



Introduction

« *L'histoire de la recherche sur la folk music dans ce pays est presque aussi caractéristique des États-Unis que le matériel qui les concerne*¹ »
(Sidney Robertson, 1938).

Vendredi 26 juin 2015, quartier historique de Charleston, Caroline du Sud. Devant une foule de plusieurs milliers de personnes rassemblées pour rendre hommage aux neuf victimes d'un attentat raciste, le président Barack Obama chante le refrain de l'hymne « Amazing Grace ». L'audience suit ou répond, l'organiste place des motifs de soutien. Entouré de prêcheurs de l'*Emanuel African Methodist Episcopal Church* – église fondée en 1816 par l'une des toutes premières confessions noires indépendantes où s'est déroulée la fusillade ayant emporté son pasteur, le sénateur démocrate Clementa Pinckney, et huit de ses fidèles – Obama reproduit les techniques de chant des prêches charismatiques, *call and response*, mélismes et tons « aplatis »². La vidéo de la scène, coupée du reste de la cérémonie, est retransmise sur toutes les télévisions du monde et devient virale sur internet. Son immense succès parvient à transcender partiellement les clivages politiques, religieux et raciaux.

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

¹ S. Robertson, « The Songs of a Nation Collect a Forgotten Claim », *San Francisco Chronicle*, 4 sept. 1938.

² D. W. Stowe, « Religion and Race in American Music », in Kathryn Gin Lum, Paul Harvey (eds.), *The Oxford Handbook of Religion and Race in American History*, New York, Oxford University Press, 2018.





LES INVENTEURS DE L'AMERICAN FOLK MUSIC (1800-1940)

Dans ce climat de tensions raciales, le choix par Obama d'« Amazing Grace » est particulièrement subtil. Cette hymne protestante, écrite à la fin du XVIII^e siècle par un capitaine négrier devenu abolitionniste après sa conversion, est étroitement associée à la culture noire-américaine, mais elle appartient aussi au cœur du répertoire blanc : en 1934, John et Alan Lomax l'incluaient d'ailleurs à leur recueil d'*american folk songs* sous la catégorie de *white Spirituals*³. « Amazing Grace » rapproche le président de la culture religieuse noire sudiste, sans pour autant l'y cantonner. On voit dans cet exemple l'efficacité de l'emploi d'un chant qualifié de *folk*⁴ pour établir simultanément l'appartenance à une identité nationale et à une identité communautaire. Cette efficacité n'est bien sûr pas intrinsèque, mais le résultat d'une construction culturelle, politique et historique, celle de l'*american folk music*.

American folk music : construction d'une catégorie musicale

Il faut poser d'emblée qu'*american folk music* – littéralement : musique du peuple des États-Unis – ne renvoie pas ici à un répertoire musical ou à des pratiques spécifiques, mais à une catégorie musicale, un objet idéal dont la définition varie en fonction des contextes et des acteurs qui collectent, conservent, classifient, diffusent, voire pratiquent les musiques qu'ils définissent comme telles.

Ces experts – que je qualifierai d'« inventeurs de l'*american folk music* » pour renvoyer au concept d'invention de la tradition⁵ – qu'ils soient musiciens, universitaires, producteurs de maisons de disques ou éducateurs, sont presque toujours des agents extérieurs aux milieux culturels d'où proviennent les musiques qu'ils qualifient de *folk*. Tout comme l'émergence de la catégorie de « primitive music » ne saurait venir des peuples censés être primitifs, il serait saugrenu d'imaginer un bûcheron du Wisconsin qualifier spontanément ses chants de travail de « musique du peuple » – de quel peuple d'ailleurs ? La *folk music* est une catégorie musicale indissociable d'une expérience de l'altérité : le spécialiste face aux gens du commun.

Si toute catégorie musicale est malléable et protéiforme, celle de *folk music* l'est plus que la plupart. Contrairement à des termes comme *rock'n'roll* ou *polka*, la *folk music* ne renvoie pas explicitement à des spécificités musicologiques⁶. Une musique peut être définie comme *folk* dans un contexte donné et ne plus l'être dans un autre. Le pionnier de la collecte de blues,

³ J. Lomax et A. Lomax, *American Ballads and Folk Songs*, New York, Dover Publication Inc., 1994 [1934].

⁴ Dans cet article, « Amazing Grace » est qualifié de « *one of the best known liturgical and folk music* ». E. Hasan, « 'Gospel of Grace': Understanding 'Amazing Grace' with Musical and Theological Analysis », *Denison Journal of Religion*, vol. 16, 2017, p. 1.

⁵ E. Hobsbawm et T. Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.





INTRODUCTION

Howard W. Odum, excluait celui-ci de la catégorie *folk* en 1925, mais déclarait l'année suivante qu'il venait « directement du *folk* aussi sûrement que les vieux *spirituals* »⁷.

Le but de ce livre n'est pas de démontrer que l'*american folk music* est un objet idéal construit – ceci est un prérequis –, ni de juger de la pertinence *a posteriori* des choix de classification des experts. Je ne chercherai pas non plus à proposer une définition pérenne se substituant aux tentatives antérieures. La finalité sera plutôt d'exposer les arsenaux théoriques sur lesquels les différents experts s'appuient pour construire cet objet et en définir les critères (par exemple l'ancienneté du morceau, le statut et l'origine de l'interprète ou les modes de transmission⁸), quelles méthodes ils emploient pour sa collecte, sa classification, sa préservation et sa dissémination, quels types d'institutions interviennent dans ces efforts, et finalement, quels sont leurs objectifs – sociaux, politiques ou scientifiques – et pourquoi ce besoin d'inventer une musique du peuple des États-Unis. Cette exploration s'étendra des premières applications de la notion d'origine européenne de *folk songs* à des musiques américaines par les folkloristes-universitaires et les compositeurs à la fin des années 1880, jusqu'à l'institutionnalisation de la *folk music* américaine dans les années charnières du New Deal. C'est en effet le moment où le gouvernement fédéral en fait l'expression musicale d'un patriotisme de crise mettant à l'honneur les gens du commun.

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

Les premiers inventeurs de l'*american folk music* s'appuient sur une conception du *folk* dérivant des théories du philosophe et théologien prussien Johann Gottfried von Herder, parmi les tout premiers collecteurs de chants du peuple. À la fin du XVIII^e siècle, Herder définit les *volkslieder* (*folksongs*) comme l'émanation d'un lien essentiel entre un peuple et un terroir représentant « l'âme du peuple ». Opposés aux productions savantes universelles compassées, les *Volkslieder* seraient des productions spontanées reflétant un sentiment d'appartenance identitaire, un lien organique constitutif d'une communauté⁹.

⁶ Pour les genres rattachés au rock (rockabilly, funk, soul, rap etc.), cf. C. Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

⁷ H. W. Odum, G. B. Johnson, *Negro Workaday Songs*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1926, p. 6-7.

⁸ C. Bithell, J. Hill (eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 22.

⁹ M. Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 ; P. Gumplowicz, *Les résonances de l'ombre. Musiques et identités de Wagner au jazz*, Paris, Fayard, 2012.





LES INVENTEURS DE L'AMERICAN FOLK MUSIC (1800-1940)

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

Les compositeurs européens s'emparent de la notion de *folk music* pour inventer des œuvres exaltant leurs états d'âme par un retour à la nature et au passé, substituant à la raison du classicisme, le sentiment du romantisme. Pour les nationalistes, la *folk music* permet de mettre à distance le lien historique supposément partagé par toute l'Europe renvoyant aux cités antiques gréco-romaines pour reconstruire une filiation historique plus localisée, inventer des particularismes culturels correspondant aux nouvelles frontières politiques, existantes ou revendiquées, des États-nations¹⁰.

Le « triangle de plomb¹¹ » entre un peuple, une musique et un terroir suppose donc que la *folk music* appartiendrait à un groupe ancestral, racialement ou ethniquement homogène, ancré dans un terroir. En Europe, la paysannerie fournira bien souvent aux nations un modèle liant une supposée homogénéité raciale des origines à une uniformité de classe et de mode de vie. L'importation de ce modèle aux États-Unis va d'emblée poser le problème du choix du peuple représentant l'esprit américain, l'américanité, parmi les diverses populations des États-Unis.

Les débats sur la possibilité de l'existence d'une *folk music* intrinsèquement américaine, en dépit du caractère relativement récent et de la diversité des populations présentes aux États-Unis, débutent à la fin des années 1880. Les premiers inventeurs de l'*american folk music* doivent composer avec le paradoxe inhérent à l'utilisation d'un concept européen pour construire l'américanité, comprise comme un ensemble de valeurs et de spécificités esthétiques représentant l'essence de ce qui est distinctement états-unien¹². Le besoin d'un *folk* américain naît de l'entrée des États-Unis dans le « concert des nations » et de la volonté des élites de construire une culture nationale propre, distincte de celles du vieux continent, mais selon les critères définis

¹⁰ D. Francfort, *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

¹¹ Expression empruntée à Philippe Gumplowicz.

¹² Il s'agit ici d'une traduction d'*americanness* au sens où l'emploient les États-unien pendant notre période, c'est-à-dire s'appliquant aux États-Unis et non pas du concept d'identité continentale employée dans l'historiographie moderne notamment par les auteurs québécois. Dans le corps de cet ouvrage, le terme américain signifiera, sauf mention contraire, états-unien.





INTRODUCTION

par les États-nations européens : une littérature propre, une musique savante propre, une *folk music* et des *folk arts* identifiés, sont des emblèmes nationaux aussi essentiels qu'un drapeau. Ils sont alors confrontés au problème du choix d'un peuple américain représentant la nation tout entière parmi les différents groupes ethniques et raciaux qui la composent.

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

L'époque progressiste, allant des années 1890 à la première moitié des années 1920¹³, est marquée par la célébration de l'esprit démocratique de la nation et de ses avancées technologiques et scientifiques et une politique de réformes faisant face au risque d'un délitement des valeurs morales de la société sous les effets conjoints de l'industrialisation, de l'urbanisation et, peut-être surtout, de l'arrivée de plus en plus massive d'immigrants non-anglophones et non-protestants. Le besoin d'une unité culturelle nationale face aux bouleversements des modes de sociabilité, à l'émergence d'une culture industrielle de masse et à la perception d'une perte d'influence de la culture anglo-américaine, est reconnu comme pressant.

L'émergence de la notion d'*american folk music* s'inscrit aussi dans le mouvement d'américanisation¹⁴ destiné avant tout à intégrer socialement les immigrés récents, mais aussi à civiliser et moderniser les autochtones anglophones vivant à la marge de la société moderne et les classes inférieures urbaines exposées à la menace de décadence d'une modernisation mal gérée. Des institutions privées, des autorités locales, puis l'État fédéral interviennent dans les champs éducatifs et culturels pour favoriser l'américanisation de ces

¹³ En ce qui concerne les bornes chronologiques de l'époque progressiste, je me réfère au courant historiographique initié par A. S. Link « What Happened to the Progressive Movement in the 1920's? », *The American Historical Review*, vol. 64, n° 4, 1959, et défendu récemment par A. Dawley, *Changing the World: American Progressives in War and Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 2003 et K. C. Murphy, *Uphill All the Way: The Fortunes of Progressivism, 1919-1929*, thèse soutenue à l'Université de Columbia, 2013. Selon ces chercheurs, le mouvement progressiste ne disparaît pas subitement en 1919, mais perdure, malgré son absence d'accès au pouvoir politique, tout au long des années 1920 (« As progressivism died out in the higher circles of power, it was reborn in social movements down below. It came to life in the vital postwar peace movement, in the hard-fought struggles of organized labor, in the protests of small farmers, and in the spirited defense of civil liberties. » A. Dawley, *Changing the World*, *op. cit.*, p. 297.).

¹⁴ J. Mirel, *Patriotic Pluralism: Americanization Education and European Immigrants*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.





LES INVENTEURS DE L'AMERICAN FOLK MUSIC (1800-1940)

populations¹⁵. La catégorie *folk music* est amplement mobilisée par les agents de l'américanisation – les éducateurs, les psychologues et les réformateurs sociaux – qui l'utilisent comme outil de sociabilisation et d'intégration à la nation par un jeu de tensions entre anglocentrisme et valorisation du modèle pluriculturel.

Cette période correspond aussi à l'institutionnalisation de la ségrégation raciale – et aux lynchages qui aident à sa mise en place – et, surtout au début des années 1920, au durcissement des politiques d'immigration et à la radicalisation des sentiments nativistes. Les populations appartenant à une « race » ou à une ethnicité non-WASP (White Anglo-Saxon Protestant) sont victimes d'une forte stigmatisation qui culmine avec la résurgence du Ku Klux Klan, cette fois surtout focalisé sur les immigrants récents non-protestants. Ces tensions raciales rendent encore plus pressant le besoin de construire l'américanité, de définir ce qui est américain par essence, d'autant que le statut de puissance internationale des États-Unis se confirme à la sortie de la Première Guerre mondiale. C'est ce que s'attachent à faire les inventeurs de l'*american folk music*, que cela soit pour justifier les politiques ségrégationnistes, ou au contraire pour exalter la diversité culturelle. Dans la deuxième moitié des années 1920, l'existence d'une *folk music* ontologiquement américaine ne fait d'ailleurs plus vraiment débat – en témoignent la fondation de la première archive nationale exclusivement dédiée à cet objet : l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès, et le succès commercial des 78 tours de musiques rurales.

Si le mouvement d'américanisation s'interrompt brièvement pendant la Grande Dépression, l'époque du New Deal¹⁶ le ressuscite en le faisant basculer vers une conception plus inclusive de l'américanité faisant des laissés-pour-compte du rêve américain les héros nationaux d'une culture de crise aux accents populistes. Les intellectuels engagés dans le Front Culturel¹⁷, large mouvement artistique et intellectuel nourri des idéaux communistes et radicaux cherchant à construire une culture nationale démocratique et multiculturelle, mobilisent l'*american folk music* pour servir leur militantisme en y intégrant

¹⁵ Selon des logiques différentes, des politiques d'assimilation forcée furent également menées par l'État fédéral à l'encontre des Amérindiens.

¹⁶ Le New Deal désigne le vaste programme de réformes mis en place par le président Roosevelt à partir de 1933 et jusqu'à l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale. En plus des réformes financières et des grands travaux publics employant plusieurs millions de chômeurs, Roosevelt met en place une série de programmes culturels dont l'objectif est à la fois de créer des emplois pour les artistes et intellectuels et de construire et promouvoir une culture nationale reflétant les idéaux progressistes et démocratiques de son gouvernement.

¹⁷ M. Denning, *The Cultural Front: the Laboring of American Cultural in the Twentieth Century*, London, New York, Verso, 2010 [1998].





INTRODUCTION

notamment des chants contestataires. *Folk* devient alors aussi synonyme de prolétaire.

Dans la deuxième moitié des années 1930, une nouvelle génération d'experts en *folk music*, dont beaucoup sont issus du Front Culturel, va trouver dans les agences fédérales du New Deal de nouvelles niches institutionnelles et bénéficier du soutien de l'État fédéral qui, pour la première fois, finance des collectes et autres entreprises d'études scientifiques, de sauvegarde et de valorisation des folklores nationaux. À l'issue de cette période, l'*american folk music* devient une partie institutionnalisée¹⁸ de la culture du pays.

Cette histoire sur un temps long et sur des acteurs multiples s'écarte volontairement des études sur les *revivals folks* des années 1940, 1950 et 1960 en considérant plutôt leur genèse. Notre guide pour cette exploration de la fondation intellectuelle et culturelle de la *folk music* américaine sera une femme collectrice ayant joué un rôle central dans cette histoire : Sidney Robertson (1903-1995). Par sa voix et son parcours, par l'étude de ses filiations intellectuelles et de ses mentors, par la découverte des milieux professionnels dans lesquels elle se forme à la collecte, se dessinera une histoire culturelle des États-Unis et de ses musiques.



¹⁸ On parlera d'institutionnalisation plutôt que de patrimonialisation car ce dernier concept suppose que l'objet concerné bénéficie d'un statut juridique propre. N. Heinich, *La Fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.





Table des matières

Remerciements	5
Notes sur la terminologie et les traductions	6
Introduction	7
<i>American Folk Music</i> : construction d'une catégorie musicale	8
L'importation aux États-Unis d'une notion européenne	9
Sidney Robertson comme cas d'étude	15
Première partie.	
<u>La <i>folk music</i> pour édifier la Nation (1890-1930)</u>	
« L'esprit de la Nation » : la <i>folk music</i> des musiciens classiques	39
Le <i>Débat Dvořák</i> (années 1890)	40
– La <i>folk music</i> américaine selon Dvořák	41
– La réception des idées de Dvořák	43
Deux compositeurs indianistes (1890 – 1920)	47
John Powell : racisme, nationalisme et <i>folk music</i>	53
« Les Indiens... dansent avec des pieds hassidiques » : Ernest Bloch et sa rhapsodie <i>America</i>	59
– <i>America</i> : Une rhapsodie « simple et populaire » à portée universelle	60
– Les inspirations <i>folk</i> dans <i>America</i> : une représentation idéalisée de l'épopée américaine	63
– La réception critique d' <i>America</i>	65
Fonder la <i>folk music</i> comme objet scientifique (années 1880–1910)	69
Les anthropologues et les musiques des Amérindiens	70
– Cadres institutionnels et théoriques	71
– La théorie du sens harmonique latent	72
– Les musiques amérindiennes sont-elles américaines ?	77
Étudier la psychologie des Noirs par leur musique	78
– Un intérêt scientifique qui tarde à émerger	78
– La <i>Hampton Folklore Society</i> (1893-1900)	80
– Howard Odum : le sociologue collecteur	81





LES INVENTEURS DE L'AMERICAN FOLK MUSIC (1800-1940)

Les folkloristes littéraires : des ballades anglaises aux <i>folk songs</i> américains	83
– Définir le folklore américain à partir de modèles européens	84
– De la recherche des origines à la quête de l'américanité	88
Interventions culturelles et collectes de <i>folk songs</i> dans les montagnes appalachiennes	90
– Les montagnards : ancêtres vivants des États-Unis modernes	91
– Les éducatrices : révélatrices des traditions	94
– Un folkloriste anglais dans les Appalaches	97
Former une jeunesse « saine » par la <i>folk music</i> : ruralisme, progressisme et américanisation	109
La musique au service d'une éducation progressiste	109
Pourquoi le <i>folk</i> ?	112
Promouvoir le pluralisme culturel et américaniser les immigrants	118

Deuxième partie.

Répandre la *folk music* dans une nation divisée (1890-1930)

Collecteurs de la « <i>Frontier</i> » pionnière : Charles F. Lummis et John A. Lomax	131
Charles F. Lummis et les <i>folk musics</i> du Sud-Ouest	133
– L'« apôtre du Sud-Ouest »	133
– « Catching our archaeology alive »	136
Les <i>cowboy songs</i> de John A. Lomax	143
– Un collecteur et popularisateur	143
– Le cowboy comme nouvelle figure <i>folk</i>	145
Ségrégation sonore : les catégories musicales de l'industrie phonographique	153
Des <i>saloons</i> aux salons : évolutions du marché phonographique	154
Le marché domestique des <i>foreign records</i>	156
Ségrégation sonore dans le marché des musiques rurales	162
– L'invention des <i>race records</i>	163
– L'invention des <i>old-time records</i> et le renforcement de la ségrégation musicale	172
De « <i>Negro Music</i> » à <i>American Folk Music</i> . Le cas des <i>Spirituals</i>	180
– La difficile catégorisation des <i>Spirituals</i>	180
– <i>Negro Spirituals</i> : la seule <i>folk music</i> (noire) américaine ?	184



Troisième partie.
L'invention d'une *folk music* d'État (1928-1941)

La formation pluridisciplinaire de Sidney Robertson (1926-1936)	199
De l' <i>Art Music</i> à la <i>Folk Music</i>	200
– Découverte des « musiques de tradition orale »	200
– Découverte des « Music of the World's People »	204
Formation en sciences de l'homme et engagement politique	209
– Formation intellectuelle et premiers usages éducatifs de la <i>folk music</i>	210
– Le Front Culturel : la <i>folk music</i> comme outil de cohésion sociale et d'américanisation	216
L'institutionnalisation de la <i>folk music</i> durant le New Deal (1936 – 1941)	231
La <i>folk music</i> à la Maison Blanche : Un outil de communication politique et diplomatique (1933-1940)	232
L' <i>Archive of American Folk Song</i>	242
– La fondation	242
– John et Alan Lomax aux commandes	247
– Le développement des collections pendant le New Deal (1936-1941)	258
La <i>folk music</i> dans les agences du New Deal (1936–1941)	261
– Les collectes pour la <i>Resettlement Administration</i> (1936 – 1937)	262
– La <i>folk music</i> dans la <i>Work Project Administration</i>	266
La <i>folk music</i> dans le <i>Federal Theatre Project</i>	267
La <i>folk music</i> dans le <i>Federal Music Project</i>	269
La <i>folk music</i> dans le <i>Federal Writer's Project</i>	271
Le <i>Joint Committee on Folk Art</i>	273
<i>Research and Records Project</i>	278
Remaniement et fin de la <i>Work Project Administration</i>	278

Quatrième partie.

Un New Deal pour la *folk music* :
de l'action sociale à la recherche fondamentale (1936 – 1940)

L'Unité Musique de la <i>Resettlement Administration</i> (1936-1937)	285
De la théorie au terrain : réseaux et activités de l'Unité Musique	286

LES INVENTEURS DE L'AMERICAN FOLK MUSIC (1800-1940)

– « Si nous voulons apprendre aux gens, nous devons d'abord apprendre d'eux »	287
– « The Lady Government Song ». Les collectes de Sidney Robertson	298
« Le chant américain comme force d'intégration dans la vie rurale américaine » : les feuilles de chant de l'Unité Musique	314
Les collectes de Sidney Robertson dans l' <i>Upper Midwest</i>	323
– Une région négligée par les collecteurs	325
– Le <i>National Folk Festival</i> de Chicago, mai 1937	327
– Les campagnes d'enregistrements de Robertson et leur réception institutionnelle	329
« Culture Mixtures ». Le <i>California Folk Music Project</i> de Sidney Robertson	335
Bricolages institutionnels et champ du <i>California Folk Music Project</i>	336
– Le choix de la Californie	337
– Un projet de recherche	338
– Collecter de la <i>folk music</i> en Californie : méthodes et définition de l'objet.	344
– Les instruction aux travailleurs	345
– Robertson sur le terrain	350
– Le traitement des données	364
L'État et l'Union. <i>California Folk Music</i> et <i>American Folk Music</i>	373
– « En Californie, les “pionniers” ou les “Forty Niners” sont un fétiche historique » : préserver un anglo-centrisme consensuel	374
– Catégoriser les enregistrements de terrain	378
– « Une culture en migration »	381
– L'américanité : un processus de rencontres et d'échanges	384
Conclusion	391
La méthode du cas d'étude.	391
Épilogue : la <i>folk music</i> comme outil de mobilisation pour le peuple en armes	392
Synthèse. Quelle solution au problème de l'américanité ?	394
Ouverture. L'exportation de l' <i>American Folk Music</i>	396



SOMMAIRE

Principales institutions et leur période d'activité	399
Glossaire	401
Bibliographie	405
Sources primaires	405
– Archives	405
– Sources primaires publiées	407
Sources secondaires	412
Index	429

