des travailleurs ont la possibilité de se familiariser avec les réalisations de la culture mondiale et de participer activement à l'édification d'une culture nouvelle¹⁶⁵; 5) l'idéologie marxiste-léniniste est la dominante de la culture et, à mesure que cette idéologie se développe et que s'estompent ses aspects politiques, l'humanisme y acquiert une importance de plus en plus grande¹⁶⁶.

Sans grande surprise, les dimensions sociales et humanistes de la culture et leur importance dans l'édification de la nation et de l'esprit humain sont les principaux éléments qui ressortent de la vision culturelle de l'URSS. La première étape de cette édification culturelle s'est opérée entre 1917 et 1927. Auparavant, une cohorte d'ultrarévolutionnaires exigeait l'abandon de tout héritage culturel du passé, considéré comme bourgeois et élitiste. Mené principalement par Alexandre Bogdanov, militant de la première heure de la révolution de 1905, ce mouvement, le Proletkult, se basait sur le principe marxiste de l'imposition d'une culture sur une autre. Selon cette pensée, la bourgeoisie européenne s'est frayé un parcours culturel en défiant la papauté et le clergé et en promouvant la pensée rationnelle bien avant d'acquérir une puissance politique et économique. C'est ce parcours qui a contribué à fixer des valeurs considérées comme absolues et qui finalement ont amené les traits propres à cette classe : la compétitivité et une propension à l'égoïsme, au conflit et à la violence¹⁶⁷. En suivant cette logique, les membres du Proletkult souhaitaient la création d'une culture prolétarienne qui pour établir son hégémonie sur la société devait s'affirmer sur des bases nouvelles¹⁶⁸. Deux moyens avaient été pensés pour promulguer une culture prolétarienne : la création d'une encyclopédie et la fondation d'une université prolétarienne. Comme le rapporte Christopher Read, ces deux projets sont restés purement

¹⁶³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Read, « Revolution, Culture and Cultural Policy from Late Tsarism to the Early Soviet Years », p. 14.

¹⁶⁸ *Ibid.*

théoriques, bien qu'une école du parti ait effectivement été fondée en 1919 à Moscou. Cette dernière, l'Université Sverdlov, faisait partie d'un réseau d'institutions destiné à enseigner les valeurs fondamentales du parti bolchévique aux membres du parti cherchant à occuper des fonctions officielles, ainsi qu'à la population¹⁶⁹.

L'idéologie véhiculée par le Proletkult n'aura pas été d'une longue durée. Puisque l'organisation opérait avec une certaine autonomie en regard du parti bolchévique, les dirigeants du parti, Lénine le premier, souhaitaient voir sa structure s'intégrer à celle du parti de même qu'elle abandonne sa mainmise sur le discours culturel. Lénine n'endossait effectivement pas la position du Proletkult sur la question culturelle. Il la considérait comme étant barbare, précisant que « la classe ouvrière et son parti étaient les seuls et légitimes héritiers et continuateurs de tout ce que les générations précédentes avaient créé de positif dans le domaine de la culture¹⁷⁰ ». Dans un discours prononcé au troisième congrès de l'Union de la jeunesse le 2 octobre 1920, il résume cette pensée en affirmant vouloir « non point inventer une nouvelle culture prolétarienne, mais développer les meilleurs modèles, traditions et résultats du point de vue de la conception marxiste du monde et compte tenu des conditions de vie et de lutte du prolétariat à l'époque de sa dictature¹⁷¹ ».

Conséquemment, la deuxième étape de la révolution culturelle s'est échelonnée sur une trentaine d'années entre 1928 et 1958. Il s'agissait d'une période de transformation générale et profonde de la culture dans l'esprit socialiste orienté vers la formation d'une nouvelle élite intellectuelle issue des milieux ouvriers. Ceux-ci, au bout du compte, devaient finir par remplacer l'ancienne intelligentsia bourgeoise qui opérait à titre de renforts pour l'éducation de la population encore fortement analphabète. C'est durant cette période que s'enracine la doctrine du réalisme socialiste, une doctrine artistique inspirée du mouvement artistique du réalisme de la seconde moitié du XIX^e siècle. Principalement ancré dans la peinture et la littérature, le courant réaliste se voulait une réponse au sentimentalisme du mouvement romantique; il cherchait à

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁰ Zvorykine *et al.*, « La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques », p. 14.

¹⁷¹ *Lenin o kul'ture i iskusste*, p. 300, Moksva, 1956, cité dans Zvorykine *et al.*, « La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques », p. 14.

dépeindre sans artifices et de manière impartiale la réalité de la vie contemporaine¹⁷². Le réalisme était perçu comme démocratique et anti-autoritariste puisqu'il intégrait dans les œuvres une représentation de classes sociales laissées de côté dans les formes d'art traditionnelles romantiques sans les idéaliser¹⁷³. Le réalisme socialiste reprend cette idée de représentation honnête de la vie humaine et la transpose dans le contexte révolutionnaire.

À partir de 1934, le réalisme socialiste constituait la forme d'art officielle pour tous les artistes soviétiques, « ingénieurs de l'âme¹⁷⁴ » selon les mots de Joseph Staline, qui avait succédé à Lénine après le décès de ce dernier en 1924. Cette directive a occasionné des purges artistiques pilotées par Jdanov, responsable politique de Staline. C'est notamment lui qui a instigué en 1946 une purge de tous les éléments culturels et artistiques étrangers au sein de la culture russe. Cela s'est manifesté entre autres par l'interdiction en musique de tout langage dit formaliste. Les critères de ce qui qualifiait ou non une musique comme étant appropriés pour le régime étaient plutôt arbitraires. Ce sont des tensions internes au sein de l'union des compositeurs qui auraient conduit à la mise à l'index de six grands noms de la musique soviétique, soit Chostakovitch, Prokofiev, Miaskovski, Khachaturian, Chebalin et Popov¹⁷⁵.

Dans le même ordre d'idées, une centralisation des pouvoirs et des décisions en matière de culture s'opère en 1961. C'est « le Parti, qui est la force principale, la force directrice de la société soviétique [et qui] élabore et formule les principes fondamentaux de la politique culturelle qui expriment les intérêts et les aspirations du peuple¹⁷⁶. » Les décisions prises administrativement en ce qui concerne la culture « sont réglées par des décisions du Soviet suprême de l'URSS et par décrets gouvernementaux¹⁷⁷ ». Cette centralisation des pouvoirs décisionnels, propre à l'Union soviétique, visait à « satisfaire de la façon la plus complète les besoins culturels du peuple; la détermination de ces besoins [étant] une partie essentielle de la politique culturelle [qui] sert de base à l'élaboration des mesures à prendre dans le domaine de la

¹⁷² J.H. Rubin, « Realism », *Grove Art Online*, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T070996>, consulté le 6 octobre 2019.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ David Elliott et Piotr Juszkiewicz, « Socialist Realism », *Grove Art Online*, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T079464>, consultée le 6 octobre 2019.

¹⁷⁵ Pauline Fairclough, *Classic For The Masses : Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*, New Haven/Londre, Yale University Press, 2016, p. 210.

¹⁷⁶ Zvorykine *et al.*, « La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques », p. 10.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

culture¹⁷⁸ ». Les artistes (écrivains, peintres, compositeurs, etc.) sont regroupés en associations qui gèrent des fonds spéciaux ayant pour objectif de répondre aux besoins matériels et culturels de leurs membres et de les aider à faire leur travail de créateurs. Les organisations de spectacles, c'est-à-dire les théâtres dramatiques, théâtres lyriques, théâtres pour enfants, les groupes de musiciens et d'artistes (orchestres symphoniques, orchestres de chambre, ensembles instrumentaux et vocaux) et les cirques (ambulant et fixe) sont tous dépendants du ministère de la Culture, à l'exception des salles de cinéma. Lorsqu'une organisation prévoit une production avec plans, recettes, dépenses d'exploitations et investissements, elle est tenue de verser au budget de l'État une partie de ses bénéfices¹⁷⁹. Malgré le rôle essentiel que joue le pouvoir central, la communauté a également une grande importance dans le développement culturel. En effet,

les associations participent aux activités des institutions culturelles d'État et, dans de nombreux cas, délèguent auprès d'elles des conseillers [alors que] les organisations syndicales apportent un concours actif aux organisations de l'enseignement et aux écoles dans divers domaines : préparation des enfants à la vie active, établissement de liens entre les écoles et les entreprises, etc.¹⁸⁰.

Une constante peut ainsi être dégagée, aussi bien en regard de la vision que de la signification de la culture au sein de ces trois régimes politiques : « pour les bolchéviques, autant que pour les tsaristes et en dépit de leurs profonds différends philosophiques, la culture n'était pas le glaçage sur le gâteau, mais le gâteau lui-même¹⁸¹ ».

2.2.1. Relations culturelles entre les États-Unis et l'Union soviétique

Les relations diplomatiques entre l'URSS et les États-Unis représentent une part importante de l'histoire de la Guerre froide. S'agissant des deux principaux belligérants dans ce conflit idéologique, cette assertion n'a rien de surprenant. Si, comme nous l'avons exposé plus haut, le pays de l'Oncle Sam avait mis en place un programme culturel subventionné par son gouvernement pour contenir et contrer l'idéologie soviétique, les deux nations ont également entretenu des relations diplomatiques qui se jouaient non seulement sur le terrain des politiques publiques et internationales, mais également dans le domaine de la culture. Comme le rapporte

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸¹ « *For Bolsheviks, as much as tsarists, despite their deeply ingrained philosophical differences, culture was not the icing on the cake, it was the cake itself.* » Read, « Revolution, Culture and Cultural Policy », p. 2; notre traduction.

Danielle Fosler-Lussier, « les échanges musicaux entre les États-Unis et l'Union soviétique étaient probablement les actes de diplomatie culturelles les plus visibles de l'époque, capturant l'imaginaire des audiences, musiciens et publics du monde entier¹⁸² ». L'initiative américaine visant à développer une politique de relations culturelles par l'entremise du Cultural Presentations program est venue du fait que les exportations de produits et bien culturels ont explosé en URSS au début des années 1950. Si les États-Unis étaient demeurés passifs face à cette situation, ils encouraient le risque de voir les initiatives lancées par l'Union soviétique convaincre le monde que le premier pays ouvertement socialiste concentrait ses efforts dans le développement de la vie culturelle et que l'Ouest développait a contrario sa puissance militaire¹⁸³.

Les échanges culturels entre les États-Unis et l'URSS étaient sporadiques, difficiles à organiser et relevaient du secteur privé. Toute personne (et notamment tout musicien) identifiée comme communiste qui voulait entrer aux États-Unis devait se faire obligatoirement fiché, comme prescrit par la loi McCarran de 1952, que nous avons évoquée au premier chapitre alors que le gouvernement soviétique interdisait formellement le relevé d'empreintes digitales de ses citoyens. Des restrictions existaient aussi du côté soviétique où dans les faits, seuls les musiciens et les genres et formes musicales ayant été approuvés par les autorités gouvernementales pouvaient entrer sur le territoire. De plus, l'interdiction réciproque des deux pays des vols commerciaux reliant leurs capitales rendait les options de transport difficiles et dispendieuses¹⁸⁴. Avec de telles mesures sans réelle coordination, les deux pays étaient dans une impasse.

La mort de Staline en 1953 et son remplacement par Nikita Khrouchtchev (1894-1971), plus souple et libéral que son prédécesseur, ont contribué à changer cette situation. Le premier grand échange culturel de l'Union soviétique avec un pays occidental a eu lieu en avril 1954 alors que la Comédie Française a été invitée à se produire en URSS¹⁸⁵. La troupe de l'institution française s'est produite à Leningrad et Moscou avec à son programme des pièces comme *Le Bourgeois*

¹⁸² « *Musical exchanges between the United States and the Soviet Union were perhaps the most visible acts of cultural diplomacy of the era, capturing the imagination of audiences, musicians, and publics around the world.* » Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 166; notre traduction.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁸⁵ Nigel Gould-Davies, « The Logic of Soviet Cultural Diplomacy », *Diplomatic History*, vol. 27, n° 2, p. 204.

gentilhomme et *Tartuffe* de Molière, *Le Cid* de Corneille et *Poil de carotte* de Jules Renard¹⁸⁶. En 1956, une production américaine de *Porgy and Bess*, financée en partie par l'État soviétique et présentée à Moscou et Leningrad, a été très bien accueillie par le public. Les Soviétiques démontraient un grand intérêt pour le jazz, même si ce dernier était sujet à une certaine censure de l'État¹⁸⁷.

Les échanges culturels entre l'Union soviétique et les États-Unis se sont régularisés avec la signature de l'Accord sur les échanges dans les champs culturels, techniques et éducationnels, plus connue sous le nom d'accord Lacy-Zarubin, le 27 janvier 1958. Cet accord signé par William Lacy, adjoint spécial auprès du Secrétaire d'État John Foster Dulles, et l'ambassadeur soviétique Georgi Zarubin prévoyait plusieurs échanges entre les deux pays, allant du domaine artistique large (littérature, cinéma, musique, télévision) à l'académique en passant par l'agriculture, la médecine et le secteur industriel. Ce premier accord ouvrant la porte à une certaine normalisation des relations entre les États-Unis et l'Union soviétique visait une « compréhension mutuelle » dans le but d'améliorer les relations diplomatiques entre les deux États. Parmi les mesures préconisées, aussi bien les États-Unis que l'URSS s'entendaient pour enclencher des « échanges réguliers de productions transcrites sur bandes magnétiques et vinyles de musique classique, folklorique et traditionnelle et diverses productions télévisuelles de films musicaux et autres¹⁸⁸ ». L'URSS et les États-Unis s'engageaient également, toujours dans le but de créer des liens et développer des relations amicales, à organiser régulièrement des échanges télédiffusés voués à la discussion d'enjeux de politique internationale¹⁸⁹. L'accord prévoyait également l'autorisation de visites de représentants du milieu de la culture, du milieu civique et de groupes d'étudiants, afin « d'établir des contacts, partager des expériences et se familiariser avec le public et la vie culturelle des deux pays¹⁹⁰. Cette entente initiale était d'une durée de deux ans, renouvelables. La dernière itération de cet accord a été signée en 1985.

¹⁸⁶ John Van Eerde, « The Comédie Française in the U.S.S.R », *The French Review*, vol. 29, n° 2, p. 131.

¹⁸⁷ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 170.

¹⁸⁸ « Text of the Joint Communique of U.S. and Soviet Union on Cultural Exchange », *New York Times*, 28 janvier 1958, p. 8.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ « For the purpose of establishing contacts, exchanging experiences and becoming more familiar with the public and cultural life of both countries. » *Ibid.*; notre traduction.

Pour ce qui est des grands ensembles comme les troupes de théâtre, de danse et les orchestres, les deux nations se sont entendues pour que l'Orchestre symphonique de Philadelphie se rende en Union soviétique en mai-juin 1958 et que réciproquement la troupe de ballet du Bolshoï visite les États-Unis pour une période d'un mois l'année suivante¹⁹¹. Ces relations demeuraient cependant asymétriques étant donné que les objectifs et moyens organisationnels des deux pays différaient largement. Comme le souligne Fosler-Lussier, « les ensembles soviétiques gérés par l'État étaient échangés contre des groupes financés par des fonds privés, et les tournées aux États-Unis étaient organisées par des impresarios à la recherche de profit au contraire de l'agence de concerts d'État Goskontsert¹⁹² ». Ainsi, selon cette disposition, l'Union soviétique s'engageait à accueillir divers artistes américains, des auteurs (5-6 personnes), des compositeurs (5-6 personnes) et des artistes peintres et sculpteurs (3-4 personnes), au courant de l'année 1958¹⁹³. Les quatre compositeurs américains sélectionnés pour une tournée d'une trentaine de jours en URSS en septembre et octobre 1958 étaient Roy Harris (1898-1979), Ulysse Kay (1917-1995), Peter Mennin (1923-1983) et Rogers Sessions (1896-1985). Ils représentaient tous des styles et esthétiques musicales contrastantes. Harris composait de la musique tonale accessible et a contribué au développement d'un certain nationalisme musical américain dans les années 1930. Kay était un jeune compositeur afro-Américain dont le style penchait vers le modernisme. Mennin était un symphoniste au style traditionnel et Sessions s'adonnait à la composition dodécaphonique¹⁹⁴. Ces compositeurs étaient informés lors de séances préparatoires avant leur départ pour l'URSS de ce à quoi ils pouvaient s'attendre là-bas. Les experts qui les briefaient ne voulaient pas qu'ils changent leur manière d'être, mais bien les inciter à « “parler librement et dire ce [qu'ils pensent]”, être des “agents libres, se faire voir et entendre”¹⁹⁵ ».

¹⁹¹ « Text of the Joint Communiqué of U.S. and Soviet Union on Cultural Exchange », p. 8.

¹⁹² « *State-run Soviet ensembles would be exchanged for privately funded U.S. groups, and tours in the United States were arranged by impresarios seeking profit, as opposed to the State concert agency Goskontsert in the Soviet Union.* » Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 171; notre traduction.

¹⁹³ « Text of the Joint Communiqué of U.S. and Soviet Union on Cultural Exchange », p. 8.

¹⁹⁴ Emily Abrams Ansari, « Musical Americanism, Cold War Consensus Culture, and the U.S. – USSR Composer's Exchange, 1958-1960 », *The Musical Quarterly*, vol. 97, n° 3, 2014 p. 365.

¹⁹⁵ « “*Speak freely and say what [they thought]*”; to be “*free agents, to see and be heard.*” », Harold Schoenberg, « Exchange Composers : Harris, Sessions and Kay Discuss Their Forthcoming Trip to the Soviet Union », *New York Times*, 21 septembre 1958; Herman Neuman, « An Oklahoman Reports on the State of Music in the Soviet Union », *American Record Guide*, mai 1959, p. 577, cité dans Abrams Ansari, « Musical Americanism, Cold War Consensus Culture », p. 366; notre traduction.

Le Département d'État encourageait fortement les artistes impliqués dans ces échanges à garder trace de leur passage en Union soviétique en documentant leur séjour à l'aide de photos. La présence dans ce groupe d'Ulysse Kay, seul compositeur noir de cette délégation, revêt une symbolique particulière puisque sa seule présence envoyait un message envers les politiques soviétiques :

*With his image of comfortable black middle-class life, Kay's collage would have helped undermine Soviet propaganda about inequality in the United States [...]. For the Soviets, the unjust reaction to the struggle of African Americans to obtain equal rights served to demonstrate the inequalities inherent to the capitalist system*¹⁹⁶.

Cela donne du poids aux propos de la musicologue Emily Abrams Ansari, qui soulève le fait que Kay a été choisi non pas principalement pour son statut de compositeur (il était alors encore peu connu), mais bien pour la couleur de sa peau.

L'année suivante, en respect avec l'accord, l'Union soviétique a envoyé cinq compositeurs et un musicologue sur le sol américain. Il s'agissait de Fikret Amirov (1922-1984), Konstantin Dankevich (1905-1984), Dmitri Kabalevski (1904-1987), Dmitri Chostakovitch (1906-1975) et Tikhon Khrennikov (1913-2007). Ils étaient accompagnés du musicologue Boris Yarutovski (1911-1978)¹⁹⁷. Comme pour leurs collègues américains en Union soviétique, leur séjour aux États-Unis a été agrémenté par la visite de plusieurs villes (New York, Washington D.C, Los Angeles, San Francisco, Louisville, Philadelphie, Boston) et par des apparitions médiatiques, notamment à la radio au programme *The Creative Composer* de la National Broadcasting Company (NBC) et dans une émission spéciale de la chaîne WGBH *Aaron Copland Meets the Soviet Composers*¹⁹⁸. Ces rencontres ont été l'occasion pour les compositeurs d'échanger sur leurs idées et d'entretenir des correspondances. Un des sujets de la discussion entretenue de part et d'autre par les compositeurs était la notion de liberté. Dans un entretien, le compositeur Konstantin Dankevich mettait en relation la « liberté politique » et la liberté artistique en URSS, arguant que suivant la Révolution d'Octobre, les compositeurs russes ont ressenti l'obligation d'honorer leur nation en offrant à leur peuple un art avec une portée sociale et non motivé par

¹⁹⁶ Abrams Ansari, « Musical Americanism, Cold War Consensus Culture », p. 366.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 365-366. Dans sa monographie, Danielle Fosler-Lussier identifie Aram Khachaturian et non Fikret Amirov comme faisant partie de la délégation soviétique.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 366

leurs propres besoins¹⁹⁹. Pour une majorité des compositeurs américains, la notion de liberté, autant artistique que politique, était reliée directement au patriotisme. Les restrictions culturelles et la réticence des compositeurs à s'aventurer vers des formes contemporaines étaient des éléments qui déplaisaient à des compositeurs comme Kay ou Copland. Un autre des sujets abordés a été les discrédits entre le financement des milieux artistiques américains et soviétiques. Les musiciens qui ont visité l'Union soviétique ont en effet été confrontés à leur grande surprise aux avantages d'un investissement gouvernemental plus important dans les arts²⁰⁰. Cette constatation a fait dire au compositeur Roger Sessions que « les États-Unis devaient de toute urgence prendre la culture “au sérieux” faute de quoi “nous pourrions nous retrouver à devenir [nous-même] une nation de second ordre”²⁰¹ ». À l'inverse, les compositeurs américains faisaient part des aspects positifs de l'individualisme américain et du fait que la musique américaine était diversifiée et ne se limitait pas à la musique sérielle et dodécaphonique, comme les Soviétiques étaient portés à le croire²⁰².

Aussi bien les États-Unis que l'Union soviétique ont trouvé dans la culture un moyen de s'affronter, mais surtout de coopérer d'une certaine façon sur le terrain glissant des relations internationales en jouant le jeu de la diplomatie classique tout en cherchant à se faire compétition mutuellement. La signature de l'accord de Lacy-Zarubin n'a cependant pas échappé à la méfiance voire à l'hystérie ambiante envers les Soviétiques. Un citoyen de New York a ainsi qualifié cet accord de « formidable victoire de propagande pour eux et défaite pour nous²⁰³ ». Le représentant démocrate de l'Ohio Michael Feighan croyait que cette entente ouvrait la porte à des espions pour pouvoir aisément entrer sur le territoire alors qu'un révérend était persuadé que les Soviétiques allaient user de méthodes d'hypnose de masse²⁰⁴. De même, quand le premier ensemble soviétique autorisé à se produire en sol américain suivant les termes de l'accord, une troupe de

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 371.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 377.

²⁰¹ « *The United States urgently needed to “get serious” about culture, or else “we may wake up and find [ourselves] a second-rate nation”.* » *Ibid.*; notre traduction.

²⁰² *Ibid.*, p. 375.

²⁰³ « *A tremendous propaganda victory for them and a defeat for us.* » Jackson D. Dockow, Hicksville, NY, pour le sénateur Stuart Symington, CDF55-59 511.00/1-2958, NA, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 172; notre traduction.

²⁰⁴ « *America's Zany Cultural Program* », *National Observer*, 10 février 1964, vol. 1, n° 14; Alfred W. Pritchard, « *Mass Hypnosis : Soviet Weapon* », *American Mercury*, février 1959, p. 111, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 172.

danse folklorique, est apparu le 29 juin 1958 dans *The Ed Sullivan Show*, les réactions ont été plus que sceptiques à leur endroit. La meilleure illustration vient d'un texte envoyé par deux résidentes de Brooklyn au secrétaire d'État, dans lequel elles accusent le gouvernement de faire preuve de naïveté :

*How can you be so naive and gullible as to think, or perhaps hope, that this troupe [sic] is appearing in our great country as a gesture of genuine friendship when all past and present horrible performance of the Soviet Union indicate otherwise?... Do you want to wait until Americans right here in the United States suffer a like fate before you cease to be fooled by so-called cultural pacts?*²⁰⁵

Cette impression récurrente de voir ses libertés morale et individuelle sapées au contact de la culture soviétique est soulignée très justement par Fosler-Lussier, qui écrit : « Pendant toute la période de la Guerre froide, la liberté musicale a servi de métonymie aux libertés politiques et sociales²⁰⁶ ». Le questionnement sur le style et l'esthétique musicale américaines et soviétiques se pose en ce qui a trait à la liberté des compositeurs. Dans les échanges entre les compositeurs américains et soviétiques, les Américains, en cherchant à décrire les caractéristiques de la musique américaine, mettaient l'accent sur sa nature apolitique par opposition à la composition musicale et à la vie culturelle soviétique qui, pour sa part, était supposément totalement imprégnée de politique²⁰⁷. Pour beaucoup, à l'époque, une musique teintée politiquement était automatiquement un produit soviétique. Il s'agit ici d'une conception dont la signification reste à être débattue pour les Américains, considérant la quantité d'œuvres composées pendant la période du maccarthysme, laquelle, comme les relations internationales pendant la Guerre froide, ne laissaient personne indifférent.

Les interactions entre les États-Unis et l'URSS durant cette période d'échanges et plus largement pendant l'existence du Cultural Presentations program restent cependant floues quand il s'agit de définir à quel point les actions de ces deux puissances sont motivées par des considérations typiquement diplomatiques ou mues par une dynamique propagandiste. Bien que ces échanges aient été pour ces deux pays un important rituel symbolique où aussi bien les États-Unis que l'Union soviétique ont pu crier victoire et faire des gains à l'intérieur de terrains connus, il n'en

²⁰⁵ Lettre de Anne et Helen Bannon, Brooklyn, New York à John Foster Dulles, CDF 55-59 032 State Folk Ensemble/ 7-358, NA, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 172-173.

²⁰⁶ « *Throughout the Cold War era, musical freedom served as a metonym for political and social freedoms.* » Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 184; notre traduction.

²⁰⁷ Abrams Ansari, « Musical Americanism, Cold War Consensus Culture », p. 368.

demeure pas moins qu'au bout de compte ces différentes actions culturelles ont contribuées à créer une courroie de transmission entre deux nations hostiles²⁰⁸. Face aux fissures identifiées et connues des États-Unis dans la machine communiste, notamment le contrôle de l'État, l'absence de droits et de l'individualité, ils opposaient leur libre arbitre. Au caractère éminemment politisé et identitaire des politiques culturelles soviétiques, ils proposaient une émancipation de l'art et cultivaient la bonne entente et la compréhension mutuelle via la musique. À ce titre, les Américains envisageaient d'envoyer des musiciens en URSS – et dans le cas auquel nous nous intéresserons au chapitre suivant, principalement des musiciens de jazz – comme un moyen d'infiltration dans le système communiste. Il s'agissait d'un genre musical typiquement américain et qui, pour le gouvernement autant que pour ses acteurs, était une évocation de la démocratie – une démocratie que les autorités voulaient impérativement montrer et promouvoir pour masquer leurs propres lacunes politiques en matière d'égalité et de droits humains.

²⁰⁸ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 167 et 200.

Chapitre 3

Le jazz : diplomatie américaine ou propagande musicale?

« We must never forget that art is not a form of propaganda; it is a form of truth. [...] In free society art is not a weapon and it does not belong to the spheres of polemic and ideology. »

– John F. Kennedy

Dans sa monographie sur l'histoire du jazz parue en 1977, le musicologue Frank Tirro disait que « le jazz est une musique *démocratique* dans le meilleur sens du terme, car il s'agit de l'accomplissement collectif d'un peuple²⁰⁹ ». Tirro n'est pas le seul à avoir émis l'idée selon laquelle le jazz possède un caractère intrinsèquement rassembleur. Dans les années 1950 et 1960, intellectuels, journalistes et musiciens ont embrassé le concept démocratique du jazz. George E. Pitts, du quotidien afro-américain *Pittsburgh Courier*, disait que « le jazz est le produit d'une âme libre, et une liberté de cette nature n'est pas compatible avec l'Union soviétique où tout est contrôlé²¹⁰ », alors que le saxophoniste Oliver Nelson (1932-1975) disait que « le jazz est une forme d'art hautement créative et originale, et par conséquent la plus représentative du système démocratique américain²¹¹ ».

La réputation et l'image que les musiciens de jazz ont progressivement construites aux États-Unis tiennent du fait que ce style musical était censé incarner l'essence même d'une musique typiquement américaine. Cette caractéristique a été associée à un idéal démocratique perçu comme intrinsèque à ce genre musical. Comme nous l'avons exposé au chapitre précédent, le programme culturel du Département d'État cherchait à promouvoir la musique américaine à l'étranger. Il s'agit là d'une des raisons pour lesquelles le Département d'État a fait du jazz un élément important de son programme culturel et une composante centrale à intégrer à la politique

²⁰⁹ « *Jazz is a democratic music in the best sense of the word, for it is the collective achievement of a people.* » Frank Tirro, *Jazz : A History*, [1977], New York, W.W.Norton, 1993, p. xvii; notre traduction.

²¹⁰ « *Jazz is a product of a free soul, and any freedom as such does not go well in the Soviet Union, with such tight controls on everything.* », George E. Pitts, « Some Russians Dug Goodman, Some Didn't », *Pittsburgh Courier*, 16 juin 1962, cité dans Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015, p. 86; notre traduction.

²¹¹ « *Jazz is a highly creative and individualistic art form, and is therefore most representative of the American democratic system.* », AmEmb Bangui A-039 to DOS, 16 avril 1969, ARK II b72 f20, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 86; notre traduction.

étrangère des États-Unis, surtout pour un pays qui, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, était identifié comme le parangon de la démocratie et de la liberté. Qu'est-ce qui a alors poussé le journaliste Felix Belair Jr. (1908-1978) à écrire dans le *New York Times* en 1955 que le jazz est une « arme sonore secrète²¹² » du gouvernement américain, et l'intellectuel Marshall Winslow Stearns (1908-1966), un an plus tard, à se demander si « le jazz est une bonne propagande²¹³ » – un mot lourd de sens onze ans seulement après le conflit de 39-45? L'agencement entre le statut prétendument démocratique du jazz et la réalité du contexte politique américain dans la décennie d'après-guerre est, comme nous le verrons, complexe et contradictoire dans un horizon politique qui l'était tout autant.

3.1. Naissance du jazz et vie des musiciens du Cultural Presentations program (1956-1962)

L'histoire du jazz est intimement liée aux traites négrières qu'opéraient les puissances européennes aux XVII^e et XVIII^e siècles. Une grande majorité d'Africains issus de ce commerce triangulaire entre l'Afrique, les Amériques et l'Europe est envoyée sur les territoires qui aujourd'hui comprennent le Mexique, le Pérou, le Venezuela, la Colombie et l'archipel antillais, et qui appartenaient alors à la couronne d'Espagne. Il faut attendre 1619 avant de voir les premiers navires transportant des cargaisons d'esclaves arriver sur le territoire de la Virginie, région qui appartenait alors à la couronne britannique²¹⁴. En 1750, on compte 236 000 esclaves noirs dans les colonies britanniques de l'Amérique du Nord, dont 200 000 répartis dans les plantations du sud des États-Unis²¹⁵.

À leur arrivée sur le continent, les esclaves passent par un processus de triage. Les hommes qui sont dans une bonne condition physique valent leur pesant d'or, et les femmes enceintes, parfois même encore plus, à cause de la progéniture ouvrière qu'elles peuvent générer. Afin d'éviter les révoltes ou même les suicides collectifs de leurs « marchandises », les « maîtres », donc les propriétaires de ces esclaves, séparaient les familles ainsi que les membres d'une même

²¹² Felix Belair Jr., « United States Has a Secret Sonic Weapon—Jazz », *New York Times*, 6 novembre 1955.

²¹³ Marshall W. Stearns, « Is Jazz Good Propaganda? », *Saturday Review*, 14 juillet 1956, p. 30, cité dans Mario Dunkel, « Marshall Winslow Stearns and the Politics of Jazz Historiography », *American Music*, vol. 30, n° 4, 2012, p. 490.

²¹⁴ Noël Balen, *L'Odysée du jazz*, [1993], Paris, Éditions Liana Lévi, 2003, p. 21.

²¹⁵ *Ibid.*

tribu. Parmi les méthodes employées par les Blancs pour limiter et juguler les possibles tentatives d'insurrection, les planteurs du Sud ont édicté des *Black Codes* qui, en plus de limiter le contact déjà très restreint que les esclaves avaient entre eux et avec le monde extérieur, avaient pour effet d'acculturer les esclaves. Ainsi,

[l]'anglais est la seule langue tolérée, les parures, les religions et les coutumes ancestrales sont bannies et l'usage des instruments de musique est cruellement réprimé. Les cabanes des esclaves sont périodiquement fouillées dans le but de trouver d'hypothétiques caches d'armes, d'éventuels objets dérobés, mais surtout des flûtes et des tambours fabriqués clandestinement²¹⁶.

Un autre moyen pour contribuer à l'acculturation de la population esclave africaine était pour les colons européens de diminuer la présence de toutes formes de pratiques religieuses tribales et traditionnelles. Dans les églises, on leur apprenait à chanter les psaumes selon le principe du déchant. Pour les Noirs à qui il était permis d'assister aux services religieux, l'identification aux textes de l'Évangile et à la souffrance du Christ est marquante²¹⁷. Portés par le mouvement religieux du « grand réveil » initié par le médecin et pasteur Isaac Watts (1674-1748), les esclaves ont été particulièrement séduits par la ferveur des prêches dans les recueils d'hymnes et par « une liturgie spontanée qui invitait à rencontrer Dieu à travers le chant et la transe²¹⁸ ». Cette idée de communier avec l'Esprit-Saint par une forme de mysticisme portée par la musique peut être vue pour les esclaves comme un rappel des coutumes musicales qu'ils pratiquaient dans leur pays d'origine. C'est de ces imitations et hybridations entre ces deux styles que sont nés les premiers spirituals. L'autre forme de répertoire vocal afro-américain, les gospels, s'est développée dans les années suivantes, soit à partir de 1866. « Tous les deux [spirituals et gospels] sont habituellement dialogués entre un prêcheur ou un fidèle inspiré et l'assistance ou une chorale organisée. Ils progressent par groupes de quatre ou huit mesures, chacune d'elles, à l'origine, étant à quatre temps²¹⁹ ».

L'interdiction des instruments de musique était également un moyen de s'assurer que les esclaves ne pouvaient pas communiquer entre eux et créer un sentiment de communauté. Il est intéressant de remarquer que cette répression n'a pas été appliquée de manière aussi intense dans

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Franck Bergerot, *Le Jazz dans tous ses états : Histoire, styles, foyers, grandes figures*, Paris, Éditions Larousse, 2001, p. 16.

²¹⁸ *Idid.*, p. 19.

²¹⁹ André Francis, *Jazz* [1958], Bourges, Éditions du Seuil, 1977, p. 29.

les colonies des Caraïbes, ou encore au Brésil où les percussions ont subsisté. Cette flexibilité est l'un des facteurs qui a permis à une musique populaire basée sur le rythme et la polyrythmie de se développer sur ces territoires²²⁰.

C'est dans cet esprit et ce climat d'oppression marqué par l'infériorisation et un racisme extrême que les premiers éléments qui devaient donner naissance au jazz se sont développés. En effet, même si toutes les formes de musique instrumentale étaient interdites, les esclaves conservent leur sens musical, en développant notamment des *work songs* (chants de travail). Ces chants *a capella* rythmaient les dures journées de labeur où « un soliste lance une phrase, aussitôt reprise en chœur par le groupe, contribuant ainsi à soutenir l'effort et à alléger la peine²²¹ ». Une autre forme vocale présente à cette époque est le *holler*. D'un style plus concis, bref et violent que les chants de travail, ces mélodies, applicables aussi bien dans les champs que dans la rue, sont un « cri de ralliement, des messages codés ou simplement de courts fragments mélodiques révélant l'identité de celui qui les entonne²²² » à la manière des troubadours, qui s'échangeaient leurs pièces et dont le style pouvait être reconnaissable. Ces styles vocaux sont ce qui se rapproche le plus de l'héritage musical africain que ces hommes et ces femmes ont ramené avec eux.

Parmi les caractéristiques associées au répertoire africain et qui ont influencé le jazz, mentionnons la forme d'appels-réponses, la rythmique entrecroisée où une base rythmique est donnée, mais dont les nombreux battements sont par la suite décomposés en deux ou trois temps ou même syncopés²²³ et l'emploi de gammes pentatoniques et équi-heptatoniques. Cette dernière échelle est construite comme une gamme diatonique, « mais, au lieu de représenter des demi-tons ou des tons entiers [ses notes] sont également espacées de sorte que, à nouveau, on y rencontre des intervalles d'un peu plus d'un demi-ton, mais de moins d'un ton entier²²⁴ ». Les caractéristiques mentionnées plus haut (appels-réponses, rythmique entrecroisée, syncopes, gamme équi-heptatonique) ont généré les bases constitutives du ragtime, du blues, du harlem

²²⁰ Balen, *L'Odyssée du jazz*, p. 24

²²¹ *Ibid.*, p. 25.

²²² *Ibid.*

²²³ James Lincoln Collier, *L'Aventure du Jazz, vol.1 - Des origines au swing*, [1978], traduction française par Yvonne et Maurice Cullaz, Paris, Albin Michel, 1981, p. 10.

²²⁴ *Ibid.*, p. 14.

stride, du boogie-woogie, du bebop et jusqu'à aujourd'hui de styles plus contemporains comme le jazz fusion. Dans ce contexte, on comprendra que la qualification du jazz comme musique typiquement « américaine », voire même de musique américaine par excellence, est quelque peu ironique étant donné que cette association ne tient en fait compte dans sa dénomination que du territoire géographique sur lequel cette musique est née, davantage que de ses origines. Le jazz est considéré comme par essence « américain » parce qu'il est né aux États-Unis et a évolué parallèlement au développement de l'histoire de ce pays; c'est une musique dont les acteurs et les fondateurs sont ceux que les Européens ont honnis et asservis pendant des siècles.

Il est ainsi ironique d'observer le discours tenu par le gouvernement américain sur le jazz quelque deux cents ans après la naissance du genre et en plein cœur d'un conflit idéologique avec l'URSS. Les officiels ont dû mener une campagne afin de rendre le jazz légitime et en faire un élément musical pertinent dans la culture américaine à la suite des critiques de la population et d'une partie de sa classe politique et administrative. Jusque dans les années 1950, et même s'il était encore effervescent aux États-Unis, le jazz demeurait encore marginal et considéré par certains comme inférieur à l'idéal d'un canon de la musique classique. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la musique qui était discutée en premier lieu par les évaluateurs du Cultural Presentations program afin de déterminer le répertoire était la musique savante occidentale. Le comité chargé d'évaluer les demandes artistiques et le potentiel gain qu'un artiste ou un groupe pouvait apporter à la représentation artistique américaine était majoritairement constitué d'experts dans le domaine musical et artistique, tous des hommes blancs ayant bénéficié d'une éducation poussée et d'un accès soutenu à la culture européenne; par conséquent, ils n'étaient « pas nécessairement qualifiés pour juger de la viabilité des musiciens de jazz²²⁵ ». Le guide fourni en 1959 au personnel des ambassades concernant le programme de représentation culturelle spécifiait que « les performances de jazz étaient des “manifestations culturelles légitimes”, mais qu'une “distinction devait être faite entre le jazz en tant que forme d'art et les groupes de danse populaires qui n'ont pas à être utilisés dans le programme du gouvernement”²²⁶ ». Pour légitimer la présence du jazz dans l'effort diplomatique américain, le

²²⁵ « *Not necessarily qualified to judge the sustainability of jazz musicians.* », Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 78; notre traduction.

²²⁶ « *Jazz performances are “legitimate cultural manifestation” but insisted that “a distinction must be made between jazz as an art form and popular dance bands which are not used by the Program”.* » Christian Herter,

Département d'État a entrepris avec l'aide de Marshall W. Stearns (1908-1966), fondateur de l'Institute for Jazz Studies et professeur d'anglais au Hunter College, et John S. Wilson (1913-2002), critique de jazz bien connu au *New York Times*, la création de programmes et de stratégies à portée éducative. John S. Wilson a enregistré à cet effet entre 1954 et 1970 plusieurs séries d'émissions radiophoniques qui offraient un panorama musical du jazz allant des styles historiques (new orleans) aux styles plus modernes (bebop)²²⁷.

L'objectif du programme avec le jazz était d'adoucir la perception de la politique de l'endiguement décrite au chapitre 1. En montrant ostensiblement que l'interaction culturelle entre Blancs et Noirs était possible dans certains domaines aux États-Unis, le gouvernement cherchait à renvoyer l'image d'une société civilisée où l'on fait des efforts pour améliorer le statut des Afro-Américains, même dans un contexte de répression sociale²²⁸. Mentionnons également que la présence du jazz et l'explication de son évolution dans le paysage culturel des États-Unis ont été présentés à quelques reprises au public américain par le biais de films mettant en vedette des acteurs de la scène jazz. S'infiltrant dans le milieu du cinéma hollywoodien depuis le début des années 1930, « la présence de la musique syncopée dans nombres de films musicaux » est, selon le musicologue Gilles Mouëllic, « le signe évident d'une reconnaissance, d'une prise de conscience par le *show-business* de la capacité de séduction du jazz²²⁹ ».

Un exemple plutôt cocasse est celui du film musical *A Song is Born* (1948) réalisé par Howard Hawks²³⁰. Dans ce film, huit musicologues reclus dans l'enceinte de la Fondation Totten, située à New York, s'affairent depuis neuf ans à réaliser une encyclopédie complète sur la musique qui, en plus de contenir des textes, est accompagnée d'enregistrements de pièces musicales. Après avoir reçu la visite de deux laveurs de vitres afro-américains qui leur font découvrir les rythmes et les sonorités du jazz, le professeur Hobart Frisbee (Danny Kaye) s'aventure dans le monde extérieur afin d'aller chercher des artisans de cette « nouvelle musique » pour les intégrer dans

DOS Instruction CA-265, "Cultural Presentations: President's Program: Program Guide", CDF55-59 032/7-959, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 78; notre traduction.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p. 25.

²²⁹ Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2000, p. 20.

²³⁰ Ce film reprend la trame narrative plan par plan d'un autre film d'Howard Hawks, *Ball of Fire*, sorti sept ans avant. Au lieu d'utiliser le jazz comme fil rouge, ce dernier prend l'argot new-yorkais comme point d'ancrage. Dans les deux cas, nous pouvons voir un rapprochement avec la thématique du langage (parlé et musical).

l'encyclopédie. Il recrute ainsi des musiciens comme Tommy Dorsey, Mel Powell, Charlie Barnet, Lionel Hampton, le Golden Gate Quartet, Virginia Mayo et Louis Armstrong. La scène la plus emblématique du film arrive lorsque Frisbee procède à l'enregistrement devant illustrer l'histoire et l'évolution du jazz. La scène fait se succéder des exemples musicaux référençant l'origine du jazz en partant de ses racines africaines, de sa transformation avec les rythmes afro-cubains et l'apparition des negro-spirituals, le tout alors qu'est affiché en arrière-plan un tableau noir avec un schéma illustrant ce parcours.



Figure 3

De gauche à droite : Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Benny Goodman (interprétant le rôle du Professeur Magenbruch), Louis Armstrong, Lionel Hampton. *A Song is Born*, Howard Hawks, 1948, repéré sur <http://www.jazzradio.fr/video/clip/30035/le-quintet-exceptionnel-de-a-song-is-born-en-video-sur-jazz-radio>, consulté le 24 juin 2019.

L'apparition de Louis Armstrong se fait dans une scène comportant une forte dimension symbolique. Alors que la chanteuse Virginia Mayo termine un solo, elle introduit Armstrong en disant : « *Let's hear how jazz was born*²³¹ ». Précisons aussi que le thème musical qui introduit le solo d'Armstrong, tout d'abord présenté par le Golden Gate Quartet, est celui du solo de cor

²³¹ Howard Hawks, *A Song is Born*, 1948, <https://www.youtube.com/watch?v=-mGX5PVvAjQ>, 50'53'', consulté le 25 novembre 2019.

anglais du deuxième mouvement de la *Symphonie du Nouveau monde* d'Antonín Dvořák – un clin d'œil intéressant considérant l'histoire de cette œuvre orchestrale perçue comme un symbole du syncrétisme musical des États-Unis.

Armstrong fera une apparition à l'écran quelques années plus tard dans le film *High Society* (1956) réalisé par Charles Walters. Toujours interprétant son propre rôle, cette fois accompagné des musiciens de son band, Armstrong y est embauché avec ceux-ci dans la résidence de Dexter Haven, interprété par Bing Crosby (1903-1977). Lors d'une réception donnée en prévision du Festival de jazz de Newport, Dexter invite les musiciens à présenter une performance musicale à laquelle il participe également. Le numéro musical, intitulé *That's Jazz*, reprend la même idée de représentation de l'histoire du jazz illustrée dans *A Song is Born*, alors que Crosby raconte de façon poétique comment le jazz a commencé : « *For these cozy virtuosi just about the greatest in the trade, are fixing to show you how, precisely how (or approximately) jazz music is made*²³² ». Il s'affaire ensuite à présenter les membres du groupe, laissant un interlude musical à chaque instrumentiste pour démontrer son talent. Bing Crosby mentionne même dans son numéro les tournées qu'Armstrong a déjà effectuées à l'international (Siam, Italie, France) en affirmant que, d'est en ouest, « *jazz is king 'cause jazz is the thing that folk dig [sic] more*²³³ ». Anecdotes en apparence, ces apparitions témoignent néanmoins de la présence du jazz dans l'univers cinématographique américain, et, dans les deux cas, d'un besoin de contextualiser le développement et l'appartenance du jazz en tant que typiquement représentatif des États-Unis.

Dizzy Gillespie

Ainsi, en cette fin des années 1950, le jazz n'est plus étranger aux Américains qui y sont de plus en plus exposés. Il reste maintenant à le faire découvrir au reste du monde, opération à laquelle plusieurs interprètes ont contribué. Dizzy Gillespie (1917-1993) est le premier musicien issu du monde du jazz à participer officiellement à une tournée dans le cadre du Cultural Presentations program, alors encore appelé President's Emergency Fund, en 1956. De son vrai nom John Birks Gillespie, ce musicien jouissait d'une reconnaissance internationale en tant qu'interprète et contributeur important à l'épanouissement du bebop. Sa présence au sein du

²³² Charles Walters, *High Society*, 1956, 1 DVD, Metro-Goldwyn Mayer, 2003. 1:08'15''.

²³³ *Ibid.*, 1:11'48''.

Cultural Presentation program est due en partie à la mobilisation suscitée par Adam Clayton Powell Jr. (1908-1972), représentant démocrate de Harlem et premier Afro-Américain à devenir un membre influent du Congrès. Membre de la chambre basse des États-Unis depuis 1944, le représentant Clayton Powell Jr. a œuvré durant la présidence Eisenhower pour l'avancement de l'égalité pour les Noirs. Il a également utilisé la musique et l'artiste qu'était Gillespie comme véhicule contributoire à son combat politique. En facilitant le choix de Gillespie comme représentant l'Amérique – un Afro-Américain, élevé dans un milieu pauvre de la Caroline du Sud et qui maintenant était l'un des chefs de file d'une nouvelle musique –, Powell présentait un portrait bénéfique pour le mouvement des droits civique, et qui servait également à contrer le message ségrégationniste alimenté par les médias soviétiques²³⁴.

La présence de Gillespie comme première figure musicale pouvant représenter le jazz hors de l'Amérique tombait à point nommé. Au moment de son embauche au sein du programme, les orchestres jouant un répertoire classique occidental perdaient du terrain dans la bataille pour la représentation musicale en Europe, ne rejoignant qu'une clientèle nantie et réceptive à cette esthétique et ne s'attirant pas l'intérêt des jeunes. La première participation de Gillespie et de son groupe dans le cadre du programme consistait en une tournée de concerts en Inde, au Proche-Orient et dans les Balkans. Ces premières tournées, tout comme le fait d'employer le jazz comme outil musical représentant les États-Unis, ont dû faire face aux critiques provenant des États du sud, qui ne toléraient pas vraiment la cohabitation au sein du groupe de Gillespie d'Afro-Américains et de Blancs (configuration influencée par des demandes du Département d'État)²³⁵. Certains politiciens remettaient également en question l'investissement de deniers publics dans ce projet et le salaire élevé versé aux musiciens (2,100\$ par semaine pour Dizzy Gillespie²³⁶, ce qui équivaldrait en 2019 à 19,395\$²³⁷).

²³⁴ Scott Gac, « Jazz Strategy: Dizzy, Foreign Policy, and Government in 1956. », *Americana : The Journal of American Popular Culture (1900-present)*, vol. 4, n° 1, 2005, http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2005/gac.htm, consulté le 10 décembre 2019.

²³⁵ Penny von Eschen, *Satchmo Blows Up the World : Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 5.

²³⁶ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p.79.

²³⁷ CPI Inflation Calculator, <http://www.in2013dollars.com/us/inflation/1956?amount=2100>, consulté le 14 janvier 2019.

Le programme avait par ailleurs un certain droit de regard sur le contenu musical des concerts, justifié par la volonté de légitimer le jazz. Des séances explicatives données par Stearns sous forme de conférences étaient également organisées dans le cadre de tournées, dont celles de Gillespie. À la suggestion de Stearns, il était demandé à Gillespie d'inclure dans son programme des pièces qui pouvaient tracer une courte histoire du jazz, allant du blues au spiritual, puis au style *New Orleans* avec des standards de musiciens allant de Benny Goodman à Duke Ellington (1899-1974)²³⁸. Dans la première version de son histoire du jazz, Stearns divisait le genre en trois phases : la période New Orleans, avec ses racines dans les années 1920, la période de l'école de Chicago, période de grand développement musical prenant fin à la mort de Bix Beiderbecke (1903-1931) et Frank Teschemacher (1906-1932), et la période romantique qui s'étendait encore dans les années 1930 et 1940²³⁹. Il s'agissait là de choix plutôt contraignants pour des musiciens qui se retrouvaient ainsi à défendre à l'étranger une esthétique qui ne correspondait pas à celles qu'ils privilégiaient dans leurs vies artistiques.

Benny Goodman

Benny Goodman (1905-1986) a été le premier musicien jazz à jouer en URSS sous l'égide du programme culturel américain; sa tournée russe s'est étalée sur une période allant du 28 mai au 8 juillet 1962²⁴⁰. Goodman était une figure qui pouvait être considérée comme « conservatrice » pour l'époque comparativement aux autres styles tels le free jazz et le bebop. En effet, « pour plusieurs critiques et musiciens contemporains, le swing des années 1930 qu'incarnait Goodman était considéré comme hors de son temps²⁴¹ ». Goodman avait déjà participé à des tournées de concerts en tant qu'ambassadeur de la musique lors d'une tournée d'un an en Asie (1956-1957). Déjà dans cette tournée qui l'avait amené en Thaïlande, au Japon, aux Philippines, en Corée du Sud, à Taïwan et à Hong Kong, le « King du Swing » avait rempli une mission d'interaction culturelle à l'étranger. La tournée asiatique de Goodman a été considérée comme « indispensable » par des officiers gouvernementaux, puisqu'elle permettait de faire avancer la politique d'endiguement culturel envers l'URSS et la transmission de valeurs américaines à la

²³⁸ Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 80.

²³⁹ Marshall W. Stearns, « Sentimentality Drains Vitality of Jazz, Yale Authority Predicts its Decline », *Melody News*, 1^{er} mars 1935, p. 4, cité dans Dunkel, « Marshall Winslow Stearns and the Politics of Jazz Historiography », p. 472.

²⁴⁰ Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 92.

²⁴¹ « For most critics and contemporary musicians, Goodman's 1930s vintage swing was considered so out of fashion as to no warrant debate. » *Ibid.*; notre traduction.

population de ces pays²⁴². Goodman était un jazzman influent; il était blanc, caractéristique qui revêtait une certaine importance pour les esprits plus conservateurs, et son style musical était assez éloigné des procédés modernistes pour plaire aux Soviétiques. La présence de Goodman comme musicien de jazz américain en territoire soviétique était perçue de l'extérieur comme une grande avancée dans un pays où cette musique était encore peu jouée et acceptée dans l'espace public, même si elle comptait quelques adeptes – parmi lesquels Leonid Osipovitch Utyosov (1895-1982), un des musiciens les plus populaires de l'URSS et un représentant du modernisme soviétique. Il était de ceux qui encensaient le jazz, en disant notamment que l'Union soviétique avait besoin du jazz et que le « bon » jazz est un art²⁴³.

Dans un article de la revue *Sovietskaya Kultura* paru en 1961, Utyosov a déclaré qu'« interdire le jazz en tant que “fruit défendu” était “dangereux et interférait avec l'éducation musicale de la jeunesse²⁴⁴ ». Utyosov a également fait dans le même article une déclaration contraire aux principes du réalisme socialiste en disant que « le jazz n'est pas un synonyme d'impérialisme et que le saxophone n'est pas né du colonialisme²⁴⁵ ». En défendant l'idée que le jazz pouvait avoir des racines dans les quartiers pauvres et non dans les coffres des banques, il évoquait un parallèle avec la pensée marxiste de soutien aux plus démunis pour promouvoir un modernisme plus large et une vision du jazz qui transcende une vision purement commerciale²⁴⁶. Malgré le soutien de Utyosov, le jazz était toujours considéré en URSS comme un art décadent. La sélection de Benny Goodman par les Soviétiques concordait avec le renouvellement de l'accord d'échanges culturels de 1958 (Lacy-Zarubin) entre les États-Unis et l'URSS évoqué au chapitre précédent. Pour cette tournée dans six villes de l'URSS, Goodman a pris soin de sélectionner ses musiciens en fonction de leur réputation pour constituer ce qui serait l'un des premiers groupes de musiciens mixtes américains²⁴⁷ après la tournée de Dizzy Gillespie. Tout comme pour ce dernier, le fait de mettre de l'avant des ensembles où Blancs et Afro-Américains se côtoyaient donnait une image

²⁴² Davenport, *Jazz Diplomacy*, p. 55.

²⁴³ Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 99.

²⁴⁴ « *To prohibit jazz as a “forbidden fruit” was “dangerous and interfered with the education of youth musical taste.* » *Ibid.*; notre traduction.

²⁴⁵ « *I must say that jazz is not a synonym for imperialism and that the saxophone was not born of colonialism.* » *Ibid.*; notre traduction.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Associated Press, “Izvestia Sees Cloak and Dagger in Goodman Band’s Horn Cases,” *New York Times*, 7 août 1964, p.16, cité dans James Vaugh, *All that Jazz : Federal Cultural Exchanges and Jazz Diplomacy, 1956-1964*, University of Montana, Missoula, mémoire de maîtrise, 2016, p. 75.

hautement symbolique de coopération interraciale. Goodman avait également pris soin de sélectionner de jeunes musiciens, un moyen pour lui de contrer les critiques qui qualifiaient sa musique d'anachronique. Ce choix s'est révélé être à double tranchant, les jeunes musiciens étant plus friands de styles plus récents que les standards imposés par Goodman²⁴⁸.

L'appartenance raciale était d'ailleurs un point central dans l'élaboration de la tournée dans le contexte de la Guerre froide et de la lutte pour les droits civiques. Même si dans son édition de mai 1962 le magazine *Down Beat* réfute un commentaire éditorial attribuant la sélection de Benny Goodman à la couleur de sa peau, cette question demeure néanmoins une pomme de discorde, autant dans la propagande américaine que du côté soviétique²⁴⁹. Malgré cela, l'accueil réservé par les critiques aux nombreuses prestations de Goodman et son groupe a été positif. La présence du premier ministre Nikita Khrouchtchev au grand concert de Moscou le 30 mai 1962 a également été perçue comme étant une démonstration de « la nouvelle respectabilité du jazz en Union soviétique²⁵⁰ ». Cela n'a cependant pas empêché le soliste américain d'offrir à ses hôtes de petites frasques irrévérencieuses durant son séjour. À plus d'une occasion, Goodman a en effet adopté un comportement provocateur envers les officiels du gouvernement soviétique. Lors d'une promenade sur la Place Rouge, Goodman, dans un élan patriotique, a saisi l'occasion pour jouer « Yankee Doodle Dandee » avant d'enchaîner avec « Pop Goes the Weasel » en voyant arriver une garnison de l'Armée rouge, prenant soin de suivre le rythme de marche des soldats²⁵¹. Pour Goodman, c'était une manière directe de communiquer avec les gens en sortant des protocoles établis par le Département d'État et le gouvernement soviétique. Le soir même de cette petite fantaisie sur la Place Rouge, Benny Goodman et son orchestre donnaient leur troisième et dernier concert à Moscou au Stade sportif de l'Armée rouge. Ils ont fait salle comble²⁵².

Dave Brubeck

Un autre musicien ayant participé aux tournées subventionnées par le Cultural Presentations program est Dave Brubeck (1920-2012). Le cas de Brubeck est intéressant – pas uniquement à

²⁴⁸ Vaughn, *All that Jazz*, p. 75.

²⁴⁹ Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 106.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

²⁵¹ New York Times Special, "One Man Session Attracts a Crowd in Red Square," *New York Times*, June 2, 1962, p. 8, cité dans Vaughn, *All that Jazz*, p. 79-80.

²⁵² *Ibid.*, p. 80.

cause de sa réputation, mais aussi parce qu'il s'agit également d'un blanc, fort d'une formation classique reçue auprès du compositeur français Darius Milhaud (1892-1974). Dans le cadre de sa tournée effectuée en janvier 1958 pour le compte du Département d'État, Brubeck et son quartet ont joué dans plusieurs pays d'Europe, comme la Belgique, le Danemark, la Suède et la Pologne, mais également au Moyen-Orient et en Asie, notamment en Inde, à Ceylan, en Turquie, en Afghanistan et en Iraq. Brubeck avait la conviction que le jazz était profondément symbolique et qu'il incarnait « dans son essence la représentation musicale des principes de la démocratie américaine²⁵³ ». La décision du Département d'État de sélectionner Dave Brubeck et son ensemble était motivée par la valeur publicitaire et symbolique de ces derniers. Aux dires de l'American National Theatre and Academy (ANTA), il s'agissait d'un des combos les mieux cotés²⁵⁴. Cette réputation était due à l'excellence du jeu pianistique de Brubeck, à son éducation musicale européenne reçue après avoir servi pendant la Seconde Guerre mondiale, mais surtout à sa qualité pour faire reconnaître le jazz comme une forme d'art sérieux. Brubeck s'était d'ailleurs prononcé sur cette question dans un article du magazine spécialisé *Down Beat* où il exposait les parallèles structurels entre le jazz et la tradition musicale européenne²⁵⁵.

Selon Stephen A. Crist, musicologue ayant travaillé sur l'œuvre de Miles Davis (1926-1991) et Dave Brubeck, il est possible de dégager deux caractéristiques du programme musical de ce dernier. Premièrement, il avait un impact qui se faisait sentir surtout chez les jeunes qu'ils soient Polonais, Pakistanais, Indiens ou autres. Selon le personnel des différentes ambassades, « le caractère distinctif américain » d'un groupe de jazz moderne comme celui de Brubeck attirait un public plus jeune que les responsables du programme avaient de la difficulté à rejoindre par d'autres divertissements. Deuxièmement, Brubeck suscitait une réponse favorable dans des cercles haut placés. Tel a été le cas en Inde où « des préjugés bien implantés dans l'intelligentsia indienne contre les “bas arts” [ont fait en sorte que] les diplomates de Bombay traitaient les

²⁵³ « *In essence a musical enactment of the principles of American democracy.* » Stephen A. Crist, « Jazz as Democracy? Dave Brubeck and Cold War Politics », *The Journal of Musicology*, vol.26, n° 2, 2009, p. 137; notre traduction.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

²⁵⁵ « Jazz has Evolvement Art Form », *Down Beat*, vol. 17, n° 2, 27 janvier 1950, p. 12, cité dans Crist, « Jazz as Democracy? », p. 140.

concerts de Brubeck comme une « présentation artistique d'élite de la plus haute qualité²⁵⁶ » ». La vision de ce qu'était du « haut art » et ce qui ne l'était pas était bien différente de la conception occidentale. En présentant le jazz sous cette étiquette esthétique, les officiels américains, par l'entremise de Dave Brubeck, ont modifié l'idée préconçue des Indiens envers une musique dont ils s'attendaient à ce qu'elle soit bruyante, désordonnée et vulgaire, et qu'ils découvraient comme une forme d'art digne d'une sérieuse considération par sa discipline et son intellectualisme²⁵⁷. De plus, les membres de l'intelligentsia indienne ont pu être plus à l'aise devant l'éducation musicale classique de Brubeck (même s'il a beaucoup appris par autodidaxie) que devant un Louis Armstrong, entièrement autodidacte et Noir de surcroît. Il est intéressant de remarquer également que le trajet qui est proposé avec les quelques pays cités ci-dessus gravitait autour des frontières de l'URSS, sans toutefois y entrer.

Plusieurs années après sa participation aux tournées du Département d'État, Brubeck a expliqué son engagement dans celles-ci en affirmant qu'en dehors du patriotisme envers son pays, il le faisait « pour aider à introduire la musique jazz dans des pays qui ne l'avait jamais entendue auparavant²⁵⁸ ». Contrairement à Louis Armstrong qui n'est jamais allé en URSS, Dave Brubeck et son ensemble pénétrèrent le territoire russe lorsqu'ils furent invités à performer en 1988 à Moscou lors d'une rencontre entre Ronald Reagan (1911-2004) et Mikhaïl Gorbatchev (1931-). Ils ont également été le premier groupe de jazz à apparaître en Union soviétique après le renouvellement de l'accord d'échanges culturels signé à Genève le 25 novembre 1985²⁵⁹.

3.2. Louis Armstrong et les « vrais ambassadeurs »

Des personnalités du monde du jazz au XX^e siècle, Louis Armstrong (1901-1971) est une de celles dont la réputation est la plus importante. Né à La Nouvelle-Orléans, Armstrong est considéré comme le premier grand soliste du jazz. Dès ses débuts dans l'orchestre de Fletcher Henderson à New York, celui qu'on appelait « Satchmo » a par son style et sa sonorité défini les

²⁵⁶ « *Because of deep-seated prejudices against low art among the Indian intelligentsia, the diplomatic post in Bombay treated Brubeck's concerts as "an elite artistic presentation of the very highest quality"* » Crist, « Jazz as Democracy », p. 153; notre traduction.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 153-154.

²⁵⁸ « *To aid in introducing jazz music to countries which have never heard it before.* » Lettre de Dave Brubeck à Joe Glaser, 25 janvier 1958 (Brubeck Collection, 1.A.2.36) cité dans Crist, « Jazz as Democracy? », p. 141; notre traduction.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 163.

orientations du jazz américain pour plusieurs décennies. Le compositeur et chef d'orchestre américain Gunther Schuller formule quatre caractéristiques du jeu d'Armstrong : « un choix judicieux des notes qui donnent une certaine courbe à la ligne; une sonorité inégalée; [un] incomparable sens du swing, c'est-à-dire la précision avec laquelle ses notes sont placées dans la trame rythmique et la gamme subtile des vibratos et des trilles avec lesquels il colore et embellit chacune de ses notes²⁶⁰ ». Les musiciens qui ont participé au Cultural Presentations program l'ont fait dans une optique, bien souvent avouée, de faire avancer la cause de leur musique bien avant celle de la politique que leur gouvernement leur prêtait; comme ses collègues, Armstrong a joué le jeu de l'ambassadeur et a probablement été celui qui a le mieux porté ce titre.

Armstrong a voyagé en Europe dans les années 1930 avec l'appui de subventions privées, sans qu'un quelconque message politique soit associé à sa personne ou au jazz. Mais dès lors qu'il s'est retrouvé à jouer le rôle d'ambassadeur dans les années 1950, son image a pris une autre dimension, notamment en tant que représentant de la réussite d'un Afro-Américain. Les activités internationales d'Armstrong qui dépendaient du Département d'État étaient présentées par une figure phare de la télévision américaine, Edward R. Murrow (1905-1965). C'est dans le cadre de son émission de la chaîne CBS, *See It Now*, que les Américains ont pu apprendre à connaître Armstrong. Cette émission diffusait des reportages sur divers sujets liés à des personnalités publiques et à l'actualité – y compris le maccarthysme. Le 20 octobre 1953, Murrow présentait dans le cadre de son programme le cas du lieutenant réserviste de l'Armée de l'Air des États-Unis Milo Radulovich, accusé de trahison et forcé de démissionner à cause des sympathies communistes de son père et de sa sœur. Cinq mois plus tard, soit le 4 mars 1954, il a consacré une émission complète au sénateur du Wisconsin. Dans cette demi-heure d'émission, Murrow a exposé les positions de McCarthy et pointé leurs défauts en mettant en évidence leurs contradictions. À cet effet, il cite les sources rapportées par le sénateur en les remettant dans leur contexte et en soulignant les raccourcis intellectuels et sémantiques sur lesquels McCarthy fait reposer son argumentation. Murrow conclut sa présentation en disant :

No one familiar with the history of this country, can deny that congressional committees are useful. It is necessary to investigate before legislating. But the line between investigating and persecuting is a very fine one and the junior Senator from Wisconsin has stepped over it repeatedly. His primary achievement has been in confusing the public mind as between the internal and the

²⁶⁰ Gunther Schuller, *L'Histoire du jazz I : Le Premier jazz – Des origines à 1930*, [1968], traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Marseille, Éditions Parenthèses, 1997, p. 101.

*external threats of Communism. We must not confuse dissent with disloyalty. We must remember that accusation is not proof and that conviction depends upon evidence and due process of law*²⁶¹.

Murrow a également affirmé dans cette émission qu'une occasion serait accordée au sénateur s'il le souhaitait afin de répondre aux propos qui ont été rapportés à son endroit. Joseph McCarthy a répondu à cette offre et a répliqué par la voie d'un film d'une trentaine de minutes que Murrow a diffusé dans le cadre de son émission un mois plus tard, le 6 avril 1954. Dans sa réplique, le sénateur du Wisconsin tente de discréditer Murrow et son reportage en cherchant à associer l'animateur à des activités communistes, notamment par ses liens avec l'Institut d'éducation international, un organisme dont Murrow a été le directeur adjoint et qui parrainait des écoles d'été dans plusieurs pays, notamment en Union soviétique en 1934. Précisons que la session qui devait avoir lieu à Moscou en 1935 avait été annulée par les autorités soviétiques, celles-ci accusant le programme d'être un organe de propagande américain et Murrow un « commentateur de radio réactionnaire²⁶² ».

Le reportage sur Radulovitch est très certainement ce qui a servi de porte d'entrée à Murrow et son équipe pour aborder le délicat et polarisant sujet du maccarthysme. Dans un texte paru dans le *New York Times* le 4 mars 1979, soit exactement 25 ans après la diffusion du reportage de *See It Now* sur McCarthy, Joseph Wershba, un reporter ayant travaillé pour Murrow, revient sur une discussion impromptue qu'il a eue en novembre 1953 avec Don Surine, ancien agent du FBI agissant comme enquêteur auprès du sénateur du Wisconsin. Surine a alors partagé avec Wershba les informations qu'il possédait sur les supposées associations et activités communistes de Murrow – les mêmes dont McCarthy usera l'année suivante dans sa réponse au reportage le concernant. Surine lançait un avertissement clair à Murrow : ils le tenaient à l'œil et il serait bien avisé de faire attention à lui. Dans les mots de Surine, il serait dommage que ces informations soient rendues publiques : « Le frère de Murrow étant un général de l'Air Force...²⁶³ » Deux jours après que Joseph Wershba a fait part à son patron de son entretien avec le fier-à-bras de

²⁶¹ Edward R. Murrow, « A Report on Senator Joseph R. McCarthy », *See It Now*, émission télévisée, saison 3, épisode 25, CBS, 9 mars 1954, https://www.youtube.com/watch?v=c_rtMMM07AA, 22'', consulté le 1^{er} février 2019.

²⁶² Edward R. Murrow, « Response to Senator Joe McCarthy », *See It Now*, émission télévisée, saison 3, épisode 30, CBS, 13 avril 1954, <https://www.youtube.com/watch?v=z6j6iTN7TkW>, 2'50'', consulté le 18 juin 2019.

²⁶³ « *Murrow's brother being a general in the Air Force...* » Joseph Wershba, « Murrow vs. McCarthy : See It Now », *New York Times*, 4 mars 1979; notre traduction.

McCarthy, Murrow est venu le trouver pour lui dire : « La question maintenant est de savoir quand dois-je aller me battre contre ces gars-là²⁶⁴? » Même si d'autres de ces collègues journalistes blâmaient ouvertement McCarthy, son reportage peut être considéré comme l'élément déclencheur de la perte d'influence du sénateur. Un an après ce qui peut être défini comme la période forte du maccarthysme, soit en 1955, Edward Murrow a continué par l'entremise de son émission à donner la parole à des Afro-Américains, fait plutôt rare à cette époque. Cela a permis une immédiateté interpersonnelle et livré un moyen « d'ouvrir les yeux des Américains blancs au charisme d'Armstrong et, plus largement, de permettre à l'audience domestique de rencontrer des Afro-Américains [il a également dédié une émission à la chanteuse Marian Anderson, elle-même ayant aussi participé à des tournées subventionnées par le Département d'État] via le médium de la télévision²⁶⁵ ».

Par la suite, Murrow a financé un voyage au Ghana pour la troupe d'Armstrong en 1956. Ce retour sur la terre des Ancêtres avait un haut potentiel dramatique et symbolique, et d'excellentes prises de vue ont été conservées pour le film documentaire de Murrow, *Satchmo the Great*, version allongée de l'épisode de *See It Now* sorti en septembre 1957. Dans ce reportage, les manifestations – en apparence spontanées – de la foule en liesse face à la présence de musiciens tribaux et de musiciens afro-américains avaient été arrangées par les équipes d'instances gouvernementales et celles de Murrow²⁶⁶. Malgré la mise en scène employée pour magnifier la présence de Satchmo, cela n'a pas empêché les Ghanéens de démontrer un réel engouement (100,000 personnes pour un concert extérieur au Old Polo Grounds) lors de sa visite, comme en témoigne l'historienne Penny von Eschen²⁶⁷. Armstrong lui-même a pris plaisir à redécouvrir et à développer un sentiment d'appartenance avec le public local reconnaissant une similitude entre la lutte des Noirs dans cet État d'Afrique qui tranquillement se frayait un chemin hors du colonialisme et la violence omniprésente dans le sud des États-Unis²⁶⁸. Cette tournée revêtait un objectif politique précis pour le gouvernement américain alors que le Ghana cheminait, sous les

²⁶⁴ « *The question now is, when do I go against these guys?* » *Ibid.*; notre traduction.

²⁶⁵ « *To open the eyes of white Americans to Armstrong's charisma and, more broadly, to allow home audience to meet African Americans through the medium of television.* », cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p.104; notre traduction.

²⁶⁶ John S. Wilson, « American Jazzmen Overseas », *New York Times*, 24 mai 1956, cité dans Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 105.

²⁶⁷ Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 60.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

auspices du premier ministre révolutionnaire Kwame Nkrumah, vers son indépendance du Royaume-Uni. Il s'agissait pour les États-Unis de tenter d'établir une relation diplomatique et une présence économique en Afrique. Le choix d'Armstrong n'était probablement pas anodin : le premier ministre Nkrumah connaissait par ses années d'études aux États-Unis l'œuvre d'Armstrong, et présenter un Afro-Américain célèbre ne pouvait que séduire le dirigeant qui prônait un pan-africanisme assumé. Un des moments forts de la prestation d'Armstrong a été lorsqu'il a interprété « Black and Blue » de Fats Waller, symbole à la fois de la lutte des Noirs en Amérique, mais aussi du combat mené par une population qui se libérait du pouvoir colonial²⁶⁹.

Ce séjour dans ce qui était encore la colonie britannique de la Côte-de-l'Or a énormément marqué Armstrong, surtout en raison de la situation dans son propre pays, marqué par le contexte de la ségrégation raciale et de la lutte pour les droits civiques. Ainsi, lorsque la garde nationale, sous l'ordre du gouverneur démocrate de l'Arkansas Orval Faubus (1910-1994), a encerclé l'établissement d'enseignement secondaire de Little Rock pour empêcher neuf étudiants noirs d'y entrer et que des émeutes ont éclaté en réaction à cette directive, le commentaire d'Armstrong vis-à-vis le Président Eisenhower a été cinglant : « Avec la manière dont il traite les miens dans le Sud, le gouvernement peut bien aller au diable²⁷⁰ ». Les événements de Little Rock étaient alors le sujet national de l'heure, suscitant des réactions dans les journaux à grand tirage et dans ceux des communautés noires. Pour plusieurs habitants des États du Nord, les récits et les images rapportés étaient une première exposition à la réalité vécue dans ces anciens États confédérés. L'incident est survenu au moment où des négociations étaient en cours pour l'organisation d'une tournée en Union soviétique – une tournée à laquelle Louis Armstrong ne devait jamais donner suite.

Alors que les tournées de plusieurs musiciens continuaient de conquérir différents publics hors des États-Unis, une création musicale originale et critique a été imaginée par Dave Brubeck et sa femme Iola au début des années 1960. S'inspirant de leurs propres expériences en tant qu'ambassadeurs culturels en 1958, ils ont créé une pièce musicale sous la forme d'un salbum :

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 62-63.

²⁷⁰ « *The way they are treating my people in the South, the Government can go to hell.* » « "Satchmo" Tells Off U.S! *Pittsburg Courier*, 28 septembre 1957; "Louis Armstrong, Barring Soviet Tour, Denounces Eisenhower and Gov. Faubus", *New York Times*, 19 septembre 1957, cité dans von Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 76; notre traduction.

The Real Ambassadors, que Dave Brubeck qualifiait de « version Broadway d'un spectacle de jazz²⁷¹ ». Principale librettiste de ce projet, Iola Brubeck a commencé à écrire le récit alors que Dizzy Gillespie tournait en Grèce. La plupart des paroles des chansons qui composent cette pièce ont été écrites en s'inspirant de ses séjours à l'étranger avec son mari, qu'elle suivait dans le cadre des tournées subventionnées. L'album original, enregistré en 1961 sous le label Columbia Records, comprenait le Dave Brubeck Trio²⁷², Louis Armstrong et son groupe²⁷³, ainsi que le trio vocal composé de Dave Lambert (1917-1966), et Annie Ross (1930-) et Jon Hendricks (1921-2017), accompagné par la chanteuse jazz Carmen McRae (1922-1994)²⁷⁴.

L'œuvre a été présentée en 1962 au Festival de jazz de Monterey en Californie avec sensiblement la même distribution. L'objectif de *The Real Ambassadors* était de représenter sous un angle humoristique le rôle que les musiciens jazz ont joué en tant qu'ambassadeurs culturels pour leur pays, mais aussi de peindre le portrait de l'Amérique aux prises avec ses problèmes sociaux et le fait que malgré son image projetée à l'international, les États-Unis étaient encore une nation « à la Jim Crow »²⁷⁵. *The Real Ambassadors* comprend diverses ballades et *patter songs* soulignant de façon satirique les visées du programme. La trame narrative se campe au sein de la nation fictive et nouvellement indépendante de Talgalla, où le héros de l'histoire, incarné ici par Louis Armstrong, débarque avec ses musiciens dans le cadre d'une mission diplomatique américaine pour gagner l'estime de la population locale. Donner le rôle principal à Armstrong pour cette production musicale tombait sous le sens, étant donné son parcours et l'impact qu'il avait lors de ses concerts. Cela a fourni au principal intéressé une tribune lui permettant d'exposer en chansons les difficultés raciales auxquelles il a été confronté pendant son emploi pour le Département d'État²⁷⁶. L'œuvre s'ouvre sur la pièce « Ev'rybody's Comin' », qui

²⁷¹ Iola Brubeck, « Before and After Thoughts », notes pour Dave et Iola Brubeck, *The Real Ambassadors, An Original Musical Production*, [1961], Louis Armstrong and his Band, Lambert, Hendricks and Ross and Carmen McCrae, vinyle, Columbia Records OL 5850, LP, 3, 1962, réperé sur University of Pacific Scholarly Common, <https://scholarlycommons.pacific.edu/trawth/5>

²⁷² Davie Brubeck, piano; Eugene Wright (1923-), basse; Joe Morello (1928-2011), batterie.

²⁷³ Trummy Young (1912-1984), trombone; Billy Kyle (1914-1966), piano; Joe Darensburg (1906-1985), clarinette; Billy Cronk [s.d.] basse; Danny Barcelona (1929-2007), batterie.

²⁷⁴ Iola Brubeck, « Before and After Thoughts ».

²⁷⁵ Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 79. Le terme « Jim Crow » fait référence aux lois raciales et ségrégationnistes appliquées dans le sud des États-Unis.

²⁷⁶ Treshani Perera, *The Real Ambassadors : A Musical on Jazz Diplomacy and Race Relations during the Early Cold War years*, mémoire de maîtrise, University of Wisconsin-Milwaukee, 2017, p. 51.

introduit le nom des musiciens. Un narrateur fait par la suite une allocution présentant la nature du héros du récit :

The personal history of our hero reads like the story of jazz—up from the shores of Lake Ponchartrain to Chicago and beyond—from New York to San Francisco, London to Tokyo and points in between. The music, which poured from his horn, became his identity—his passport to the world—the key to locked doors. Through his horn he had spoken to millions of the world’s people. Through it he had opened doors to presidents and kings. He had no political message, no slogan, no plan to sell or save the world. Yet he, and other traveling musicians like him, had inadvertently served a national purpose, which officials recognized and eventually sanctioned with a program called Cultural Exchange²⁷⁷.

La chanson suivante, justement intitulée « Cultural Exchange », souligne de manière ironique les visées du programme américain et son rapport controversé avec les Afro-Américains, ainsi que la lenteur des officiels du programme à reconnaître le jazz comme un genre musical digne d’intérêt. Le trio de chanteurs composé de Hendricks, Lambert et Ross, accompagné du groupe de Brubeck, commence par raconter de manière endiablée la présence de Dizzy Gillespie en Grèce lors de sa tournée de 1956. Le concert donné par ce dernier a été décrit par la presse locale comme étant l’élément qui a empêché que les manifestations étudiantes dénonçant le soutien du gouvernement américain envers le gouvernement grec d’extrême droite ne dégénèrent²⁷⁸ :

*From reports on Dizzy Gillespie
It was clear to the local press, he
Quelled the riots in far-off Greece
Restored the place to comparative peace*

*That’s what we call, cultural exchange.
When Diz blew, the riots were routed
People danced and they cheered and shouted
The headlines bannered the hour as his
They dropped their stones and they rocked with Diz!*

That’s what we call, cultural exchange²⁷⁹.

S’ensuit une courte intervention parlée de Louis Armstrong commentant le passage de Gillespie et aussi, non sans ironie, l’illumination dont le gouvernement a été frappé avec le jazz comme instrument improbable de son arsenal diplomatique :

²⁷⁷ Iola Brubeck « The Real Ambassadors script and sheet music used at Monterey Jazz Festival ». *The Real Ambassadors - Scripts and Ephemera*, 1962, p. 2, repéré sur <https://scholarlycommons.pacific.edu/trawth/3>

²⁷⁸ Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 34.

²⁷⁹ Iola Brubeck, « The Real Ambassadors script and sheet music used at Monterey Jazz Festival », p. 3.

*The State Department has discovered Jazz
It reaches folks like nothing ever has
Like when they feel that jazzy rhythm
They know we're really with 'em
That's what we call cultural exchange*²⁸⁰.

Les strophes suivantes de cette chanson enchainent avec des commentaires sur les relations raciales complexes et l'intégration du jazz dans l'appareil diplomatique culturel américain. Ce dernier fait est d'ailleurs illustré de façon très satirique avec les paroles : « *Say that our prestige needs a tonic; Export the Philharmonic* ». D'autres éléments de la cohabitation entre Blancs et Noirs sont également mentionnés avec la ligne « *And when our neighbors call us vermin; We sent out Woody Herman* », faisant référence au leader d'un groupe de musique blanc qui a été dépêché en Europe alors que les déplacements internationaux de groupes afro-américains avaient été limités entre 1957 et 1961 pendant les événements de Little Rock²⁸¹. La pièce se termine avec une badinerie entre Armstrong et son tromboniste : « *And if the world goes wacky; We'll get John [Kennedy] to send out Jackie.* »; ce à quoi Young interjette « *You mean Jackie Robinson?* » et Armstrong de répondre « *No man. I mean the First Lady!; That's what we call, cultural exchange* ».

La réalité de l'appareil diplomatique et des fonctions remplies par les musiciens est l'objet de la pièce « Remember Who You Are ». Le texte écrit par Iola Brubeck s'inspire des véritables séances de briefing et débriefing auxquelles elle a assisté avec son mari pendant leur tournée de 1958. Avec la voix de Satchmo, les paroles prennent une résonance toute particulière :

*Remember who you are and what you represent
Always be a credit to your Government
No matter what you say and what you do
The eyes of the world are watching you.*

*Remember who you are and what you represent
Never face a problem, always circumvent
Stay away from issues
Be discreet – when controversy enters, you retreat*²⁸²

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Davenport, *Jazz Diplomacy*, p.74.

²⁸² Iola Brubeck, « The Real Ambassadors script and sheet music used at Monterey Jazz Festival », p. 4.

Cette chanson illustre parfaitement le rôle qui était attendu du jazz et des musiciens envoyés à l'étranger pendant la Guerre froide, mais aussi la difficulté d'aborder certains sujets d'actualité nationale propres aux États-Unis lorsqu'ils étaient interrogés. Cet aspect est éloquemment évoqué dans la deuxième strophe présentée ci-dessus. La dernière strophe de la chanson prend quant à elle des allures de commentaire politique en proclamant l'unicité du jazz comme genre musical américain et sa propension à être utilisé comme outil politique envers les Soviétiques : « *a weapon that no other nation has; especially the Russians can't claim jazz* ».

Toujours dans le scénario écrit par l'épouse de Dave Brubeck, Armstrong se fait proposer par les habitants de Talgalla d'être roi pour un jour. La chanson, « King for a Day », met en scène Armstrong et Trummy Young dans une forme de dialogue où ils rêvent aux actions que le protagoniste entreprendrait en tant que souverain temporaire. La parenté entre le jazz et la rhétorique de la diplomatie et son supposé pouvoir rassembleur et fraternel est toujours présente en filigrane dans les interventions d'Armstrong et illustre les parallèles entre le jazz et les formes de pouvoir. Alors que Trummy Young demande à Armstrong ce qu'il ferait si « on le laissait gérer les choses à sa façon²⁸³ », Armstrong répond qu'il convoquerait une « *basement session*. – *Uh Pops. You mean a summit conference? – Man, I don't mean a U.N kind-of session. I mean a jam session*²⁸⁴ ». Il s'imagine ainsi, s'il en avait le pouvoir, « former un groupe de musique avec tous les chefs d'État du monde²⁸⁵ ». Pour Armstrong, une telle action ferait en sorte que les puissants du monde seraient obligés de se parler : « *They will fall right swingin' groove and all the "isms" gonna move; Relationship is bound to improve [...] It's the only session of its kind, where Harmony you're sure to find*²⁸⁶ ». Young relance Armstrong tout au long de la pièce en lui faisant remarquer qu'il est peut-être trop optimiste dans ses aspirations. Il décoche même une petite flèche au corps diplomatique en disant : « *Won't a diplomat be apt to scat in a "hippy" critical way?* », ce à quoi Armstrong répond « *Not if they are playin' jazz. They'll be no such razzmatazz. 'Cause it's a session where we jam the blues Khrushchev poundin' both his shoes couldn't have the final say, If I'm king for a day*²⁸⁷ ».

²⁸³ *Ibid.*, p. 6.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

La chanson éponyme « The Real Ambassadors », quant à elle, résume de façon ironique le rôle des ambassadeurs. Le numéro s'ouvre sur une partie de chœur chantée par Lambert, Hendricks et Ross, qui incarnent des officiers du gouvernement. Ils se présentent en ces termes :

*Who's the real ambassador?
It is evident we represent American society
Noted for its etiquette, its manners and sobriety
We have followed protocol with absolute propriety
We're Yankees to the core*

*We're the real ambassadors
Though we may appear as bores
We are diplomats, in our proper hats
Our attire becomes a habitual along with all the ritual*

*The Diplomatic Corps
Has been analyzed and criticized by NBC and CBS
Senators and congressmen are so concerned they can't recess
State Department stands in awe, your coup d'État has met success
And caused this great uproar
Who's the real ambassador?*

Après que le chœur a déclamé avec monotonie les attributs et fonctions des ambassadeurs, Armstrong reprend la mélodie et certains éléments du texte, cette fois-ci en employant la première personne, insinuant ainsi qu'il s'adresse directement aux ambassadeurs. Le résultat est cinglant :

*I'm the real ambassador
It is evident I was sent
By government to take your place
All I do is play the Blues
And met the people face to face
I'll explain and make it plain
I represent the human race
And don't pretend no more*

*Who's the real ambassador?
Certain facts, we can't ignore
In my humble way, I'm the U.S.A.
Though I represent the government
The government don't represent some policies I'm for
Oh, we learn to be concerned about the constitutionality
In our nation segregation isn't a legality
Soon our only differences will be in personality*

*That's what I stand for
Who's the real ambassador?*

Selon Treshani Perera, ce morceau revêt une signification particulière pour Armstrong, car il illustre de façon très juste et personnelle son vécu dans cette fonction semi-officielle d'ambassadeur Satch²⁸⁸ où il incarnait l'icône du succès américain et la contre-mesure de son gouvernement face à l'idéologie communiste. Tout cela alors que ces mêmes politiciens entretenaient à travers lui une vision de l'Amérique contraire à ce qu'il évoquait. La parole que prend Armstrong dans cette chanson peut ainsi être interprétée comme une manière de faire valoir sa propre opinion sur l'égalité raciale et la ségrégation aux États-Unis.

Dans le cas des actions entreprises par les musiciens envoyés sous l'égide du Cultural Presentations program, il est difficile de déterminer où se situe la frontière entre action diplomatique et dissémination propagandiste. En plus du rôle officiel qu'ils étaient amenés à jouer, toute opinion qu'ils exprimaient publiquement – même contraire aux orientations du gouvernement – avait pour effet de soutenir le message officiel en illustrant la liberté de parole en vigueur aux États-Unis et la capacité de tolérance d'opinions divergentes, y compris sur les délicates questions concernant les droits des Afro-Américains et les politiques racistes de certains États. Il apparaît clair que, pour des responsables américains gravitant autour du monde du jazz et de sa promotion, la transmission du jazz et de ses artistes à l'étranger remplissait une fonction indubitablement propagandiste. Willis Conover, animateur de l'émission de radio *Music USA* pour la station Voice of America (VOA), disait que « le jazz aide les gens à s'identifier avec l'Amérique et corrige la fiction voulant que l'Amérique est raciste²⁸⁹ ». Toujours selon Conover, le parallèle structurel entre le jazz et le système politique démocratique des États-Unis incarnait l'idéal de la liberté²⁹⁰.

On peut rattacher le jazz comme outil de « diplomatie musicale » visant à masquer les différents enjeux de politique intérieure et diminuer l'importance des frictions au sein de la

²⁸⁸ Perera, *The Real Ambassadors : A Musical on Jazz Diplomacy*, p. 51.

²⁸⁹ « Jazz helps people to "identify themselves with America" and "corrects the fiction that America is racist." », Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War : The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, New Press, 1999, p. 256-257, cité dans von Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 17; notre traduction.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

société américaine au modèle de propagande grise de Jowett et O'Donnell. Rappelons que ce type de propagande consiste à altérer la réalité des faits par l'entremise de sources identifiables et légitimes, dans le but notamment d'embarrasser ou de nuire à un adversaire politique²⁹¹. Ce parallèle peut être corroboré par plusieurs facteurs. D'une part, les tournées auxquelles ont participé les musiciens dont nous avons fait état constituaient des événements très médiatisés et clairement identifiés comme étant financés par le Département d'État. La source du message est donc une entité politique reconnue et typiquement associée à la diplomatie américaine. Cette association renforce la légitimité du message, alors que la dimension propagandiste en ressort atténuée pour l'œil extérieur de la population. D'autre part, l'image idyllique des relations interraciales que projettent les musiciens afro-américains et les groupes mixtes pour contrer le discours ségrégationniste des Américains (propagé par les Soviétiques) cadre avec cette idée de communiquer une information sciemment tronquée.

De plus – et comme nous l'avons mentionné plus haut –, la notion de diplomatie employée dans ce cas-ci par le Département d'État est ambiguë en raison de la nature spécifique du contexte dans laquelle elle opère. Leguey-Feilleux définit la diplomatie comme une méthode d'interaction politique à l'échelle internationale²⁹². Le but intrinsèque de la diplomatie et de ses acteurs est de construire des ponts permettant de concilier plusieurs intérêts et positions, parfois conflictuels, qu'ils soient géopolitiques, idéologiques ou culturels²⁹³. En ce sens, on pourrait dire que le programme d'échanges culturels américain dans lequel s'inséraient les concerts de ces grands *jazzmen* répondait à cette prérogative de construction de relations avec des interlocuteurs étrangers. Dans les deux cas, il s'agit de susciter une réponse et un intérêt chez une population visée par le truchement de moyens de médiation.

D'aucuns pourraient affirmer que ce raisonnement est alambiqué et qu'il n'est pas possible de lier de façon heuristique le jazz à des manifestations socioculturelles et politiques. Il est par contre tout aussi difficile d'occulter la présence d'œuvres qui, dans leur sens et leur propos, ont été directement influencées par la position du jazz et de ses musiciens dans les Cultural Presentations program. Le concert/disque *The Real Ambassadors* cadre avec cette thématique

²⁹¹ Voir la définition exposée en page 25 du présent mémoire.

²⁹² Jean-Robert Leguey-Feilleux, *The Dynamics of Diplomacy*, Boulder, Lynne Rienner Publishers, 2009, p. 1.

²⁹³ *Ibid.*, p. 9.

d'œuvre composée pour donner un point de vue critique sur la réalité d'artistes amenés à jouer le rôle d'ambassadeurs de la musique « nationale » américaine. Quand Louis Armstrong chante dans « Remember Who You Are » qu'il ne faut jamais faire face à un problème, il faut plutôt chercher à l'éluder, il renvoie directement à ce statut ambigu de dissimulation de la vérité et de propagande grise qu'incarnaient les canaux de communications gouvernementaux.

Selon von Eschen, « les ambassadeurs du jazz représentaient l'Amérique à une jonction historique. La Guerre froide, le mouvement des droits civiques des Afro-Américains et l'émergence de quarante nouvelles nations africaines et asiatiques a créé un contexte dans lequel les ambassadeurs du jazz projetaient l'optimisme et la vitalité de la culture afro-américaine à travers le monde²⁹⁴ ». Partir du principe que l'importance de la culture comme point de bascule de la Guerre froide se résume à une séparation nette entre « culture » et « militarisme » est erroné selon la chercheuse, parce qu'une telle conception ignore le fait que la richesse matérielle des États-Unis dépendait directement d'une domination des ressources²⁹⁵. L'intervention de ces divers acteurs musicaux tels Armstrong, Brubeck, Gillespie et d'autres n'aura certes pas eu d'incidence sur les actions militaires des États-Unis, même si les musiciens étaient déplacés sur un tracé proche de campagnes militaires, manifestes ou non²⁹⁶. Ils ont néanmoins été en mesure d'amener leurs propres perspectives, de mettre de l'avant leur propres agendas et aspirations et de transformer les tournées : « conçues comme une promotion indiscriminée de la démocratie américaine, les tournées ont souligné l'importance de la culture afro-américaine dans la redéfinition de l'Amérique pendant la Guerre froide²⁹⁷ », éléments que le Département d'État n'avait apparemment pas envisagés.

À la question que s'est posée Marshall Stearns en 1956 : « Is Jazz Good Propaganda²⁹⁸? », on peut répondre que dans le contexte du maccarthysme, le jazz a effectivement joué un rôle de

²⁹⁴ « *The jazz ambassadors represented America at a unique historical juncture. The Cold War, the African American civil rights movement, and the emergence of forty new African and Asian nations created the context in which the jazz ambassadors projected the optimism and vitality of black American culture throughout the globe.* » Eschen, *Satchmo Blows Up the World*, p. 251; notre traduction.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 254

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ « *Intended as a color-blind promotion of American democracy, the tours underscored the importance of African American culture in the Cold War redefinition of America.* » *Ibid.*, *Satchmo Blows Up the World*, p. 256; notre traduction.

²⁹⁸ Nous renvoyons ici à la note 214 présentée à la page 78 du chapitre 3.

propagande, du côté de la politique étrangère américaine aussi bien que dans la politique interne en montrant la dimension unificatrice du jazz comme vecteur de rassemblement autour d'une même cause : celle de la démocratie. Cette dimension démocratique n'est pas uniquement l'apanage du gouvernement, mais aussi des militants du mouvement pour les droits civiques pour lesquels le jazz devient un vecteur valorisant leur propre combat démocratique. Cette récupération, encore une fois, ne fait pas l'unanimité : le musicien et musicologue Mark C. Gridley est en effet plutôt d'avis que dans le contexte de la lutte des Noirs, le jazz, notamment la forme du *free*, demeure une musique qui vit en elle-même et pour elle-même et qui serait exempte de toute incidence extra-musicale – ce qui signifie qu'elle n'est pas propagandiste, puisqu'elle est censée être apolitique²⁹⁹. Une telle position reviendrait cependant, comme dans le cas des *Real Ambassadors*, à banaliser la prise de parole d'artistes comme Nina Simone (1933-2003), par exemple dans sa chanson « Mississippi Goddamn », composée en réaction à l'attaque à la bombe d'une église baptiste à Birmingham en 1963. Cette chanson évoque explicitement des enjeux politiques et donne du poids à la voix de la communauté afro-américaine. Les paroles de ces *protest songs* et *freedom songs* prennent alors la forme d'un cri de ralliement, d'un moyen de résistance pour les acteurs de ce mouvement, mais aussi d'un moyen de communication pour véhiculer la réalité du Sud rural à d'autres activistes³⁰⁰.

La cohabitation de ces deux fronts, diplomatique et propagandiste, avec les musiciens du Cultural Presentations program pour représenter les intérêts et valeurs américaines et militant avec les combats de la communauté afro-américaine, illustre cette dualité de la musique utilisée à des fins politiques, perçue tantôt comme facteur de propagande, tantôt comme vecteur de résistance. Une résistance qui, comme nous le verrons à l'instant, se traduit d'ailleurs aussi bien dans les cercles jazz que dans ceux de la musique savante occidentale.

²⁹⁹ Mark C. Gridley, « Misconceptions in Linking Free Jazz with the Civil Rights Movement », *College Music Symposium*, vol. 47, 2007, p. 139-155.

³⁰⁰ Tammy L. Kernodle, « “I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free” : Nina Simone and the Redefining of the Freedom Song of the 1960s », *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, n° 3, p. 297.

Chapitre 4

Le genre lyrique comme vecteur de dénonciation et de militantisme

*« I am not willing, now or in the future,
to bring bad trouble to people who, in my past associations with them,
were completely innocent of any talk or actions
that was disloyal or subversive. [...]
I cannot and will not cut my conscience to fit this year's fashion. »*

– Lillian Hellman

Nous avons vu au chapitre précédent comment, dans le cadre du programme culturel américain en place durant les décennies 1950 et 1960, les États-Unis ont fait un usage stratégique du jazz en l'employant à l'étranger comme outil politique servant à faire la promotion de l'idéal démocratique américain face au communisme en Europe, au Moyen-Orient et en Afrique. Dans un tel programme à visée internationale, le répertoire dit classique jouait évidemment un rôle de premier plan. Si le jazz était censé illustrer la démocratie américaine, le répertoire classique représentait plutôt un élément de prestige associé à la grande tradition européenne. Dans le cadre du Cultural Presentations program, il était censé montrer que les États-Unis valaient autant que la France, l'Allemagne ou l'Italie en termes de productions culturelles de qualité. Si le Cultural Presentations program concerne la musique en sol étranger, on peut se demander ce qu'il en est de la création musicale savante sur le territoire américain pendant cette même période. Comment le contexte politique et social a-t-il pu l'influencer? Peut-on ici, comme c'est le cas avec le jazz, observer un phénomène de récupération politique, ou les musiciens et autres artistes qui exerçaient aux États-Unis se sont-ils réapproprié ce contexte social et politique pour dénoncer et résister aux pressions et au climat de suspicion pour en faire ressortir les débordements?

La présente analyse se concentre dans ce cadre précis sur le genre lyrique dit « classique » plutôt que sur le genre de la musique symphonique (programmatique ou non) ou le théâtre musical américain associé à Broadway. Le choix de ce genre est motivé par l'élément textuel, présent dans tous ces cas, de même que par son importance historique, l'opéra demeurant un genre associé à une certaine image de prestige européen et qui a bénéficié d'un fort développement au début des années 1950.

4.1 De l'opéra en Amérique

Le développement de l'opéra sur le nouveau continent s'est fait de manière progressive à partir du XVIII^e siècle. Les opéras présentés aux États-Unis à cette époque sont majoritairement des productions importées de l'Europe. L'historien John Dizikes parle des années 1950, comme étant celles qui ont vu le plus important développement en matière d'art lyrique aux États-Unis, tant sur le plan des productions qu'en ce qui concerne l'évolution des publics³⁰¹. Il faut dire qu'auparavant, les premières tentatives de création d'opéras sur le sol américain rencontraient un succès plutôt mitigé. Les performances musicales d'opéras aux XVIII^e et XIX^e siècles étaient rares et les quelques individus qui s'adonnaient à la composition d'opéras, généralement des amateurs, rencontraient peu de succès. Leurs œuvres étaient vues comme de pâles imitations de l'esthétique européenne³⁰². Un autre obstacle entravant le développement d'un style lyrique américain était le manque d'intérêt de la population envers ce genre musical, ainsi que les coûts associés à son développement. Le genre lyrique était en effet perçu par le grand public comme inutile et élitiste, et l'inexistence d'un financement public des arts rendait la création d'œuvres originales très difficile. Les seuls profits qui pouvaient être assurés pour les quelques compagnies d'opéra provenaient des productions traditionnelles européennes³⁰³. Durant les décennies 1920 et 1930, des recherches esthétiques pour un style d'opéra typiquement américain prennent cependant forme, motivées par un sentiment de fierté nationale et par un désir de montrer que les États-Unis ne sont pas culturellement inférieurs à l'Europe³⁰⁴. C'est pendant cette période qu'ont été composés les opéras *Four Saints in Three Acts* de Virgil Thompson (1896-1989) et *Porgy and Bess* de George Gershwin (1898-1937), tous deux créés en 1934 et considérés comme les premiers « opéras américains ».

Comme le raconte l'historienne Rachel Hutchins-Viroux, ces deux opéras « représentaient de manière efficace de nouvelles façons de mettre en musique un texte en anglais et incorporent de

³⁰¹ John Dizikes, *Opera in America : A cultural history*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1993, p. 485-486.

³⁰² Rachel Hutchins-Viroux, « The American Opera Boom of the 1950s and 1960s : History and Stylistic Analysis », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 2, n° 3, 2004, p. 147, <https://journals.openedition.org/lisa/2966>, consulté le 17 décembre 2019.

³⁰³ *Ibid.*, p. 147.

³⁰⁴ *Ibid.*

manière unique des éléments stylistiques américains (hymnes pour l'un et jazz pour l'autre)³⁰⁵ ». Malgré le succès de ces deux œuvres, l'intérêt pour un opéra américain demeurait peu répandu au sein du public, notamment à une époque où le spectre d'une Seconde Guerre mondiale pointait à l'horizon. Il faut attendre la fin de la guerre pour qu'un nouvel engouement pour des créations lyriques américaines se fasse sentir aidé par plusieurs facteurs. D'une part, le rendement économique du pays est encore au beau fixe dans le contexte de la Guerre froide; des structures pédagogiques sont mises en œuvre pour favoriser l'émergence d'une nouvelle génération de musiciens. D'autre part, la diminution de la ségrégation sociale envers les Afro-Américains permet la création d'un nouveau public doté d'une identité distincte et de ses propres enjeux et visions de la scène politique. L'émergence et le développement de ces nouveaux contextes et réalités sociopolitiques ont dans certains cas trouvé écho dans les œuvres.

Le musicologue Klaus Dieter-Gross classe en trois catégories les œuvres qui abordent la thématique du maccarthysme : les opéras « sympathiques » au maccarthysme; les opéras y faisant allusion de manière critique, mais discrète, et les opéras dénonçant le maccarthysme de manière explicite³⁰⁶. Nous dresserons ici un portrait de trois opéras dont chacun est associé à l'une de ces catégories : respectivement, *The Holy Devil* (1958), de Nicolas Nabokov (1903-1978), *The Tender Land* (1954), d'Aaron Copland (1900-1990), et *Susannah* (1955), de Carlisle Floyd (1926-). Enfin, nous nous pencherons sur le cas de l'emblématique opérette/comédie musicale antimaccarthyste *Candide* (1956) de Leonard Bernstein (1918-1990).

The Holy Devil ou Rasputin's End – Pro-McCarthy

Le nom de Nicolas Nabokov n'est pas associé à une production d'œuvres faramineuse. Après des études en Russie, il émigre aux États-Unis et occupe des postes académiques dans divers collèges et universités. La position foncièrement antirévolutionnaire que Nabokov exprime dans son œuvre peut être attribuée à l'une de ses principales activités, celle « d'impresario de la guerre

³⁰⁵ « Both represented effective, new ways of setting text in English, and both incorporated uniquely American stylistic elements (hymn tunes for the former and jazz for the latter) » dans Hutchins-Viroux, « The American Opera Boom of the 1950s and 1960s, p. 147; notre traduction.

³⁰⁶ Klaus-Dieter Gross, « McCarthyism and American Opera », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol.2, n3, 2004, p. 167, <https://journals.openedition.org/lisa/2969>, consulté le 17 décembre 2019.

froide culturelle³⁰⁷ », pour reprendre les termes de l'historienne Frances Stonor Saunders. En effet, Nabokov a intégré en 1945 la Division chargée du moral des armées au sein de l'Unité topographique américaine de bombardements stratégiques en Allemagne. Étant compositeur, il est naturellement affecté à la section musique de l'unité, où son rôle était « d'établir de bonnes armes psychologiques et culturelles pour détruire le nazisme et promouvoir le véritable désir d'une Allemagne démocratique³⁰⁸ ». Dans la même veine, il travaille par la suite au service d'informations russe rattaché au service de diffusion radiophonique Voice of America en 1947. C'est durant ces années de service qu'il se lie d'amitié avec Michael Josselson, officier de renseignement américain, futur agent de la CIA qualifié, toujours selon Saunders, de « Diaghilev de la campagne de propagande culturelle antisoviétique des États-Unis³⁰⁹ » et fondateur/directeur en 1950 du Congrès pour la liberté de la culture (Congress for Cultural Freedom – CCF). Cet organisme en apparence indépendant regroupait de nombreux intellectuels, en grande partie des communistes déçus ou repentis tels Bertrand Russel, Raymond Aron ou Tennessee Williams. Il avait pour objectif de contrer la propagande soviétique au moyen de diffusions culturelles passant par des concerts, livres, conférences et autres activités. Basé à Paris, cet organisme avait 35 antennes dans différents pays, principalement en Europe, mais également en Amérique.

Élu à titre de secrétaire général du CCF, Nabokov a entrepris comme première grande action de cette organisation « [d'élaborer] une manifestation concernant les arts du XX^e siècle, qui, en URSS, à l'époque, étaient en proie aux plus odieuses répressions de la part de Jdanov. [Il était] convaincu qu'il fallait une fois de plus, affirmer [la] confiance [envers les] valeur[s] [de l'art occidentale]³¹⁰ ». Ce grand festival d'arts du XX^e siècle, qui devait se tenir à Paris de la fin avril au début juin 1952, comprenait la participation de plusieurs grands orchestres et la présentation d'œuvres de 62 compositeurs tels Erik Satie, Luigi Dallapiccola et Charles Ives, pour n'en nommer que quelques-uns. Toutefois, cet événement n'était pas uniquement un festival de

³⁰⁷ Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse? : La CIA et la guerre froide culturelle*, [1999], traduit de l'anglais par Delphine Chevalier, Paris, Éditions Denoël, 2003, p. 11.

³⁰⁸ Benno D. Franck, directeur, Contrôle de la musique et du théâtre, Office of Military Government US (OMGUS), Division de l'éducation et des relations culturelles, 30 juin 1947, « Cancellation of Registration for German Artists, (OMGUS/RG260/NARA), cité dans Saunders, *Qui mène la danse?*, p. 25.

³⁰⁹ Saunders, *Qui mène la danse?*, p. 30.

³¹⁰ Nicolas Nabokov, *Cosmopolite*, [1975], traduit de l'anglais par Claude Nabokov, Éditions Robert Laffont, Paris, 1976, p. 343.

musique moderne³¹¹. Nabokov entrevoyait cinq sections à ce festival, soit un programme littéraire, un programme musical, une exposition d'œuvres d'art, un programme cinématographique et un programme de pièces théâtrales³¹². Dans un rapport de 1951 sur l'avancement du festival, Nabokov soulignait « la nature politique sous-jacente de l'utilisation de la propagande culturelle. [Il] était bien conscient que la propagande soviétique de même que les actions des États-Unis avaient endommagé l'image américaine, dépeignant le pays comme impérialiste et culturellement déficient³¹³ ». Le festival, et par extension le CCF, se devait, selon le compositeur, d'être une incarnation de la liberté intellectuelle face aux régimes totalitaires et de montrer les mérites de la culture occidentale comme étant la seule à naître de la liberté, avec le CCF comme chien de garde de cet idéal³¹⁴. Un des moyens d'illustrer cette liberté passait par l'organisation de concerts composés d'une majorité d'œuvres interdites en Union soviétique et dans ses pays satellites, afin de mettre l'État soviétique en porte-à-faux avec le reste de la civilisation occidentale.

L'opéra de Nabokov *The Holy Devil (Rasputin's End* dans son titre final³¹⁵), sur un livret de Stephen Spender, est basé sur le personnage étrange et quasi mythologique de Raspoutine, confident de la tsarine Alexandra, épouse de Nicolas II, dernier tsar de Russie. L'histoire relate les derniers jours du Raspoutine et les trois tentatives de meurtre contre lui avant son assassinat en 1916 par un groupe d'aristocrates conservateurs patriotes qui voyaient d'un mauvais œil l'influence politique que lui procurait sa proximité avec l'empereur. Le personnage de Raspoutine semble représenter dans ce cas-ci une figure aussi menaçante pour le pays – sinon plus encore – que la révolte ouvrière et paysanne qui en était alors à ses premiers balbutiements. Notons à cet effet la première scène de l'acte I, soit un dialogue entre Raspoutine et un prince de la Cour. Ce dernier intime au mystique de se retirer de la vie publique et de retourner dans sa

³¹¹ Ian Wellens, *Music on the Frontline : Nicolas Nabokov's Struggle against Communism and Middlebrow Culture*, Londres / New York, Routledge, 2016, p. 45.

³¹² *Ibid.*, p. 46.

³¹³ « The underlying political nature of using cultural propaganda. [He] was well aware that Soviet propaganda as well as the United States's actions had damaged the American image, painting it as imperialistic and culturally deficient. » Shannon E. Pahl, *The Congress for Cultural Freedom, La Musica Nel XX Secolo and Aesthetic "Othering"* : An Archival Investigation, mémoire de maîtrise, University of Wisconsin-Milwaukee, 2012, p. 31; notre traduction.

³¹⁴ Nicolas Nabokov, Progress Report, IACF, cité dans Pahl, *The Congress for Cultural Freedom*, p. 32.

³¹⁵ Dans sa version intitulée *The Holy Devil* et datant de 1958, l'opéra comporte deux actes alors que la version publiée un an plus tard sous le titre *Rasputin's End* en comporte trois.

Sibérie natale. Il serait, selon des rumeurs, entouré d'espions et de gens à la moralité douteuse, subissant l'influence de forces obscures qui, par lui, chercheraient à contrôler l'impératrice. « Foutaises! » selon Raspoutine, qui se justifie en disant qu'il hait cette « boucherie », cette révolution qui fait saigner le pays, et accuse le prince de le détester à cause de sa proximité avec le tsar³¹⁶. Nabokov, comme le raconte Klaus-Dieter Gross, sous-entend dans la trame de son opéra que la situation historique présentée est comparable au contexte américain où des prolétaires ont pris le pouvoir, où des voyageurs étrangers opportunistes affluent et où les abus de pouvoir de Raspoutine cachent les préparatifs d'une révolution socialiste³¹⁷. Le personnage de Raspoutine, que tous veulent éliminer pour libérer le pouvoir d'une influence malsaine, est ce qui ressort du livret. L'analogie est plutôt mince, et comme le souligne également Gross, sans avoir connaissance du contexte du maccarthysme sous-jacent, l'œuvre semble non pertinente³¹⁸. Très peu d'opéras ayant un propos pro-maccarthyste et anticommuniste sont identifiés par Gross. Dans les cas qu'il traite, c'est l'implication politique du compositeur qui influe sur le sens attribué à son œuvre plus que le texte ou encore la musique qui demeurent peu révolutionnaires et esthétiquement moderne.

Mentionnons à ce titre le second opéra évoqué par le chercheur, soit *Troubled Island* du compositeur afro-américain William Grant Still³¹⁹ (1895-1978), basé sur une pièce de théâtre de Langston Hughes. Là encore, l'analogie est mince et sans une solide connaissance du contexte politique, le propos maccarthyste n'est pas du tout évident; le sens devient plus apparent dans l'implication politique du compositeur. Premier grand opéra d'un compositeur noir à être produit sur une scène lyrique d'importance au New York City Opera, *Troubled Island* raconte l'ascension et la chute de Jean-Jacques Dessalines, premier dirigeant à gouverner Haïti après la Révolution haïtienne (1791-1804). Ayant accédé au pouvoir après avoir trahi le leader de la révolution, le général Toussaint L'Ouverture, Dessalines représente la corruption de l'idéal révolutionnaire et l'opposition entre deux franges de la population : les mulâtres lettrés et les

³¹⁶ Nicolas Nabokov, *Rasputin's End*, Paris, Ricordi, 1959, p. 59-64.

³¹⁷ Gross, « McCarthyism and American Opera », p. 169.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

³¹⁹ William Grant Still est considéré aujourd'hui comme le « Doyen des compositeurs afro-américains ». Étudiant autant avec Edgard Varèse qu'avec George Whitefield Chadwick, il a été le premier Américain noir à diriger un grand orchestre (New Orleans Philharmonic Orchestra) et le premier compositeur afro-américain à voir son opéra, *Troubled Island*, présenté sur une importante scène lyrique.

Africains illettrés³²⁰. La trame narrative expose les difficultés de coexistence postcoloniale au lendemain de la révolution, mais également la libération de l'île caribéenne des forces américaines, qui l'ont occupée de 1915 à 1934. Comme le souligne Gayle Murchison, on peut l'interpréter comme un opéra ayant des relents subversifs : « Il s'agit, après tout, d'un opéra traitant d'un révolutionnaire noir qui a rejeté l'intégration et mis en place un gouvernement séparatiste pendant quinze ans de l'histoire haïtienne³²¹ ». Achievé en 1939, l'opéra n'a été créé que dix ans plus tard. Des différends idéologiques avec Langston Hughes, engagé comme librettiste, ont abouti à l'abandon du projet par ce dernier; le livret sera complété par la femme de Still.

Les retards dans la création (dont la mystérieuse annulation d'une représentation radiophonique pour le compte de VOA) et les critiques peu enthousiastes s'expliquent selon le compositeur par l'orientation politique du librettiste, un gauchiste assumé, et par la récupération par les communistes des enjeux raciaux afin de recruter des Afro-Américains³²². S'il est possible de s'interroger sur le sens que prend le propos de l'opéra pour Still et Hughes, il est ironique de constater que *Troubled Island* – un opéra dont les deux principaux artisans sont des Afro-Américains – devait être utilisé en tant que matériel de propagande anti-communiste par VOA. Ce projet ne s'est pas concrétisé, notamment à cause de l'audience de Langston Hughes devant le HUAC et du thème révolutionnaire de l'opéra³²³.

***The Tender Land* – Dénoncer McCarthy en demi-teintes**

D'autres opéras ont adopté un positionnement plus clair, mais toujours discret dans la dénonciation des méthodes de McCarthy. Commandé en 1952 par Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II pour la Ligue des Compositeurs en vue d'une diffusion à la radio, l'opéra *The Tender Land* est inspiré du roman de 1941 de James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*. Le récit se situe pendant la grande dépression et raconte l'histoire de Laurie, une jeune fille de la campagne qui se prépare à recevoir son diplôme d'études secondaires. Les

³²⁰ Gross, « McCarthyism and American Opera », p. 168.

³²¹ « *It is after all, an opera about a black revolutionary who rejected integration and effected a black separatist government during fifteen years of Haitian history.* » Gayle Murchison, « Was *Troubled Island* Seen by the Critics as a Protest Opera? », *American Music Research Center Journal*, vol. 13, 2003, p. 42; notre traduction.

³²² Catherine Parsons-Smith, « Harlem Renaissance Man » Revisited : The Politics of Race and Class in Still's Late Career », *American Music*, vol. 15, n° 3, 1997, p. 389.

³²³ Murchison, « Was *Troubled Island* Seen by the Critics as a Protest Opera? », p. 55-56.

réjouissances de ce moment sont assombries quand la nouvelle circule qu'une jeune voisine a été agressée sexuellement par deux jeunes hommes. Le grand-père de Laurie, lors d'une fête, accuse deux hommes – dont l'un est l'amoureux de sa petite-fille – même si le shérif a annoncé plus tôt la capture de deux autres jeunes formellement accusés de l'agression. La réplique prononcée par le grand-père, « *They're guilty all the same* » – ajoutée par le compositeur et Erik Johns, son librettiste (sous le pseudonyme d'Horace Everett) – représente une allusion à peine voilée à la logique de McCarthy³²⁴. Nous reviendrons plus bas sur cette citation dont l'origine est singulière. Il est par ailleurs possible d'interpréter cette réplique – ainsi que le récit de manière plus large – comme la représentation d'une époque troublée où la peur et le doute pouvaient être perceptibles dans pratiquement tous les foyers américains. Même si son opéra n'est pas dans son ensemble une critique explicite du maccarthysme, le contexte dans lequel les auteurs situent l'action, soit la grande dépression des années 1930, traduit également un sentiment d'anxiété et d'appréhension pour l'avenir qui est menacé par la précarité de l'emploi ou par les communistes, considérés comme une menace centrale au mode de vie des habitants des États-Unis.



Figure 4

Hymne originel de « Zion's Walls »

John McCurry, *The Social Harp* : A collection of tunes, odes, anthems and set pieces from various authors, T.K. Collins, Philadelphie. 1855. p. 137.

Une autre scène symbolique est le finale de l'acte I, le chœur « The Promise of Living ». Alors que la famille Moss accepte d'héberger deux étrangers, Martin et Top, ceux-ci s'engagent à s'investir pour travailler avec la famille sur la terre au moment de la récolte. Anodin en apparence, ce numéro peut cependant être interprété comme un message métaphorique valorisant l'opposé des idéaux véhiculés par le maccarthysme, soit l'entraide, la confiance et le respect mutuel. Copland utilise l'hymne américain *revivalist* (mouvement de renouveau de la foi

³²⁴ Howard Pollack, *The Life and Work of an Uncommon Man*, New York, Henry Holt & C°, 1999, p. 475.

chrétienne promouvant une piété plus personnelle) « Zion's Walls » comme principal matériau mélodique pour ce numéro d'ensemble. Il est intéressant de noter que l'hymne originel utilisé par Copland véhicule également cet idéal de rassemblement et d'entraide communautaire vers un bien commun. De plus, l'emprunt d'une mélodie folklorique témoigne d'une période musicale, culturelle et politique du passé, où, dans les années 1930 et 1940, la musique folklorique était identifiée comme un marqueur culturel de politique de gauche³²⁵.

L'ensemble, dans la tonalité de *fa* majeur, s'ouvre avec une mélodie entonnée par Martin, chantant que « la promesse de vivre naît de la dévotion envers nos amis et au travail ». Il est rejoint par Laurie et sa mère qui entament un contrechant autour de la même ligne mélodique. La partie B est assumée par Grandpa Moss, premier de ce quintette à entonner la mélodie originale de l'hymne « Zion's Walls ». En s'adressant à Top, il lui demande s'il est prêt à travailler et à lui donner un coup de main pour la récolte. Top répond en reprenant la même citation musicale, alors que Martin entonne le second thème de l'hymne. Tous se joignent alors à l'ensemble dans un contrepoint vocal où ils énoncent que la promesse de vivre c'est de « comprendre la paix dans notre cœur et d'être en paix avec nos voisins ». Pour reprendre les termes employés par Elizabeth Crist, « “The Promise of Living” est un modèle musical de solidarité sociale où les individus travaillent de concert³²⁶ ».

The image shows a musical score for a piano reduction of vocal lines. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Contre-mélodie (Martin, Laurie, Ma)' and the bottom staff is labeled 'Mélodie originelle de « Zion's Wall »'. The tempo is marked '♩ = 76' and the dynamic is 'ff'. The music is in 3/4 time and the key signature has one flat (F major). The top staff features a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff features a more rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

Figure 5

Réduction piano des lignes vocales du chœur « The Promise of Living »,

The Tender Land, acte I, Finale, n° 104, mes. 1-5, p. 83-84.

Aaron Copland, *The Tender Land*, The Aaron Copland Fund For Music, © Copyright 1956, 1957 par Boosey & Hawkes, Inc
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

La scène d'accusation du début de l'opéra a quant à elle été révisée par l'ajout de la fameuse ligne : « *They're guilty all the same* ». Dans la version originale, Grandpa Moss reste muet, ne

³²⁵ Elizabeth B. Crist, « Mutual Responses in the Midst of an Era : Aaron Copland's *The Tender Land* and Leonard Bernstein's *Candide* », *The Journal of Musicology*, vol. 23, n° 4, 2006, p. 500.

³²⁶ « “The Promise of Living” is a musical model of social solidarity, of individuals working in concert. » *Ibid.*, p. 510; notre traduction.

répondant pas à un autre personnage qui dit que « l'imagination peut être une chose dangereuse³²⁷ » après que Laurie et Martin ont été découverts ensemble. Au sujet de cette phrase, Johns a déclaré : « Lorsque Grandpa Moss dit aux garçons, “*You’re guilty all the same*”, nous pensions à toutes ces fausses accusations de McCarthy et de l’effet qu’elles avaient sur des gens innocents³²⁸ ». Il faut dire que pendant le processus d’écriture, soit un an avant la création de *The Tender Land*, Copland s’est lui aussi trouvé dans une situation où il était probablement considéré comme étant « coupable de toute façon ». Il est d’ailleurs intéressant de remarquer que l’ajout a été fait par Copland au printemps 1954, environ un an après que Copland ait été appelé à témoigner au Congrès.

En effet, le 26 mai 1953, il comparaisait devant le Sous-comité permanent du Sénat sur les enquêtes du comité des opérations du gouvernement (Senate Permanent Subcommittee on Investigations on the Committee on Government Operations) présidé par le sénateur Joseph McCarthy. Durant cette séance, où il était accompagné de son conseiller Charles Glover, Copland a été interrogé sur ses associations politiques passées, ses liens avec des musiciens soupçonnés ou reconnus par le gouvernement comme étant des agents subversifs et sur sa participation à un programme d’échange du Département d’État qui lui a permis d’enseigner à l’étranger, notamment pendant trois mois en Amérique du Sud (août-septembre 1947) et six mois en Italie (janvier-juin 1951). Dans cet échange, Copland affirme ne pas être un communiste, et ne pas savoir ce qu’est un rassemblement communiste :

The CHAIRMAN (McCarthy). *Now, Mr. Copland, have you ever been a Communist?*

Mr. COPLAND. *No, I have not been a Communist in the past and I am not now a Communist.*

The CHAIRMAN. *Have you ever been a Communist sympathizer?*

Mr. COPLAND. *I am not sure that I would be able to say what you mean by the word “sympathizer.” From my impression of it, I have never thought of myself as a Communist sympathizer.*

The CHAIRMAN. *You did not.*

Mr. COPLAND. *I did not.*

The CHAIRMAN. *Did you ever attend any Communist meetings?*

Mr. COPLAND. *I never attended any specific Communist Party function of any kind.*

The CHAIRMAN. *Did you ever attend a Communist meeting?*

³²⁷ *Ibid.*, p. 504.

³²⁸ « *When Grandpa Moss says to the boys, “You’re guilty all the same,” we were thinking about all the false McCarthy accusations and the effect they had on innocent people.* » Entretien avec Erik Johns, dans Aaron Copland et Vivian Perlis, *Copland since 1943*, New York, St. Martin’s Press, 1989, p. 219, cité dans Crist, « Mutual Responses in the Midst of an Era », p. 504; notre traduction.

*Mr. COPLAND. I am afraid I don't know how you define a Communist meeting*³²⁹.

Ces soupçons et cet acharnement contre le compositeur américain font écho au retrait de son œuvre orchestrale *Lincoln Portrait* de la programmation officielle de la cérémonie d'inauguration du président républicain nouvellement élu Dwight Eisenhower, trois jours avant la célébration en janvier 1953. À la base de cette censure, les allégations d'un représentant du Congrès sur les affiliations et activités de Copland supposément « non-Américaines³³⁰ ».

***Susannah* – Dénoncer McCarthy explicitement**

Malgré le climat délétère des années 1950, certaines œuvres lyriques parvenaient à se démarquer avec un propos dénonçant fortement et symboliquement les tenants et aboutissants de cette croisade anticommuniste. L'opéra *Susannah*, composé et écrit par Carlisle Floyd (1926-), est considéré par Gross comme étant, avec *Candide*, l'opéra où les références au maccarthysme sont les plus directes et idéologiquement assumées. Créé en 1955 à la Florida State University, cet opéra, le deuxième dans la jeune carrière du compositeur natif de la Caroline du Sud, a rencontré un certain succès malgré les réticences formulées à son endroit. Il faut dire qu'à première vue, le thème sous-jacent de cet opéra peut sembler étonnant si l'on considère les origines de Carlisle Floyd, qui venait d'un milieu conservateur peu concerné par la chasse aux sorcières de McCarthy. Issu d'une famille rurale dont la mère était pianiste et le père un pasteur protestant, Floyd était familier avec le contexte du Sud profond, le contenu des textes religieux et les sermons que son père prononçait. *Susannah* prend pour source d'inspiration un récit apocryphe de la Bible, *Suzanne au bain* ou *Suzanne et les vieillards*. Dans cet épisode, une jeune femme est accusée d'adultère et de pensées perverses après que deux sages, dont elle a refusé les avances, la dénoncent pour éviter la vindicte populaire. Suzanne est rapidement châtiée par sa communauté, la parole de personnes faisant figure d'autorités, de surcroît des hommes, ayant préséance sur la sienne. Les véritables fautifs sont finalement démasqués, arrêtés et exécutés après une intervention du prophète Daniel qui confond les deux hommes en leur faisant contredire leur version des faits.

³²⁹ « Executives Sessions of the Senate Permanent Subcommittee on Investigations of the Committee on Government Operations », vol. 2, 83^e congrès, 1^{er} session, 2003 [1953], p. 1268, https://www.senate.gov/artandhistory/history/common/generic/McCarthy_Transcripts.htm, consulté le 24 mars 2019.

³³⁰ Jennifer DeLapp-Birkett, « Chapter 23 : Government Censorship and Aaron Copland's *Lincoln Portrait*, during the Second Red Scare » dans Patricia Hall (éd.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 512-513.

Floyd transpose le propos dans le village fictif de New Hope Valley, Tennessee, dans les Appalaches. Dans ce village conservateur, la jeune Susannah Polk, en raison de son charme et de sa personnalité candide, est perçue comme une dévergondée par les membres de son église, notamment les femmes des Anciens de la communauté. Un soir, alors les quatre Anciens du village tentent de trouver une crique pouvant servir de source baptismale au nouveau pasteur de la communauté, le révérend Olin Blitch, ils trouvent Susannah se baignant dans cette même source. Scandalisés à la vue de son corps nu et incapable de reconnaître leur propre faillibilité, ils rapportent aux autres villageois leur répugnance face à cette scène et étiquettent Susannah comme « instrument du Diable ». Devant les rumeurs qui circulent à son sujet, notamment qu'elle aurait été intime avec le fils d'un des Anciens, Susannah est sommée de confesser publiquement son crime moral devant le révérend Blitch, sous peine d'être bannie de la vallée. Alors que le récit biblique se termine de manière plutôt positive, la version imaginée par Floyd exclut tout *deus ex machina*. Refusant de confesser un crime qu'elle n'a pas commis, la jeune femme se réfugie chez elle. Le révérend la retrouve et ne parvenant pas à la faire avouer, il succombe à la tentation de la chair et viole Susannah. Abandonnant toute foi en l'homme, elle devient alors une recluse et paria au sein de sa communauté.

Floyd disait du maccarthysme et de la peur d'y être associé qu'ils imprégnaient tout à l'époque. La suspicion omniprésente et l'idée qu'une simple dénonciation était la seule chose qu'il fallait pour être accusé et déclaré coupable le révoltaient et le terrifiaient³³¹. Le milieu académique en Floride, comme ailleurs aux États-Unis, était perçu comme un antre propice aux dissidents idéologiques. Cette peur du rouge était notamment entretenue par l'entremise du gouverneur démocrate de Floride Charley Eugene Johns, dont la croisade contre les communistes dans son État a mené à la création d'un comité rejeton de celui de McCarthy (le Johns Committee), et qui, à défaut d'obtenir le même succès, a jeté son dévolu sur les homosexuels. Tout comme dans l'opéra de Copland *The Tender Land*, la thématique de l'attaque *ad hominem* est ici aussi l'élément faisant référence au contexte politique oppressif du maccarthysme. Mais de façon plus large, il est possible de voir le propos de l'opéra dans son ensemble comme une forme

³³¹ Jonathan Abarbanel, notes pour Carlisle Floyd *Susannah*, 1994, Virgin Classics, p. 9, cité dans Rachel Hutchins-Viroux, « Witch-hunts, Theocracies and Hypocrisy : McCarthyism in Arthur Miller/Robert Ward's opera *The Crucible* and Carlisle Floyd's *Susannah* », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 6, n° 2, p. 143, <https://journals.openedition.org/lisa/1140>, consulté le 17 décembre 2019.

de dénonciation de la politique américaine. Trois moments de l'opéra illustrent le positionnement de Floyd en regard du maccarthysme : la fausse confession de Little Bat au premier acte, l'acte forcé de confession publique de Susannah et sa réaction face à l'opinion générale, toutes deux au deuxième acte. Au-delà des accusations portées contre elle par les hommes du village, Susannah prend conscience de l'étendue de sa « descente aux Enfers » lorsque Little Bat lui avoue qu'il a été forcé de dire sous la pression qu'il avait été intime avec elle :

*They made me say it! I swear they did! My ma she scairt me an' pa did too, and it was right in front o' the preacher an' I was scairt, plum scairt to death! [...] I said you'd let me love you up. That's what's they made me say. I said you'd let me love you up an' in the worse sort o' way*³³².

Cette scène illustre l'utilisation de la pression morale et de la menace sur un individu pour obtenir des informations en échange de services. Mis dans une situation extrêmement stressante et terrifié à l'idée d'être lui-même rejeté, le garçon n'a d'autre choix que de mentir malgré l'affection qu'il porte à Susannah et sa foi en l'innocence de cette dernière. Son rôle de « témoin » devient alors celui d'un informateur et d'un outil utilisé contre une personne de son entourage³³³.

Moment fort de l'opéra, la deuxième scène de l'acte II illustre dans son développement le sentiment d'oppression et d'omniprésence pesante d'une masse populaire dirigée sur une personne. Réuni avec la communauté lors d'une célébration *revivaliste* au sein de l'église du village, le révérend Blich livre un sermon qui condamne le péché et la dépravation des âmes. Il exhorte Susannah de confesser publiquement ses péchés devant le chœur de la communauté et d'accepter leur pardon pendant que ceux-ci entonnent un choral l'invitant à se repentir (« Come sinner tonight's the night »). Blich et la communauté de New Hope Valley endossent ainsi le rôle de l'autorité morale représentant le HUAC. Pour la communauté, principalement incarnée dans l'opéra par les Anciens et leurs épouses, leurs croyances personnelles et *a priori* sont les seuls outils permettant de juger du comportement social d'un individu et de sa culpabilité, à l'instar du HUAC qui passait des jugements en fonction de l'appartenance politique d'un individu³³⁴.

³³² Carlisle Floyd, *Susannah*, drame musical en deux actes et dix scènes, partitions vocales, Milwaukee, Wisconsin, Boosey and Hawkes, 1997, p. 56-57. En transposant l'action dans le Sud des Etats-Unis, Floyd a pris soin d'écrire les dialogues dans le dialecte régional avec lequel il était familier.

³³³ Gross, « McCarthyism and American Opera », p. 184.

³³⁴ Melissa L. Allen, « *Ain't it a pretty night?* » : *An analysis of Carlisle Floyd's Susannah as an allegory for the socio-political culture of the United States in the 1950s*, mémoire de baccalauréat réalisé dans le cadre d'un cheminement Honor, James Madison University, 2017, p. 82; notre traduction.

♩. = 58
molto accelerando

Soprano
Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come!

Alto
Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come!

Tenor
Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come!

Bass
Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come, sin - ner. Come!

Susannah
No! _____ No! _____

Piano
molto cresc.
molto accelerando
ff

Figure 6

Susannah, Acte II, scène 2, n° 75, mes. 7-10, p. 92.

Carlisle Floyd, *Susannah*, [1956], drame musical en deux actes, © Copyright 1957 par Boosey & Hawkes Inc, Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Cette scène met aussi de l'avant le refus clair de Susannah de se confesser. Alors qu'elle marche vers l'autel dans un état de confusion et de peur³³⁵, elle prononce un solennel « Non! » appuyé par un effet de discordance créé par la relation de seconde mineure entre l'orchestre et le chœur – imperturbable en *mi* bémol mineur – comme le montre l'exemple qui suit. Dans cette optique, cette scène est une représentation concrète de la réalité du maccarthysme, où admettre des accointances communistes dans les années 1950 était perçu comme une absolution de péché, la prison étant destinée à ceux qui ne veulent pas se repentir³³⁶.

La réponse de Susannah aux accusations peut également être vue comme un rappel des pratiques du comité des activités anti-américaines de la Chambre des représentants. En refusant de se confesser pour un acte qu'elle n'a pas commis, Susannah affirme sa différence vis-à-vis de

³³⁵ Floyd, *Susannah*, p. 91.

³³⁶ Hutchins-Viroux, « Witch-hunts, Theocracies and Hypocrisy », p. 145.

sa communauté, quitte à finalement en être consciemment et sciemment exclue. En demeurant à New Hope Valley, elle devient « un rappel constant pour la communauté de la présence d'un mode de vie alternatif en imposant son indépendance au sein de son environnement³³⁷ ». Dans le contexte de la guerre et de la « chasse aux sorcières » de McCarthy, Susannah incarne le courant opposé à l'idéologie dominante des États-Unis, c'est-à-dire le communisme. Il est important de mentionner que même si l'évolution du personnage de Susannah au cours de l'opéra culmine par sa ferme résolution à affirmer sa différence envers les membres de sa communauté, elle était déjà perçue par ceux-ci comme un corps étranger. En effet, le personnage de Susannah diffère dès le départ du caractère plus conservateur des habitants de New Hope Valley. En plus d'être dotée d'une beauté qui suscite le regard des hommes et la jalousie des femmes, Susannah est curieuse, candide et ouverte sur le monde – une personnalité qui tranche avec l'apparente morosité et le carcan social conservateur de New Hope Valley. Ses origines familiales font également d'elle une personne méprisée par la communauté : elle a en effet été élevée par un frère aux penchants alcooliques qui passe le plus clair de son temps à chasser. Puisqu'elle est déjà considérée comme différente, elle est le bouc émissaire idéal.

À travers cet opéra, Floyd démontre l'impact des milieux socioconservateurs et dans une large mesure l'influence des politiques maccarthystes sur le milieu artistique et social. Comme le mentionne Melissa Allen,

By setting this opera in a historically conservative culture of which he was knowledgeable [...] Floyd was able to use this setting to create this allegory without changing or depicting the culture of the southern Appalachian people by relying on the use of stereotypes. Because of this, the end result is a powerful statement about the relationship between fitting into a prescribed social role and the treatment by the individuals in the greater community and how that impacts the individual³³⁸.

Le caractère de l'époque et la mentalité des années 1950 sous l'influence du sénateur McCarthy dans cette chasse aux communistes sont résumés de manière éloquente par Susannah dans la réponse qu'elle donne à son frère alors que celui-ci lui demande pourquoi elle n'a pas cherché à se défendre contre les attouchements du révérend : « *Why? Cause I was tired! That's*

³³⁷ « *Susannah's reaction, to stay against public opposition, will constantly remind the community of the presence of an alternative way of living [by imposing] her independence on her environment.* » Gross, « *McCarthyism and American Opera* », p. 184; notre traduction.

³³⁸ Allen, « *Ain't it a pretty night?* », p. 11.

*why! Tired o'fight-in' an'tired o livin'in a world where the truth has to fight so hard to git itself believed*³³⁹ ».

4.2 Un monde *Candide* – Opérette et politique chez Leonard Bernstein

Leonard Bernstein (1918-1990) est incontestablement une des figures marquantes du monde culturel américain du XX^e siècle et un acteur musical de premier plan dans l'univers politique des années 1950. « Le monarque de la musique est mort³⁴⁰ » : c'est ainsi que le *New York Times* titrait, le 15 octobre 1990, un article annonçant la mort du compositeur américain. Dans l'éloge funèbre signé par Donal Henahan, Bernstein est décrit comme étant un travailleur infatigable et énergique, doté d'un talent incomparable et qui a enchaîné les succès dans une carrière marquée aussi bien par la direction d'orchestre que par la composition. Pédagogue et vulgarisateur dynamique ayant fait découvrir la musique au jeune public de manière accessible, il est également considéré comme possiblement le sauveur du « *musical* » américain. Ces nombreux éloges ajoutent à l'aura presque mythique qu'inspire le personnage de Leonard Bernstein dans l'imaginaire américain. Dans le contexte de la Guerre froide, il n'est donc pas étonnant que ce dernier ait été parmi les compositeurs phares mis de l'avant pour représenter le modèle du « *self-made man* » et, dans les mots de la musicologue Emily Abrams Ansari, « irrésistible pour le personnel du Département d'État et du Cultural Presentations program [...] pour faire connaître la musique américaine au public du monde entier³⁴¹ ». Cet encensement ne s'est pourtant pas fait sans difficulté.

Bernstein avait tout du profil de l'icône de la réussite aux États-Unis. Fils d'immigrants juifs originaires de l'Ukraine, il a grandi dans un milieu relativement modeste au Massachusetts, où son père était propriétaire d'une petite entreprise de produits cosmétiques. Lenny, comme est surnommé, se découvre très jeune une passion pour la musique. Intrigué par le piano à dix ans, il commence à suivre des cours avec Helen Coates quatre ans plus tard. Une fois ses études secondaires à la Boston Latin School terminées, il entreprend, malgré les réticences de son père à l'idée d'une carrière musicale, des études en musique à l'Université Harvard où il étudie pendant

³³⁹ Floyd, *Susannah*, p. 115.

³⁴⁰ Donal Henahan, « Leonard Bernstein, 72, Music's Monarch Dies », *New York Times*, 15 octobre 1990.

³⁴¹ « *Irresistible to State Department staff, and the Cultural Presentations program [...] to bring American art music to audiences across the world.* » Emily Abrams Ansari, *The Sound of a Superpower : Musical Americanism and the Cold War*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 162; notre traduction.

quatre ans sous les auspices du pianiste Heinrich Gebhard³⁴². Son diplôme universitaire en poche, Bernstein poursuit par la suite sa formation au Curtis Institute où il a comme professeurs Fritz Reiner en direction et Isabelle Vengerova au piano. Il a été parmi les premiers à participer à la première édition de l'école d'été du Berkshire Festival Music à Tanglewood en 1940; ce séjour lui a permis de recevoir l'enseignement du chef d'orchestre Serge Koussevitzky³⁴³.

Un des événements marquants qui a défini et lancé sa carrière de chef d'orchestre est survenu en 1943. Âgé de seulement 25 ans, il remplace alors au pied levé Bruno Walter, malade, pour un concert du New York Philharmonic Orchestra télédiffusé à l'échelle nationale. À partir de ce moment, les occasions ne cesseront de se présenter pour ce jeune et charismatique chef³⁴⁴. L'essentiel de la carrière de Bernstein en tant que chef d'orchestre s'est fait au sein du philharmonique de New York. Nommé chef assistant auprès de Dimitri Mitropoulos en 1957 avant de prendre la direction l'année suivante, il restera en poste jusqu'en 1969. Dès sa prise en charge de l'orchestre en 1958, il a fait sienne la tradition déjà implantée des Young's People Concerts, tout en lui insufflant sa propre couleur et énergie. Dans ces programmes, les premiers à être diffusés à la télévision, il initiait les jeunes à des concepts musicaux, tels les modes, les intervalles, les styles et formes en les illustrant par des œuvres. Il a également utilisé cette tribune pour faire découvrir à son jeune auditoire la musique américaine dont il était un fervent défenseur.

Même si toute sa vie et sa carrière durant, Bernstein a milité pour l'américanité en musique, il a néanmoins dû se défendre au sujet de son appartenance politique lorsque ses valeurs progressistes et libérales et son militantisme lui ont valu une certaine inimitié de la part du gouvernement. Il cosigne en 1947 avec plusieurs intellectuels et artistes une lettre ouverte dans laquelle le groupe s'insurge contre la capitulation face au HUAC des dirigeants des studios hollywoodiens dans l'affaire des « Dix d'Hollywood³⁴⁵ », où des scénaristes et réalisateurs se sont vus congédiés à cause de leurs positions politiques. Par la même occasion, il programme une

³⁴² Paul R. Laird et David Schiff, « Bernstein, Leonard [Louis] », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223796>, consultée le 8 octobre 2019.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Barry Seldes, *Leonard Bernstein : The Political Life of an American Musician*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2009, p. 42.

représentation de l'opéra de Marc Blitzstein *The Cradle Will Rock*, fortement controversé à cause de sa thématique pro-syndicale et anticapitaliste. Pour Bernstein,

[the] decision to revive this radical work was a strike back at the inquisitors – HUAC, the Loyalty-Security Board, the blacklisters responsible for the immiserization of [Hans] Eisler and the Hollywood Ten. But it was also a call for the progressive audience that had supported Roosevelt in the great New Deal days to revive itself, to find inspiration and lend support to a powerful civil rights plank³⁴⁶.

En 1951, le FBI place le nom de Bernstein à l'index en vertu de la loi McCarran. Cette liste plaçait Bernstein dans trois catégories : communiste, ouvrier socialiste et/ou membre de la Independent Socialist League. Éventuellement, ces identifications devaient être utilisées par les services de sécurité du pays pour incarcérer les « éléments subversifs » américains³⁴⁷. Bernstein n'a jamais été détenu, mais il s'est vu quelque peu importuné par les autorités dans ses activités. La complication la plus importante s'est concrétisée par le refus du département d'État de renouveler le passeport du compositeur en juillet 1953. À long terme, cette action avait le potentiel de limiter le développement de sa carrière qui commençait à être florissante en Europe, tout en réduisant sa possibilité d'emploi dans son propre pays puisqu'il était toujours fiché comme élément subversif³⁴⁸. Pour se défaire de ce nœud gordien, Bernstein a dû se résoudre, sous les conseils de son avocat James McInerney, un « *Commi-chaser* » selon ses propres paroles, à rédiger un affidavit affirmant qu'il n'a jamais été communiste, ni partagé l'idéologie du parti communiste ou pris part à une association militante liée de près ou de loin au parti et si jamais il l'avait été de quelque façon, c'était par naïveté et ignorance de leurs véritables motifs³⁴⁹. Les activités, associations et personnes dont il a dû se distancer comprenaient des regroupements anti-franquistes, le Joint Anti-Fascist Refugee Committee, le chanteur et acteur Paul Robeson, lui-même en démêlés avec les tenants du maccarthysme, ainsi que la conférence pour la paix organisée en avril 1949 à l'hôtel Waldorf Astoria de New York et à laquelle participaient Aaron Copland et Dmitri Shostakovitch³⁵⁰. Aussi humiliant qu'ait été cet acte de contrition forcé, il a satisfait les autorités gouvernementales qui ont délivré à Bernstein un nouveau passeport en août 1953³⁵¹.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

Il est étonnant de remarquer que les contrariétés auxquelles Bernstein a été exposé en raison de ses positions politiques au tournant des années 1950 n'a pas empêché le gouvernement américain d'en faire une égérie de la musique américaine à l'étranger moins de six ans après sa profession de foi anticommuniste et la déchéance du sénateur McCarthy. En août 1959, Bernstein entreprend une tournée en Europe avec le philharmonique de New York, avec des prestations programmées en Union soviétique dans les villes de Moscou, Kiev et Leningrad. Avantage par ses qualités d'orateur maintes fois démontrées à la télévision et par sa défense d'un américanisme musical, il était un choix humain et politique tout désigné. La tournée de dix jours en URSS a reçu une vaste couverture médiatique, tant dans les journaux que dans les émissions de télévision des deux pays, et a été riche en occasions d'échanger des idées³⁵². Durant son séjour, Bernstein « a critiqué la bureaucratie musicale soviétique comme étant conservatrice, réminiscente de la “tradition tsariste” [et lorsqu'un journaliste lui a demandé] si l'Union soviétique était “en avance” sur les États-Unis dans le domaine musical, Bernstein a répondu : “Je crois que toute nation qui est libre de faire ce qu'elle veut à propos de la musique ou autre chose est automatiquement en avance”³⁵³ ». Ces commentaires de Bernstein ont été faits en marge d'un concert à la Biennale de Venise retransmis sur Eurovision, où était programmée la *Symphonie n° 5* de Chostakovitch; plusieurs spectateurs européens ont interprété ces remarques comme étant propagandistes et ont regretté que Bernstein ait mélangé musique et politique³⁵⁴.

Paradoxalement, le fait que Bernstein se soit compromis avec de tels commentaires politiques sur la vie musicale soviétique auprès d'un public européen a tout de même été bien perçu par l'auditoire occidental³⁵⁵. En faisant cela, il entretenait une dynamique de contraste sur les rapports diplomatiques soviéto-américains en mettant de l'avant une vision de la vie musicale américaine qui se décrivait comme apolitique, pour attirer ceux, qui à l'inverse, évoluaient dans un environnement où le contrôle politique était plus marqué et qui souhaiteraient en sortir. Il est ainsi intéressant de considérer les critiques ouvertes qu'il formulait envers son propre pays trois

³⁵² Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015, p. 180.

³⁵³ « Criticized Soviet musical bureaucracy as conservative, stemming from the “Czarist tradition” [and when a reporter asked him] if the Soviet Union was “ahead” of the United States in the field of music, Bernstein replied, “I think any nation that is free to do what it wishes about music or about anything is automatically ahead”. » *Ibid.*, p. 181; notre traduction.

³⁵⁴ AmEmb Rome D-606 à DOS, CDF60-63 032 New York Philharmonic Orchestra/ 1-460, NA, cité dans *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 182.

³⁵⁵ *Ibid.*

ans avant le début de cette tournée. Une des œuvres de Bernstein qui illustrent cette critique à peine voilée du maccarthysme est son opérette *Candide*, basée sur le conte philosophique éponyme de Voltaire. Ce conte se veut une satire de la pensée du philosophe allemand Gottfried Wilhelm von Leibniz sur le principe de théodicée ou « Justice de Dieu ».

Dans ces grandes lignes, ce principe présuppose que le mal est une question de perspective dans un monde qui est le moins imparfait possible. Le Créateur aurait ainsi limité l'imperfection du monde au minimum de sorte qu'entre toutes les alternatives possibles, il aurait choisi la meilleure. Le monde réel constituerait donc le meilleur des mondes possibles en regard de ces alternatives³⁵⁶. La thèse optimiste de Leibniz invite donc à avoir une vue d'ensemble sur toutes choses, car celles-ci, même mauvaises, arrivent pour une raison : « Deux mots peuvent en s'unissant, annuler leurs mauvais effets et même avoir un effet bénéfique, comme deux poisons font un remède, ou encore qu'une faute peut avoir des conséquences heureuses³⁵⁷ ». La thèse de Leibniz a été popularisée aux États-Unis par les écrits d'Alexander Pope, que Bernstein résume en ces termes, en poussant la conclusion au ridicule : « Si nous croyons en un Créateur, alors Il doit être un bon Créateur et le plus grand de tout les Créateurs possibles, par conséquent il n'aurait pu créer que le meilleur des mondes possibles; en d'autres termes, tout ce qui existe est juste³⁵⁸ ».

Voltaire fait ressortir avec humour toute l'interprétation absurde qu'il fait de cette pensée en plongeant son personnage principal, nommé de manière appropriée Candide, dans une série d'aventures rocambolesques. Le récit suit ainsi le parcours du jeune Candide, un jeune garçon résidant dans le château du baron de Thunder-ten-tronckh en Westphalie. Lui ainsi que la fille et le fils du baron, Cunégonde et Maximilien, ont comme précepteur le Docteur Pangloss, expert en

³⁵⁶ Romain Treffel, « La théodicée de Leibniz », *1000 idées de culture générale*, <https://1000-idees-de-culture-generale.fr/theodicee-leibniz/>, consulté le 21 novembre 2019.

³⁵⁷ Paul Rateau, *Leibniz et le meilleur des mondes possibles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 95.

³⁵⁸ « *If we believe in a Creator, then He must be a good Creator, and the greatest of all possible Creators and therefore could have only created the best of all possible worlds; in other words, everything that is, is right.* » Leonard Bernstein, *Candide*, enregistré le 13 décembre 1989, London Symphony Orchestra, Leonard Bernstein (chef d'orchestre), Humphrey Burton (mise en scène pour l'écran), Jerry Hadley, June Anderson, Christa Ludwig, Adolph Green, Nicolai Gedda, Della Jones, Kurt Ollmann, 1 DVD, Video Music Productions en association avec Deutsche Grammophon, 0440 073 4205, 2006, 4'46''; notre traduction.

« métaphysico-théologo-cosmolonigologie³⁵⁹ », qui leur enseigne qu'ils vivent dans « le meilleur des mondes possibles ». Après s'être enrôlé par inadvertance dans une armée ennemie, Candide entreprend un long voyage pour retrouver Cunégonde dont il est amoureux. Au cours de ce périple qui le mènera de Westphalie à Venise en passant par le nouveau continent, il rencontrera des gens et sera confronté à des situations qui l'amèneront à se questionner sur les enseignements de son maître.

Les thèmes et idéologies que critiquait Voltaire en son temps sont tout à fait transposables au contexte de la modernité du XX^e siècle si on tient compte du livret écrit par Lilian Hellman, dramaturge américaine aux orientations politiques très progressistes. Ses idées politiques lui ont d'ailleurs valu d'être convoquée à une audience du HUAC où elle a dû se défendre de ses affiliations et au cours de laquelle elle a refusé de répondre, plaidant le cinquième amendement de la Constitution. Dans un texte publié dans le *New York Times* environ un mois avant la première de *Candide*, Bernstein, dans un dialogue avec son « démon intérieur », résume bien ce fait : « Le snobisme puritain, le faux moralisme, les attaques inquisitoriales contre l'individu, l'optimisme du Nouveau Monde, la supériorité essentialiste – ne sont-ce pas là des accusations portées contre la société américaine par nos meilleurs penseurs³⁶⁰? » Il apparaît donc clair que le texte a été choisi par Bernstein et Hellman pour des raisons politiques : « Pour Bernstein et Hellman, l'optimisme naïf du rationalisme des Lumières trouve son parallèle dans l'autosatisfaction de l'Amérique d'Eisenhower et la duplicité des autorités religieuses et séculaires du XVIII^e siècle qui n'a pas été atténuée au XX^e³⁶¹ ».

Deux scènes de l'œuvre de Bernstein traduisent particulièrement cette rhétorique de l'oppression d'une idée dominante sur le reste de la société et la vision d'un monde eugénique : la scène de l'auto-da-fé et celle de l'Eldorado.

³⁵⁹ Le personnage de Pangloss est un émule de Voltaire, qui l'utilise pour se moquer de la philosophie leibnizienne, caricaturée ici par le terme très fleuri de « métaphysico-théologo-cosmolonigologie ».

³⁶⁰ « *Puritanical snobbery, phony moralism, inquisitorial attacks on the individual, brave-new-world optimism, essential superiority – aren't these all charges leveled against American society by our best thinkers.* » Leonard Bernstein, « Colloquy in Boston », *New York Times*, 18 novembre 1956; notre traduction.

³⁶¹ « *For Bernstein and Hellman, the naive optimism of Enlightenment rationalism found its parallel in the smug of complacency of Eisenhower's America, and the duplicity of sacred and secular authorities in the eighteenth century went unmitigated in the twentieth.* » Elizabeth B. Crist, « The Best of All Possible Worlds : The Eldorado Episode in Leonard Bernstein's "Candide" », *The Journal of Musicology*, vol. 17, n° 3, 2007, p. 228; notre traduction.

Dans le récit de Voltaire, la première scène survient après que les protagonistes, Candide accompagné de son maître Pangloss, ont fait naufrage aux abords du port de Lisbonne après avoir quitté la Hollande. « À peine ont-ils mis le pied dans la ville [...] qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas. [...] Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publiques; les maisons s'écroulent, les toits sont renversés [...], trente mille habitants de tout âge et de tout sexe sont écrasés sous des ruines³⁶² ». Ayant survécu à ce tremblement de terre, ils entreprennent le lendemain de porter assistance aux habitants de la ville. Pendant le repas que quelques citoyens leur offrent pour les remercier de leur aide et alors que « les convives arrosaient leur pain de leurs larmes³⁶³ », Pangloss, pour les consoler, leur livre un discours d'une implacable logique pour expliquer l'éruption du volcan ayant provoqué ce tremblement de terre dévastateur³⁶⁴. Selon lui, il était inévitable que cet événement se produise : « Car, dit-il, tout ceci est ce qu'il y a de mieux; car s'il y a un volcan à Lisbonne, il ne pouvait être ailleurs; car il est impossible que les choses ne soient pas où elles sont; car tout est bien³⁶⁵ ». La remarque du Docteur Pangloss est entendue au même moment par un juge ecclésiastique qui le condamne avec Candide à un auto-da-fé, « l'un pour avoir parlé, et l'autre pour avoir écouté avec un air d'approbation³⁶⁶ ». Ainsi, les deux héros reçoivent une sentence capitale pour le simple fait d'avoir parlé, en l'occurrence d'avoir émis un raisonnement fallacieux et contraire aux croyances considérées comme universelles.

Ce raisonnement est poussé plus avant dans le texte de l'opérette. La prémisse de l'accusation gratuite et de la condamnation expéditive fait irrésistiblement penser au contexte de délation des années 1950, alors que l'influence du sénateur McCarthy était grandissante. Dans des circonstances similaires, les Inquisiteurs condamnent ces « étrangers » que sont Candide et Pangloss à l'auto-da-fé pour hérésie. Bernstein représente avec ironie ce numéro, dont le sujet est plutôt tragique, avec une musique énergique et gaie parodiant le style du galop et où les habitants de Lisbonne chantent à quel point le moment est propice pour un auto-da-fé, car une exécution

³⁶² Voltaire, *Candide*, édition préfacée et annotée par Sylvianne Léoni, [1995], Paris, Librairie Générale de France, 2016, p. 60.

³⁶³ *Ibid.*, p. 61.

³⁶⁴ Voltaire fait référence ici à un véritable tremblement de terre qui a eu lieu le 1^{er} novembre 1755, et où de 25 000 à 30 000 personnes ont trouvé la mort.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

publique est bonne pour les affaires³⁶⁷. Moment fort de ce numéro musical, le rythme et le ton changent lorsque Candide et ses compagnons sont amenés devant le chœur pour être jugés. Les paroles de ce tableau musical, écrites par Hellman, ne laissent aucun doute quant à leurs références directes aux tactiques maccarthystes de harcèlement et de contournement judiciaire. Dans une atmosphère quasi rituelle, les trois inquisiteurs s'adressant au chœur ont alors cet échange :

INQUISITORS
Shall we let the sinners go or try them?
CHORUS
Try them.
INQUISITORS
Are the culprits innocent or guilty?
CHORUS
Guilty.
INQUISITORS
Are our methods legal or illegal?
CHORUS
Legal.
INQUISITORS
Are we judges of the law or laymen?
CHORUS
Amen.
INQUISITORS
Shall we hang them or forget them?
CHORUS
Get them!

Le chœur reprend son allure joyeuse, justifiant sa rhétorique en disant : « *When foreigners like this come, To criticize and spy, We chant our Pax Vobiscum; And hang the bastards high*³⁶⁸ ». Klaus-Dieter Gross résume bien le parallèle entre la position tenue par le chœur et la réalité du contexte social et politique des années 1950 : « Tout comme les “sympathisants crédules et les communistes” de McCarthy, les malfaiteurs sont étiquetés comme étant des “sorciers et

³⁶⁷ Richard Moody, *Lillian Hellman : Playright*, New York, Pegasus, 1972, p.270-284, cité dans Gross, « McCarthyism in American Opera », p. 180.

³⁶⁸ « Candide » dans *Lillian Hellman : The Collected Plays*, Boston, Brown & C^o, 1972, p. 630-631, cité dans Gross, « McCarthyism and American Opera », p. 181.

sorcières”, et les accusations les plus absurdes portées à leur endroit sont considérées comme vraies par des masses irréfléchies³⁶⁹ ».

Une autre scène de l’opéra revêt une signification politique particulière. La scène de l’Eldorado telle que traitée dans l’opérette est particulière, notamment en raison du fait qu’elle a été retravaillée à plusieurs reprises, Bernstein et Hellman ne s’entendant pas sur la forme qu’elle devait prendre. L’épisode en question survient à la moitié du récit de Voltaire. Candide, accompagné cette fois de son valet Cacambo, arrive au pays de l’Eldorado après avoir fui les colons du Paraguay où il a malencontreusement tué le gouverneur. À la vue de ce pays doré où tout est « cultivé pour le plaisir comme pour le besoin³⁷⁰ », Candide exprime son étonnement en disant : « Voilà pourtant, un pays qui vaut mieux que la [W]estphalie³⁷¹ ». En 1950, plusieurs critiques et analystes littéraires considéraient que l’Eldorado était pour Voltaire une représentation de la société parfaite, utilisée pour démontrer les échecs des penseurs du siècle des Lumières³⁷². Dans ce contexte, on peut voir l’Eldorado comme la représentation des États-Unis, emblème du monde occidental parfait, mais qui n’est pas à l’abri de contradictions. Lorsque Cacambo demande à un vieillard quelle est la religion de ce pays, le vieil homme lui répond sarcastiquement : « Est-ce qu’il peut y avoir deux religions? Nous avons, je crois, la religion de tout le monde. — N’adorez-vous qu’un seul dieu? dit Cacambo — Apparemment qu’il y a ni deux, ni trois, ni quatre³⁷³ ». Pour le vieux sage, les questions que le valet de Candide lui pose sont singulières, voire même étranges puisque de sa perspective, il ne peut y avoir qu’un seul Dieu, qu’une seule idéologie; de la même façon qu’il ne peut y avoir aux États-Unis qu’une seule conviction, soit celle de ne pas être un communiste.

Dans son livret, Hellman adopte sans aucun doute la position littéraire selon laquelle l’Eldorado est le seul endroit « sérieux » dans le conte de Voltaire. Il faut mentionner ici la présence de différences entre deux versions du livret. Dans la version de 1954, Hellman développait la courte scène des forces inquisitoriales du conte original à Buenos Aires pour se

³⁶⁹ « Like McCarthy’s “fellow-travelers and Communists” the evil-doers are branded as “witches and wizards”, and the most absurd accusations against them are believed to be true by unthinking masses. » *Ibid.*, p. 180; notre traduction.

³⁷⁰ Voltaire, *Candide*, p. 102.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

³⁷² Crist, « The Best of All Possible Worlds », p. 228 et 230.

³⁷³ Voltaire, *Candide*, p. 107.

moquer de l'autorité militaire et de la corruption étatique³⁷⁴. De plus, « l'intrigue secondaire compliquée d'Hellman, qui se caractérise par des coup bas politiques, rappelle également l'instabilité politique dans des endroits tels l'Argentine, Cuba et le Nicaragua dans les années 1950³⁷⁵ ». Dans la version réécrite en 1956, « Candide cherche volontairement l'utopie pour valider sa foi vacillante en l'humanité et se donner les moyens de payer la rançon de Cunégonde. Les révisions soulignent son engagement envers les idéaux du bien inhérent et de l'amour véritable³⁷⁶ ». Cette version met de l'avant des motivations de nature humaine et non philosophique comme dans le conte de Voltaire. Cette intrigue, plus romantique et qui cadre avec le développement classique d'une intrigue de Broadway, a évacué les éléments de satire politique présents dans le livret de 1954. Le discours sous-jacent amené ici par Hellman, qui évoque non seulement les activités du maccarthysme, mais aussi les machinations et interventions du gouvernement américain dans la politique interne de puissances étrangères, est probablement ce qui a conduit Bernstein à recentrer le propos de cette scène sur une dimension plus ludique, soit l'histoire d'amour de Candide et Cunégonde, plutôt que sur une satire politique plus poussée, peut-être en partie à cause du fait qu'il était à l'époque dans le collimateur du gouvernement à cause de ses activités politiques³⁷⁷.

De l'analyse des trois opéras identifiés comme ayant une tendance plus marquée vers la dénonciation du maccarthysme, nous pouvons faire ressortir comme élément commun la présence de l'accusation *ad hominem*. Tant dans *Susannah* de Floyd que dans *The Tender Land* de Copland, des personnages centraux se voient pris à parti par une communauté qui les soumet à des accusations injustifiées et dont ils ne peuvent pas se défendre. Les deux frères Martin et Top sont accusés d'actions délictueuses à cause d'une rumeur circulant sur des « étrangers » ayant agressé des jeunes gens; le simple fait qu'ils ne soient pas de la communauté les rend donc automatiquement suspects. *Susannah*, quant à elle, est victime de sa propre candeur dans un monde où la normativité passe par le partage de comportements et de valeurs conservatrices, et

³⁷⁴ Crist, « The Best of All Possible Worlds », p. 238.

³⁷⁵ « *Hellman's complicated subplot, which features political backstabbing, also calls to mind the political turmoil in such places as Argentina, Cuba and Nicaragua during the 1950s.* » *Ibid.*, p. 240; notre traduction.

³⁷⁶ « *Candide intentionally seeks utopia to confirm his flagging faith in humanity and to equip himself with the means to ransom Cunegonde. The revisions emphasise his commitment to the ideals of inherent good and true love.* » *Ibid.*, p. 238; notre traduction.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 239.

dont elle et son frère sont rejetés à cause de leur origine sociale différente. Par conséquent, quand les hommes font passer leurs propres faiblesses sur le dos de Susannah, les habitants de la communauté n'ont pas de difficulté à les croire, Susannah étant déjà à leurs yeux la seule et unique coupable. Le même scénario est présent pour Candide, victime d'un chœur inquisitorial aux méthodes judiciaires douteuses. Comme le mentionne Gross,

In any of these oppositional operas, a « church » plays a central role, which can be linked to the importance religion played for many McCarthy adherents. In Candide, it is the Catholic Church and its inquisition, in Susannah the presence of contemporary revival Protestantism [...] In all cases an irrational element is at work³⁷⁸.

Dans *Candide*, l'élément irrationnel est caractérisé par le rôle du grand inquisiteur incarné par le chœur d'hommes, très prompt à passer des jugements basés sur des demi-vérités et en réaction à une position politique donnée. En présentant la scène de cette façon, Hellman a su faire ressortir l'essence de la fronde anticommuniste en la présentant comme une entité essentiellement capitaliste, soucieuse de conserver un contrôle sur ses acquis. C'est une illustration qui peut laisser place à plusieurs interprétations scéniques. Mentionnons à cet effet la cocasse production de *Candide* avec Paul Groves et Kristine Chenoweth dans les rôles de Candide et Cunégonde et Sir Thomas Allen dans le rôle de Pangloss, avec le New York Philharmonic dirigé par Marin Alsop, une protégée de Bernstein, en 2004. Alors que Candide est amené devant les magistrats pour recevoir son jugement, le grand inquisiteur se révèle n'être nul autre que le magnat de l'immobilier Donald Trump. Hormis cette apparition toute moderne et singulière, le dialogue reste le même : les inquisiteurs reprennent leur chant accusatif et les réponses, données cette fois-ci par Donald Trump, sont essentiellement inchangées. Le fait que ce personnage médiatique phare des XX^e et XXI^e siècles soit utilisé ici pour représenter l'idéologie du maccarthysme est, d'un point de vue contemporain, plutôt ironique. Issu d'une des familles les plus fortunées des États-Unis, Donald Trump est une personnalité publique et une figure d'autorité opulente qui représente le capitalisme américain et la soif du pouvoir. Que ce soit dans sa carrière en tant que promoteur immobilier dans les années 1980 ou bien dans son ascension comme figure politique, il a construit sa réputation et sa fortune sur le mensonge et les demi-vérités en écartant les gens qu'il considérait comme faibles, aussi bien dans sa vie professionnelle que dans la construction de son identité politique; tout cela en conservant l'intime conviction qu'il, et par conséquent le système qu'il représente, est le seul à avoir raison. Cette identité traduit parfaitement la

³⁷⁸ Gross, « McCarthyism and American Opera », p. 185.

thématique d'oppression et de harcèlement politique qui prévalait contre les communistes, les sympathisants, ou encore contre les personnalités publiques et politiques considérées comme trop libérales.



Figure 7

Capture d'écran de la production de *Candide* avec Paul Groves, Kristin Chenoweth et Sir Thomas Allen, Mise en scène et adaptation : Lonny Price, Cheffe d'orchestre : Marin Alsop, Avery Fisher Hall, 6 mai 2004, <https://youtu.be/tbTaD2C08xU?t=86>, 1'50'' consulté le 9 octobre 2019.

Pour contrebalancer cette idée de harcèlement, Copland et Bernstein proposent, selon l'analyse d'Elizabeth Crist, une alternative. Tant dans « The Promise of Living » que dans le numéro d'ensemble final de *Candide* « Make Our Garden Grow », les deux compositeurs « [ont] capturé un idéal communautariste dans la musique, se distinguant ainsi de la culture du libéralisme anticommuniste des années 1950 et de sa méfiance à l'égard des mouvements sociaux collectifs³⁷⁹ ». Ces deux numéros partagent en effet une même esthétique « Coplandesque » et une rhétorique oscillant entre le courant « Old Left » influencé par la Grande Dépression (avec une vision radicale de la social-démocratie) et la « New Left » des années 1960, qui se regroupait autour des idéaux de libération du genre et de la sexualité plutôt qu'autour d'une conscience des classes sociales³⁸⁰. Ces assertions doivent cependant être prises avec circonspection selon Emily Abrams Ansari, puisque l'opéra illustre cette confusion ou ce questionnement identitaire partagé

³⁷⁹ « Capture[d] a communitarian ideal in the music, thus distinguishing themselves from the culture of anticommunist liberalism in the 1950s and its suspicion of collective social movements. » Crist, « Mutual Responds in the Midst of an Era », p. 520; notre traduction.

³⁸⁰ *Ibid.*

entre une vision pragmatique du libéralisme de la Guerre froide et une vision optimiste et utopique du monde³⁸¹. Il n'en demeure pas moins que ces oppositions font partie des caractéristiques toutes américaines ou, comme le dit Abrams Ansari elle-même, « de proclamer haut et fort que tout allait bien dans la vie américaine – des assertions qui étaient en fait les cris délirants d'une société profondément anxieuse³⁸² ». Ce n'est pas moins contradictoire et dénué d'engagement que le chœur « The Promise of Living » de Copland, traduit un idéal de communion et un compromis social cher au compositeur malgré les réactions quasi xénophobes exprimées par ses personnages et qui renvoient à celles bien réelles dont il était victime³⁸³.

Après la déchéance, puis le décès du sénateur McCarthy, Bernstein, au contraire de son ami Copland dont les démêlés avec les autorités fédérales ont diminué la ferveur militante, a continué à s'impliquer et à défier les concepts sociaux de son époque. Il a soutenu son ami John F. Kennedy lorsque celui-ci a brigué la présidence des États-Unis, pris part aux mouvements des droits civiques notamment en participant à la marche de Selma et s'est opposé à la guerre du Vietnam. Après une période d'hystérie collective et de chasse aux sorcières portée à son apogée par Joseph McCarthy, un nouveau souffle progressiste semblait se lever sur les États-Unis et « Lenny » se retrouvait au cœur de celui-ci. Pendant la majeure partie de la décennie 1950 et 1960 (jusqu'à ce qu'il prenne ses distances de l'activisme politique en 1973), Bernstein a toujours cherché à échapper à la polarisation provoquée par la Guerre froide, essayant de réconcilier ses deux pôles. Lors de sa tournée en Union soviétique évoqué plus haut,

Bernstein used nationalistic music to promote the antiwar exceptionalist rhetoric of the New Left and to challenge US foreign Policy and Cold War polarization. [He] sought on this tour to encourage both American and Soviet citizens to question the one Cold War binary that shaped all others: the opposition of the United States and the Soviet Union³⁸⁴.

Selon Bernstein, le « nationalisme culturel » et « l'internationalisme politique » n'entraient pas en contradiction. En cherchant le dialogue, la compréhension mutuelle comme objectif de rassemblement et en cherchant à trouver ce qui rassemble plutôt que ce qui les divise, peut-être peut-on dire que Bernstein manifestait lui-même un certain optimisme dans cette situation? Que

³⁸¹ Abrams Ansari, *The Sound of a Superpower*, p. 174.

³⁸² « To loudly proclaim that all was well in American life—claims that were in fact the delusional cries of a profoundly anxious society. » *Ibid.*; notre traduction.

³⁸³ Pollack, *The Life and Work of an Uncommon Man*, p. 473.

³⁸⁴ Abrams Ansari, *The Sound of a Superpower*, p. 187.

malgré toutes les difficultés rencontrées à son époque et pendant le maccarthysme, que ce soit par l'intimidation politique, les mensonges, la censure, les congédiements et même les suicides, la réalité des États-Unis des années 1950 faisait partie de cet ensemble d'alternatives qui font que le monde est ce qu'il est, le meilleur (ou en tout cas le moins pire) possible? Probablement pas. Bernstein était un humaniste et un réaliste face à la candeur optimiste exposée par Leibniz et la transposition de celle-ci au XX^e siècle. « Comment peut-on croire que tout est juste et bon, alors qu'il y a des signes de mal de tout les côtés [?] [...] Il semble y avoir beaucoup trop de mal délibéré de notre part en tant qu'êtres humains pour que quiconque soit en mesure de croire que cela pourrait être le meilleur des mondes possibles³⁸⁵ », disait le compositeur dans ce qui devait être un de ses derniers concerts, donnés en décembre 1989 au Barbican Centre de Londres.

Devant le public londonien, Bernstein revient sur la période du maccarthysme où tout ce pour quoi l'Amérique était reconnue et tout ce qu'elle défendait était au bord de l'effondrement à cause de « ce mal particulier » qu'étaient Joseph McCarthy et sa garde inquisitoriale³⁸⁶. Tout comme Voltaire qui a répondu à Leibniz par la satire, la dérision et l'humour, Bernstein a répondu de la même façon au maccarthysme en mettant en musique la pensée mordante de Voltaire, et ce, pour des raisons semblables : « [pour] provoquer chez ses lecteurs [et son public] l'auto-reconnaissance et bien sûr, l'auto-justification. Ce qui produit des discussions, des débats qui sont, évidemment, la pierre angulaire de la démocratie.³⁸⁷ ». Le compositeur traduit ici pleinement un des usages politiques de la musique.

Dans le cadre de cette étude, la prégnance du contenu sémantique propre aux événements et au contexte politique des années 1950 réside essentiellement dans le texte, la musique jouant ici un rôle d'accompagnateur. Il ne s'agit pas d'exclure l'importance de l'élément musical, bien au contraire; ce dernier doit être interprété au travers d'un prisme esthétique propre à son époque où les débats et ramifications sur le style sont nombreux et bigarrés. L'enjeu politique suscité par le langage dodécaphonique est un exemple de ces questions. Alors que certains compositeurs y

³⁸⁵ « *How can anyone believe that everything is right and good, when there is every indication of evil on all sides. [...] There seems to be far too much deliberate evil on the part of us human beings for anyone to believe that this could be the best of all possible worlds.* » Leonard Bernstein, *Candide*, 1: 21'00''-1: 24'23''; notre traduction.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ « *[To] provoke, in his readers [audience] self-recognition and of course, self-justification. Which produces discussion, makes debate. And debate is, of course, the corner stone of democracy.* » *Ibid.*

voyaient un contrepoids solide face à la rigidité esthétique de l'URSS, d'autres trouvaient dans le langage tonal et l'expression du folklore une manière d'illustrer l'américanité de la nation et sa grandeur démocratique avec optimisme. Ainsi, si la musique peut servir une dynamique de propagande dans le but d'influencer un public et de magnifier une pensée politique pour servir une cause, elle peut aussi, à l'inverse, susciter des réactions, questionner des idées préconçues, être un témoin de l'histoire et contrer le sectarisme politique qui est, pour paraphraser le philosophe des Lumières, encore et toujours un incitatif au conflit³⁸⁸.

³⁸⁸ *Ibid.*, 6'37''.

Conclusion

« Celui qui ne connaît pas l'histoire est condamné à la revivre. »

– Karl Marx

L'emprise du maccarthysme, tant dans le monde politique que dans le milieu culturel, a été plus que marquante dans l'histoire des États-Unis. Par le pouvoir des mots et la peur, l'ombre du sénateur McCarthy a exercé un contrôle écrasant, exacerbant les tensions au sein d'une population qui était déjà extrêmement divisée. Le témoignage qu'a livré l'acteur et chanteur afro-américain Paul Robeson, figure très militante pour la cause ouvrière et les droits civiques, devant le HUAC le 12 juin 1956, est très certainement l'un des plus animés et intenses de ces audiences. Au cours d'une séance où, dans les faits, il devait être questionné sur sa demande de renouvellement de passeport, à la suite de son refus en 1954 de soumettre un affidavit dans lequel il devait se déclarer non communiste, il a bien sûr été questionné sur ses connaissances communistes, le contenu de plusieurs allocutions qu'il a prononcées au fil des ans et ses affiliations passées, surtout avec le parti communiste. « Voulez-vous venir dans l'isoloir lors de mon vote et regarder mon bulletin?³⁸⁹ » a répondu Robeson à une question sur son appartenance politique. De nouveau, lorsqu'il a émis des doutes sur le caractère légal du fait de ne pas être en mesure de contre-interroger les individus qui avaient témoigné contre lui, Robeson a eu cet échange avec le président de séance, Frank E. Walter :

THE CHAIRMAN: *This is legal. This is not only legal but usual. By a unanimous vote, this Committee has been instructed to perform this very distasteful task.*

Mr. ROBESON: *To whom am I talking?*

THE CHAIRMAN: *You are speaking to the Chairman of this Committee.*

Mr. ROBESON: *Mr. Walter?*

THE CHAIRMAN: *Yes.*

Mr. ROBESON: *The Pennsylvania Walter?*

THE CHAIRMAN: *That is right.*

Mr. ROBESON: *Representative of the steelworkers?*

THE CHAIRMAN: *That is right.*

Mr. ROBESON: *Of the coal-mining workers and not United States Steel, by any chance? A great patriot.*

³⁸⁹ « *Would you like to come to the ballot box when I vote and take out the ballot and see?* » Eric Bentley (éd.), *Thirty Years of Treason : Excerpts from Hearings before the House Committee of Un-American Activities, 1938-1968*, New York, The Viking Press, 1971, p. 773; notre traduction.

THE CHAIRMAN: *That is right.*

Mr. ROBESON: *You are the author of all of the bills that are going to keep all kinds of decent people out of the country.*

THE CHAIRMAN: *No, only your kind.*

Mr. ROBESON: *Colored people like myself, from the West Indies and all kinds. And just the Teutonic Anglo-Saxon stock that you would let come in.*

THE CHAIRMAN: *We are trying to make it easier to get rid of your kind, too.*

Mr. ROBESON: *You do not want any colored people to come in³⁹⁰?*

La gifle que Robeson a essuyée en s’entendant dire que les méthodes d’interrogation employées par le comité étaient incontestablement légales trouve un écho éloquent dans la scène musicale de l’auto-da-fé de *Candide*, où les inquisiteurs affirment également que leurs méthodes sont légales et que les accusés qui leur sont présentés sont automatiquement coupables. En regard de la condition des Afro-Américains aux États-Unis, Robeson évoque son séjour en Russie en 1934 : « En Russie, je me suis senti comme un être humain pour la première fois. Pas de préjugé face à ma couleur comme au Mississippi, pas de préjugé face à ma couleur comme à Washington³⁹¹ ». Le caractère de ces échanges est symptomatique de l’époque et illustre le double discours des Américains. Censé représenter la démocratie et les libertés individuelles, le gouvernement n’en entretenait pas moins un racisme systémique envers une partie de la population, et punissait par des moyens répressifs toute personne s’opposant au système en place sous couvert de protéger les valeurs américaines – le tout en mettant de l’avant les musiciens issus de la minorité noire, censés être les meilleurs représentants de la musique américaine.

Dans le cadre de cette étude, nous avons exploré comment les États-Unis, pour offrir une vision positive de leur culture et de leur identité comme étant la seule pouvant faire barrage à la puissance soviétique, ont employé la culture et plus particulièrement la musique comme outil de représentation diplomatique à l’échelle internationale. L’emploi du jazz comme véhicule musical représentant la démocratie apparaît alors pour justifier l’intégration apparente des musiciens noirs et la possible mixité des groupes de musique afin de démontrer une ouverture des mœurs politiques américaines. La musique savante américaine, quant à elle, se veut le contrepied de « l’anti-formalisme » de l’Union soviétique. Le prestige associé à ce genre musical dans le monde européen lui conférait une grande symbolique pour montrer la grandeur et le

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 777.

³⁹¹ « *In Russia, I felt for the first time like a full human being. No color prejudice like in Mississippi, no color prejudice like in Washington.* » *Ibid.*, p. 784; notre traduction.

développement de la nation. Nous avons également montré comment la musique était un moyen utilisé par les compositeurs et les artistes pour véhiculer des messages de protestations, que ce soit à l'endroit d'un auditoire étranger ou même sur son propre sol, en exposant à même les œuvres une rhétorique s'opposant au discours gouvernemental.

Dans ces conditions, est-il possible de véritablement tracer une ligne claire entre la propagande et la diplomatie musicales, ou même encore, de penser que la diplomatie culturelle peut être complètement dégagée de la dimension d'intérêt national? Les rapports entre ces deux termes demeurent flous. Pour Danielle Fosler-Lussier, « la diplomatie culturelle était toujours un mélange d'information de propagande et d'une vision lucide de réciprocité et de respect considéré comme séparé des joutes politiques³⁹² ». Un des facteurs spécifiques à notre questionnement sur ce sujet peut s'expliquer ainsi selon les chercheurs Ien Ang, Yudhishtir Raj Isar et Phillip Mar : « Puisque la diplomatie culturelle doit valoriser l'intérêt général de même que les intérêts stratégiques nationaux, les nations doivent jouer un double jeu, par exemple l'équilibre entre impartialité et avantage stratégique dans la retransmission internationale afin d'atteindre crédibilité et légitimité³⁹³ ». Les acteurs et les récepteurs de la consommation issue des biens culturels sur le terrain occupent une place importante dans la diplomatie culturelle, les réactions de ces derniers face aux produits culturels exportés étant toutefois difficiles à cerner. Il n'y a aucune garantie qu'ils vont réagir de la manière attendue face aux intentions de la diplomatie culturelle³⁹⁴.

Cette idée est corroborée par Fosler-Lussier, qui souligne que « même dans les cas où les fonctionnaires américains ont tenté de manipuler l'information, plusieurs musiciens et les gens qu'ils rencontraient ont vécu la diplomatie musicale non pas comme de la "propagande" au sens

³⁹² « *Cultural diplomacy was always a mix of information propaganda and a gentler, high-minded vision of mutuality and respect, regarded as separate from politics.* » Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015, p. 11; notre traduction.

³⁹³ « *Since cultural diplomacy must valorize the general interest as well as strategic national interests, nations have to play a double game, for example the balancing of impartiality and strategic advantage in international broadcasting activity in order to achieve credibility and legitimacy.* » Ien Ang, Yudhishtir Raj Isar et Phillip Mar, « *Cultural diplomacy : beyond the national interest?* », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 21, n° 4, 2015, p. 379; notre traduction.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 375.

péjoratif, mais comme l'expérience d'une puissante connexion humaine et musicale³⁹⁵ ». Les acteurs locaux, principalement médiatiques, ont également eu un rôle à jouer dans le façonnement de ces politiques. Donner une couverture médiatique à des musiciens comme Louis Armstrong et Marian Anderson en tant qu'ambassadeurs musicaux des États-Unis, notamment par les reportages d'Edward Murrow, renforçait la connexion de la population vis-à-vis leurs artistes à l'étranger et justifiait leurs actions gouvernementales³⁹⁶.

L'existence de ces contradictions opposant la réalité politique américaine et le discours des musiciens est justement ce qui a fait en partie fonctionner le programme, puisque les musiciens ne le voyaient pas automatiquement sous un angle politique. Considérer que la musique demeure « pure et apolitique » a permis aux musiciens et au public de pleinement s'engager dans leurs rôles respectifs, alors que de l'autre côté, en présentant la musique comme un élément au service de l'État, le politique, incarné entre autres par les responsables du Cultural Presentations program, a joué son rôle en investissant dans des moyens de propagande³⁹⁷. Comme nous l'avons évoqué au chapitre 3,

*many musicians who would not willingly have signed on as supporters of the U.S. government's policies were happy to share their art abroad. [...] By choosing musical ambassadors who believed that art was more important than politics, the State Department supported the idea that cultural diplomacy was separate from practical political concerns*³⁹⁸.

Même si, rétrospectivement, l'expérience démontre que dans le cadre de la diplomatie culturelle américaine, aucun des participants ne se contentait de lire un script fourni par le gouvernement³⁹⁹, leur présence librement consentie leur conférait un pouvoir politique qui rejoignait, à court terme, l'objectif du gouvernement américain de constamment confronter l'image de la culture soviétique. C'est un constat qu'a fait Dave Brubeck qui, quelques années

³⁹⁵ « Even in the cases where the U.S. officials tried to shape the message in advance, many musicians and the people they met experienced musical diplomacy not as “propaganda” in a péjorative sense but as vivid musical and human connection. » Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, p. 215; notre traduction.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 214.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 218.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 217.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 215.

après avoir joué au Moyen-Orient, a observé que lui et son groupe « tournaient autour de l'Union soviétique⁴⁰⁰ ».

Encore aujourd'hui, le principe de diplomatie culturelle est lié de manière intrinsèque à la diplomatie publique et au domaine de la politique étrangère. Le Cultural Presentations program en lui-même n'existe plus, mais d'autres programmes de diplomatie culturelle lui ont succédé. Ainsi, sous l'égide du Bureau of Educational and Cultural Affairs, organe dépendant du Département d'État, le programme American Music Abroad « représente la nouvelle génération d'ambassadeurs de la musique agissant au-delà des salles de concerts pour interagir avec d'autres musiciens et des citoyens engagés à travers le monde⁴⁰¹ ». Ce programme d'échanges envoie chaque année une dizaine d'ensembles musicaux variés, ancrés dans l'héritage pluraliste musical américain, pour une tournée d'environ un mois dans plusieurs pays; les membres sont amenés à interagir avec cette audience internationale par le biais de concerts publics, de performances interactives avec des ensembles locaux, de jam sessions, d'ateliers de conférences et d'entrevues⁴⁰². Les objectifs de ce programme d'échange demeurent sensiblement les mêmes que ce qui était fait dans les années 1950, soit la compréhension mutuelle entre nations ennemies et l'interaction entre le public étranger et les musiciens dans un but d'éducation et d'engagement communautaire⁴⁰³. Un aperçu de ces tournées est fourni par le musicien et compositeur Adam Neely dans une vidéo de vulgarisation diffusée sur la plateforme YouTube. Dans le cadre du programme d'échanges, Neely a participé avec son groupe Aberdeen à une tournée au Kirghizistan et en Mongolie en 2018⁴⁰⁴. Il est ironique de constater que dans son récit, Neely se dissocie de tout acte de propagande, affirmant que le terme doit être pris avec sarcasme puisque, comme les Duke Ellington, Dave Brubeck et Dizzy Gillespie qui les ont précédés, lui et ses collègues musiciens étaient libres de leurs actions et qu'aucun employé du Département d'État ne

⁴⁰⁰ « "Making a circle around the Soviet Union" », Dave Brubeck et Iola Brubeck, *A Time to Remember*, autobiographie non publié, cité dans Stephen A. Crist, « Jazz as Democracy? Dave Brubeck and Cold War Politics », *The Journal of Musicology*, vol.26, n° 2, 2009, p. 162; notre traduction.

⁴⁰¹ « Represent[s] the new generation of musical ambassadors; reaching beyond concert halls to interact with other musicians and citizens around the globe. » « American Music Abroad », Bureau of Educational and Cultural Affairs, <https://exchanges.state.gov/us/program/american-music-abroad>, consulté le 15 novembre 2019; notre traduction.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ « Mission Statement » *American Voices*, <https://americanvoices.org/mission-statement/>, consulté le 19 décembre 2019.

⁴⁰⁴ Adam Neely, « I worked for the US State Department as a Jazz Diplomat », <https://www.youtube.com/watch?v=0oSHxPAFA5s>, consulté le 15 novembre 2019.

leur a jamais indiqué comment agir et quoi dire. Mentionnons qu'il reste tout de même intéressant de voir que dans leur cas précis, les deux pays qu'ils ont visités sont très proches des frontières de l'ex-URSS.

L'utilisation de la musique dans le cadre d'activités de relations internationales est donc encore aujourd'hui perçue comme une activité musicale apolitique, transcendant les frontières et visant la compréhension mutuelle (conformément aux objectifs de la division des relations culturelles du Département d'État). *A contrario*, la propagande musicale poursuivrait un objectif foncièrement politique, soit celui de faire avancer une pensée politique ou une idéologie précise auprès d'un auditoire cible. On peut cependant remettre en question ce paradigme qui dédouane automatiquement l'association politique à la musique sous prétexte qu'elle est le langage universel par excellence. S'il n'y avait aucun lien entre le politique et le musical, il n'y aurait pas eu de raison de censurer l'œuvre *Lincoln Portrait* d'Aaron Copland lors de l'inauguration du président Eisenhower en 1953, une œuvre prétendument « non patriotique » car composée par un compositeur aux affiliations politiques et morales « douteuses ». Si elle était considérée uniquement pour son matériau musical, la comédie musicale *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein n'aurait pas été sujette à tant de critiques vis-à-vis son propos syndicaliste. De même, les tournées effectuées par les musiciens, autant classiques que jazz, soit pour encenser le prestige du savoir-faire artistique américain ou le développement de son histoire musicale unique, s'inscrivent dans une démarche qui était pensée par des acteurs politiques pour refléter l'identité d'une nation souhaitant se différencier d'une autre pour se protéger de l'influence de celle-ci sur son mode de vie. Une telle conception reviendrait encore à dire, comme nous l'avons souligné au chapitre 3, que des projets musicaux comme *The Real Ambassadors* ne sauraient être autre chose que de la musique absolue, dépourvue de toute attache critique. Passer sous silence le contenu de cette œuvre, des chants de protestation afro-américains ou encore d'un opéra comme *Susannah* reviendrait à nier l'existence et l'identité de l'œuvre souhaitée par les interprètes et/ou les compositeurs en tant que témoin sonore de leur réalité historique. Il s'agit là de cas utilisant le texte comme moteur de ces messages politiques, mais la musique dite « absolue » comme le jazz instrumental n'est pas exempte d'utilisation politique comme le démontrent les tournées effectuées par les nombreux musiciens jazz de même que par les concerts donnés par des orchestres symphoniques américains.

La rhétorique consistant à séparer le musical du politique est pourtant toujours présente aujourd'hui. Dans un exemple très contemporain et de la même façon que les concerts de musiciens américains autour de l'URSS n'étaient jamais apolitiques, il n'est pas innocent en apparence pour un grand orchestre occidental de se produire dans un pays aux politiques contestées comme Israël. Le chef d'orchestre Yanick Nézet-Séguin et l'Orchestre de Philadelphie l'ont appris à leurs dépens où, lors d'un concert à Bruxelles, programmé dans le cadre d'une tournée internationale, ils ont été chahutés par des militants pro-palestiniens en réponse au tracé de la tournée de l'orchestre américain qui devait se produire en Israël pour la commémoration du 70^e anniversaire de l'État hébreu. Au discours politique des manifestants, Nézet-Séguin a offert cette réponse:

Nous ne sommes pas des hommes et des femmes de mots, mais de sons que nous exprimons à travers la musique. Nous ne sommes pas des politiciens. Je ne suis pas président. Nous respectons les opinions des personnes présentes à notre concert, mais la salle de concert pendant la musique n'est pas le lieu pour exprimer ses opinions. Je suis devenu musicien parce que la musique apporte la paix⁴⁰⁵.

La musique a indéniablement une capacité rassembleuse. Cette notion n'est cependant pas à considérer uniquement dans son sens humaniste : si la musique peut être un vecteur de paix, elle peut également être une arme de guerre. Bien des musiciens américains ayant participé aux tournées subventionnées par le gouvernement ont relevé cet impératif : même s'ils partageaient leur art avec la meilleure des volontés de rapprochement et de partage humain, l'objectif sous-jacent demeurait éminemment politique. Faire de la diplomatie, être un ambassadeur, c'est accepter que tacitement et indépendamment de ses valeurs, le musicien est par procuration le porte-étendard d'une cause et d'une nation. La diplomatie musicale n'est peut-être pas comparable au terme très galvaudé et négativement connoté de propagande, mais elle n'en remplit pas moins certains objectifs : créer une réaction souhaitée chez une population cible pour tranquillement la faire adhérer à un contexte idéologique autre que le sien. En définitive, les études de cas développées ici montrent bien la plasticité et la polysémie de la musique : la culture non plus n'est à l'abri d'aucune récupération, qu'elle provienne d'une puissance étrangère ou de sa propre nation.

⁴⁰⁵ Christophe Huss, « Des concerts de Yannick Nézet-Séguin et l'Orchestre de Philadelphie perturbés par des pro-Palestiniens », *Le Devoir*, 26 mai 2018, <https://www.ledevoir.com/culture/528802/yannick-nezet-seguin-et-l-orchestre-de-philadelphie-en-cibles-mouvantes>, consulté le 15 novembre 2019.

Bibliographie

- Abrams Ansari, Emily, « Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy : An Epistemic Community of American Composers », *Diplomatic History*, vol. 36, n° 1, 2012, p. 41-52.
- , « Musical Americanism, Cold War Consensus Culture and The U.S — USSR Composes Exchange, 1958-1960 », *The Musical Quarterly*, vol. 97, n° 3, 2014, p. 360-389.
- , *The Sound of a Superpower : Musical Americanism and the Cold War*, New York, Oxford University Press, 2018.
- Ahrendt, Rebekah et Mark Ferraguto et Damien Mahiet (éd.), *Music and Diplomacy from Early Modern Era to the Present*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- Allen, Melissa L, “Ain’t it a pretty night?” : *An analysis of Carlisle Floyd’s Susannah as an allegory for the socio-political culture of the United States in the 1950s*, mémoire de baccalauréat réalisé dans le cadre d’un cheminement Honor, James Madison University, 2017.
- Ang, Ien et Yudhishtir Raj Isar et Phillip Mar, « Cultural diplomacy : beyond the national interest? », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 21, n° 4, 2015, p. 365-381.
- « American Music Abroad », *Bureau of Educationnal and Cultural Affairs*, <https://exchanges.state.gov/us/program/american-music-abroad>, consulté le 15 novembre 2019
- Balen, Noël, *L’Odyssée du jazz*, Paris, Éditions Liana Lévi, 1993.
- Bentley, Eric (éd.), *Thirty Years of Treason : Excerpts from Hearings before the House Committee of Un-American Activities, 1938-1968*, New York, The Viking Press, 1971.
- Bergerot, Franck, *Le Jazz dans tous ses états : Histoire, styles, foyers, grandes figures*, Paris, Éditions Larousse, 2001.
- Bernstein, Leonard, « Colloquy in Boston », *New York Times*, 18 novembre 1956, p. X1 et X3.
- Bose, Erica, « Three Brave Men : An Examination of Three Attorneys Who Represented The Hollywood Nineteen in the House Un-American Activities Committee Hearings in 1947 and the Consequences They Faced », *UCLA Entertainment Law Review*, vol. 6, n° 2, 1999, p. 321-365.
- Carley, Michael J., *Une guerre sourde : L’émergence de l’Union soviétique et les puissances occidentales*, [2014], traduit de l’anglais par Michel Buttiens avec la collaboration de Marie-Josée Raymond, Presses de l’Université de Montréal, 2016.
- Collier, James Lincoln, *L’Aventure du Jazz*, vol. 1 : Des origines au swing, traduit de l’anglais par Yvonne et Maurice Cullaz, [1978], Paris, Albin Michel, 1981.
- Crist, Elizabeth B., « Mutual Responses in the Midst of an Era : Aaron Copland’s The Tender Land and Leonard Bernstein’s Candide », *The Journal of Musicology*, vol. 23, n° 4, 2006, p. 485-527.
- , « The Best of All Possible Worlds : The Eldorado Episode in Leonard Bernstein’s “Candide” », *Cambridge Opera Journal*, vol. 17, n° 3, 2007, p. 223-248.
- Crist, Stephen A., « Jazz as Democracy ? Dave Brubeck and Cold War Politics », *The Journal of Musicology*, vol. 26, n° 2, 2009, p. 133-174.
- Culbert, David, « Introduction. Hanns Eisler (1898-1962) : the politically engaged composer », *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 18, n° 4, 1998, p. 493-502.
- Davenport, Lisa E., *Jazz Diplomacy : Promoting America in the Cold War Era*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- Dizikes, John, *Opera in America : A cultural history*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993.

- DeLapp-Birkett, Jennifer, « Chapter 23 : Government Censorship and Aaron Copland's Lincoln Portrait, during the Second Red Scare », dans Patricia Hall (éd.), *The Oxford Handbook of Music Censorship*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 511-533.
- Dieter-Gross, Klaus, « McCarthyism and American Opera », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 2, n° 3, p. 164-187, <https://journals.openedition.org/lisa/2969>, consulté le 17 décembre 2019.
- Donaldson, Robert H., *Modern America : A Documentary History of the Nation Since 1945*, New York, Routledge, 2007.
- Dunkel, Mario, « Marshall Winslow Stearns and the Politics of Jazz Historiography », *American Music*, vol. 30, n° 4, 2012, p. 468-504.
- Elliott, David et Piotr Juszkiewicz, « Socialist Realism », *Grove Art Online*, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T079464>, consulté le 6 octobre 2019.
- Engerman, David G., « Ideology and the Origins of the Cold War, 1917-1962 », dans Melvyn P. Leffler et Odd Arne Westad (éd.), *The Cambridge History of the Cold War*, volume 1 : « Origins », Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 20-43.
- Ericson, Raymond, « Shaw Discusses His Soviet Tour », *New York Times*, 1^{er} décembre 1962.
- Eschen, Penny von, *Satchmo Blows Up the World : Jazz Ambassadors Plays the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- Fairclough, Pauline, *Classic for the Masses : Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2016.
- Ferguson, John directeur exécutif d'American Voices, American Music Abroad, <http://amvoices.org/ama/about/>, consulté le 15 novembre 2019
- Fosler-Lussier, Danielle, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015.
- Francis, André, *Jazz*, [1958], Bourges, Éditions du Seuil, 1958.
- Fried, Richard M., « The Discovery of Anticommunism », dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism*, Malabar, Robert E. Krieger Publishing Company, 1989, p. 19-27.
- Fulling, Aimee R., *Timeline of U.S. Federal Cultural Policy Milestones, 1787 to 2006*, Observatoire culturel canadien, 2007, <http://www.aimeefullman.com/American%20Cultural%20Policy%20Timeline.pdf>.
- Gac, Scott, « Jazz Strategy : Dizzy, Foreign Policy, and Government in 1956 », *Americana : The Journal of American Popular Culture (1900-present)*, vol. 4, n° 1, 2005, http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2005/gac.htm, consulté le 10 décembre 2019.
- Gienow-Hecht, Jessica (éd.), *Music and International History in the Twentieth Century*, New York/Oxford, Bergahn, 2018.
- Giroud, Vincent, « Chapitre 11 : Music in the Cold War », dans *Nicolas Nabokov : A Life of Freedom and Music*, Oxford University Press, 2015, p. 202-228.
- Goehr, Lydia, « Political Music and the Politics of Music », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n° 1, 1994, p. 99-112.
- Goldstein, Robert J., *Political Repression in Modern America : From 1870 to the Present*, Cambridge, Shenkman Publishing C°, 1977.
- Gould-Davies, Nigel, « The Logic of Soviet Cultural Diplomacy », *Diplomatic History*, vol. 27, n° 2, 2003, p. 193-214.
- Gridley, Mark C., « Misconceptions in Linking Free Jazz with the Civil Rights Movement », *College Music Symposium*, vol. 47, 2007, p. 139-155.
- Griffith, Robert, « The Political Context of McCarthyism », *The Review of Politics*, vol. 33, n° 1, 1971, p. 24-35.

- Heale, M.J., *Twentieth-Century America : Politics and Power in the United States, 1900-2000*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Henahan, Donal, « Leonard Bernstein, 72, Music's Monarch Dies », *New York Times*, 15 octobre 1990, p. A1 et B6.
- Huss, Christophe, « Des concerts de Yannick Nézet-Séguin et l'Orchestre de Philadelphie perturbés par des pro-Palestiniens », *Le Devoir*, 26 mai 2018.
- Hutchins-Viroux, Rachel, « The American Opera Boom of the 1950s and 1960s : History and Stylistic Analysis », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 2, n° 3, p. 145-163, <https://journals.openedition.org/lisa/2966>, consulté le 17 décembre 2019.
- , « Witch-hunts, Theocracies and Hypocrisy : McCarthyism in Arthur Miller/Robert Ward's opera *The Crucible* and Carlisle Floyd's *Susannah* », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 6, n° 2, p. 140-148, <https://journals.openedition.org/lisa/1140>, consulté le 17 décembre 2019.
- Jowett, Garth et Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, [1999], Los Angeles, Sage Publications, 2015.
- Kernodle, Tammy L., « "I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free" : Nina Simone and the Redefining of the Freedom Song of the 1960s », *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, n° 3, 2008, p. 295-317.
- Kessler, Marie-Christine, « Chapitre 15 : La diplomatie culturelle », dans Thierry Balzacq, Frédéric Charillon et Frédéric Ramel (éd.), *Manuel de diplomatie*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018, p. 263-274.
- Klehr, Hervey, « McCarthyism », dans Ruud van Dijk (éd.), *Encyclopedia of the Cold War*, New York/Londres, Routledge, 2008, p. 555-556.
- Laird, Paul R. et David Schiff, « Bernstein, Leonard [Louis] », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223796>, consulté le 8 octobre 2019.
- Le Bail, Karine, « Épilogue », dans *La musique au pas : Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 273-274.
- Leguey-Feilleux, Jean-Robert, *The Dynamics of Diplomacy*, Boulder, Lynn Rienner Publishers, 2009.
- Liebman, Marcel, *La Révolution russe : Origines, étapes et signification de la victoire bolchévique*, Verviers, Éditions Gérard & C°, 1967.
- Mark, Charles C., « Les politiques culturelles aux États-Unis », collection *Politique culturelles : études et documents*, Paris, Unesco, 1969.
- Martel, Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.
- « Mission Statement » *American Voices*, <https://americanvoices.org/mission-statement/>, consulté le 19 décembre 2019.
- « Mass By Shaw Chorale Wins Moscow Ovation », *New York Times*, 17 octobre 1962.
- Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2000.
- Mulcahy, Kevin V., « Cultural Diplomacy and the Exchange Programs : 1938-1978 », *Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 29, n° 1, 1999, p. 7-28.
- , « Cultural Policy : Definitions and Theoretical Approaches », *Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 35, n° 4, 2006, p. 319-330.
- Murchison, Gayle, « Was *Troubled Island* Seen by the Critics as a Protest Opera? », *American Music Research Center Journal*, vol. 13, 2003, p. 37-59.
- Nabokov, Nicolas, *Cosmopolite*, [1975], traduit de l'anglais par Claude Nabokov, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.

- Nye Jr., Joseph S., « Public Diplomacy and Soft Power », *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, vol. 616, 2008, p. 94-109.
- Pahl, Shannon E., *The Congress for Cultural Freedom, La Musica Nel XX Secolo and Aesthetic "Othering" : An Archival Investigation*, mémoire de maîtrise, University of Wisconsin-Milwaukee, 2012.
- Parsons-Smith, Catherine, « "Harlem Renaissance Man" Revisited : The Politics of Race and Class in Still's Late Career », *American Music*, vol. 15, n° 3, 1997, p. 381-406.
- Perera, Treshani, *The Real Ambassadors : A Musical on Jazz Diplomacy and Race Relations during the Early Cold War years*, mémoire de maîtrise, University of Wisconsin-Milwaukee, 2017.
- Pollack, Howard, *The Life and Work of an Uncommon Man*, New York, Henry Holt & C°, 1999.
- Ramel, Frédéric et Cécile Prévost-Thomas (éd.), *International Relations, Music and Diplomacy : Sound and Voices on the International Stage*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.
- Rateau, Paul, *Leibniz et le meilleur des mondes possibles*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- Read, Christopher, « Revolution, Culture and Cultural Policy from Late Tsarism to the Early Soviet Years », dans Murray Frame, Boris Kolonitskii, Steven G. Marks et Melissa K. Stockdale (éd.), *Russian Culture in War and Revolution, 1914-1922*, vol. 1, Popular Culture, the Arts and Institutions, Bloomington, Slavica Publishers, 2014, p. 1-22.
- Reeves, Thomas C., « Joe : The Years Before Wheeling », dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism*, Malabar, Robert E Krieger Publishing Company, 1989, p. 11-18.
- « Réflexions préalables sur les politiques culturelles », collection *Politique culturelles : études et documents*, Paris, Unesco, 1969
- Roberts, Jason D., « Rosenberg Case », dans Ruud van Dijk (éd.), *Encyclopedia of the Cold War*, New York/Londres, Routledge, 2008, p. 758-759.
- Rubin, J.H., « Realism », *Grove Art Online*, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T070996>, consulté le 6 octobre 2019.
- Schoell, Frank L., *Histoire des États-Unis*, Paris, Payot, 1985.
- Schrecker, Ellen W., « The Two Stages of McCarthyism », dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism*, Malabar, Robert E Krieger Publishing Company, 1989, p. 98-102.
- Schuller, Gunther, *Le Premier jazz, des origines à 1930*, [1968], traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Marseilles, Éditions Parenthèses, 1997.
- Seldes, Barry, *Leonard Bernstein : The Political Life of an American Musician*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2009.
- Stonor Saunders, Frances, *Qui mène la danse? : La CIA et la guerre froide culturelle*, [1999], traduit de l'anglais par Delphine Chevalier, Paris, Éditions Denoël, 2003.
- « Text of the Joint Communiqué of U.S. and Soviet Union on Cultural Exchange », *New York Times*, 28 janvier 1958, p. 8.
- Tirro, Frank, *Jazz : A History*, New York, WW Norton, 1977.
- Toinet, Marie-France, *La Chasse aux Sorcières : Le Maccarthysme*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984.
- Topping, Seymour, « Shaw Chorale, in Moscow Wins Biggest Ovation Since Cliburn's », *New York Times*, 15 octobre 1962.
- Treffel, Romain, « La théodicée de Leibniz », *1000 idées de culture générale*, <https://1000-idees-de-culture-generale.fr/theodicee-leibniz/>, consulté le 21 novembre 2019.
- Van Eerde, John, « The Comédie Française in the U.S.S.R », *The French Review*, vol. 29, n° 2, 1955, p. 131-139.

- Vaugh, James, *All that Jazz : Federal Cultural Exchanges and Jazz Diplomacy, 1956-1964*, mémoire de maîtrise, University of Montana, Missoula, 2016.
- Velasco Pufleau, Luis, « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande », dans Massimilio Sala (éd.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 3-18.
- Voltaire, *Candide*, édition préfacé et annoté par Sylvianne Léoni, Paris, Librairie Générale de France, 1995.
- Wade, Rex A., « Chapitre 2 : The February Revolution », dans *The Russian Revolution, 1917*, [2000] Cambridge University Press, 2017, p. 28-51.
- Wechsler, James A., « To Be Called Before The McCarthy Committee », dans Thomas C. Reeves (éd.), *McCarthyism*, Malabar, Robert E Krieger Publishing Company, 1989, p. 28-44.
- Wellens, Ian, *Music on the Frontline : Nicolas Nabokov's Struggle against Communism and Middlebrow Culture*, Londres/New York, Routledge, 2016.
- Wershba, Joseph, « Murrow vs. McCarthy : See It Now », *New York Times*, 4 mars 1979, p. SM12.
- Wierzbicki, James, *Music in the Age of Anxiety : American Music in the Fifties*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2016.
- Zvorykine, A. A., N. I. Goloubtsova et E. I. Rabinovitch, « La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques », collection *Politique culturelles : études et documents*, Paris, Unesco, 1970.

Médiagraphie

Bernstein, Leonard, *Candide*, enregistré le 13 décembre 1989, London Symphony Orchestra, Leonard Bernstein (chef d'orchestre), Humphrey Burton (mise en scène pour l'écran), Jerry Hadley, June Anderson, Christa Ludwig, Adolph Green, Nicolai Gedda, Della Jones, Kurt Ollmann, 1 DVD, Video Music Productions en association avec Deutsche Grammophon, 0440 073 4205, 2006.

Hawks, Howard, *A Song Is Born*, 1948, <https://www.youtube.com/watch?v=-mGX5PVvAjQ>, consulté le 25 novembre 2019.

Murrow, Edward R., *See It Now*, « A Report on Senator McCarthy », émission télévisée, saison 3, épisode 25, CBS, 9 mars 1954, https://www.youtube.com/watch?v=c_rtMMM07AA, consulté le 1^{er} février 2019.

———, *See It Now*, « Response to Senator Joe McCarthy », émission télévisée, saison 3, épisode 30, CBS, 13 avril 1954, <https://www.youtube.com/watch?v=z6j6iTN7Tkw>, consulté le 18 juin 2019.

Neely, Adam « I worked for the US State Department as a Jazz Diplomat », <https://www.youtube.com/watch?v=0oSHxPAFA5s>, consulté le 15 novembre 2019

Walters, Charles, *High Society*, 1956, 1 DVD, Metro-Goldwyn Mayer, 2003.

Documents d'archives

- Brubeck, Iola, « Before and After Thoughts », notes pour Dave et Iola Brubeck, *The Real Ambassadors, An Original Musical Production*, [1961], Louis Armstrong and his Band, Lambert, Hendricks and Ross and Carmen McCrae, vinyle, Columbia Records OL 5850, LP, 3, 1962, University of Pacific Scholarly Common, <https://scholarlycommons.pacific.edu/trawth/5>
- , « “The Real Ambassadors script and sheet music used at Monterey Jazz Festival” » (1962). *The Real Ambassadors - Scripts and Ephemera*, <https://scholarlycommons.pacific.edu/trawth/3>
- Churchill, Winston, « Debate on the Adress », *Hansard of the House of Commons*, volume 413, column 80, August 16 1945, <https://hansard.parliament.uk/Commons/1945-08-16/debates/ed41865c-f654-4e28-93b1-b78868119225/CommonsChamber>, consulté le 30 avril 2020.
- « Executives Sessions of the Senate Permanent Subcommittee on Investigations of the Committee on Government Operations », [1953], vol. 2, 83^e congrès, 1^{er} session, 2003, p. 1268, https://www.senate.gov/artandhistory/history/common/generic/McCarthy_Transcripts.htm, consulté le 24 mars 2019.