



**HAL**  
open science

## Retrouver “ la promesse de la vie américaine ” : le New Deal et la culture

Jean Kempf

► **To cite this version:**

Jean Kempf. Retrouver “ la promesse de la vie américaine ” : le New Deal et la culture. Jouve, Emeline; Prévot, Géraldine. Federal Theater Project, 1935-1939 : contextes et enjeux / context and issues, Sorbonne Université Presses, pp.17-37, 2023, e-Theatrum mundi, 979-10-231-3022-5. hal-04476032

**HAL Id: hal-04476032**

**<https://hal.science/hal-04476032v1>**

Submitted on 24 Feb 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## RETROUVER « LA PROMESSE DE LA VIE AMÉRICAINE ». LE *NEW DEAL* ET LA CULTURE

Jean Kempf

Université Lumière-Lyon 2 / Triangle UMR 5206

Il est bien difficile d'apporter aujourd'hui une contribution radicalement nouvelle sur une période de l'histoire des États-Unis aussi étudiée que le *New Deal*. Il n'est en revanche pas nécessairement inutile de se demander justement pourquoi le *New Deal* est devenu un marronnier de l'histoire américaine qui n'en manque pourtant pas. Qu'est-ce qui pousse des chercheurs, génération après génération, à remettre l'ouvrage du *New Deal* sur le métier de l'historien ?

Quelques réponses paraissent s'imposer : en trois quarts de siècle la Grande Dépression a conservé son caractère exceptionnel, encore renforcé par le sentiment pour le monde développé d'avoir triomphé d'une catastrophe alors même que plane sur son présent, depuis presque cinq décennies, le spectre de récessions massives. Par ailleurs, la personnalité exceptionnelle de Roosevelt a indubitablement pesé sur la postérité de la période. Ces raisons n'expliquent pourtant pas, à elles seules, pourquoi ces quelque cinq ou six années au mitan des années 1930, si lourdes de douleurs sociales et d'incertitudes, ont conservé, même à travers des périodes d'expansion et aujourd'hui encore, une force d'attraction qu'il est bien difficile d'ignorer.

La réponse la plus satisfaisante me semble à chercher à la fois dans la culture politique et la politique culturelle du *New Deal*. Je ferais l'hypothèse que le *New Deal* a incarné une tentative de conciliation de deux versions du nationalisme américain : l'une, illustrée par le « 100 % Americanism » de la décennie précédente, exclusionniste et fortement racialisée ; et l'autre inclusionniste, centripète et intégrative, faisant le pari de la dissolution des différences dans une culture commune des groupes ethniques (*white ethnics*) voire d'une déracialisation de la société<sup>1</sup>. La « recette » du *New Deal*,

1 Il s'agit d'un pluralisme, qui s'illustre d'abord dans une politique de redéfinition des rapports sociaux au sein du monde du travail, mais aussi, pour les éléments les plus progressistes du *New Deal*, par un ancrage dans les « droits civiques » de ce que l'on appellera plus tard les « minorités ». Voir Mark Bevir (dir.), *Modern Pluralism*, Cambridge, Cambridge UP, 2012, en particulier les chapitres 5 (« Value pluralism in twentieth-century Anglo-American thought ») et 8 (« Liberalism, pluralism, multiculturalism: contemporary debates »).

car il y en avait une contrairement à ce qu'écrivait Richard Hofstadter qui n'y voyait que des mesures opportunistes et à courte vue, a précisément résidé dans l'invention et la promotion d'un concept *vague* de culture inclusive et d'intégration par la consommation<sup>2</sup>. Pour le dire en termes plus directs, paraissait alors possible une société d'où auraient, comme par magie, disparu les antagonismes de classes et les dominations raciales, une sorte de réalisation de la promesse américaine, sur des bases non pas marxistes ou nationales-socialistes comme en Europe, mais humanistes et libérales.

18 Si la réalité de cette possible synthèse fut toujours loin du compte, l'esprit en revanche resta toujours bien présent, alors même que le rêve d'un nationalisme simple et d'une société homogène commençait à s'effriter à la fois à l'intérieur du pays sous les coups des groupes opprimés, et à l'extérieur avec les peuples colonisés qui commencent à s'émanciper après le second conflit mondial, alors même qu'une partie de l'Europe connaît une nouvelle servitude. Il n'est donc en rien surprenant que le grand débat qui a agité l'historiographie du *New Deal* soit celui de la place, dans ses programmes mais aussi – et surtout – dans ses *intentions*, des minorités, tout particulièrement les Noirs et dans une moindre mesure les Amérindiens et les Hispaniques. La question qui s'est de plus en plus clairement posée, au fil des décennies 1960-2000, est celle de savoir si le *New Deal* était (structurellement) raciste. Or, poser la question en des termes contemporains revient à y répondre en s'arrogeant les droits que confère une vision surplombante. En revanche, si l'on veut comprendre le *New Deal* du point de vue de ceux qui l'ont vécu, c'est ailleurs qu'il faut regarder. Je fais donc l'hypothèse que si le *New Deal* continue à nous fasciner, c'est en raison du fantasme qu'il entretient de la possibilité, voire de l'existence d'une société homogène à qui il faudrait simplement redonner foi dans sa mission. Sa nature transitionnelle, ambiguë, et surtout protéiforme n'est pas pour rien dans l'attrait qu'il exerce. Il est pourtant moins l'annonce d'un monde nouveau (même si, par certains côtés, il marquera l'histoire sociale du xx<sup>e</sup> siècle) que les derniers instants d'un monde ancien, une manière de réaction à une frayeur généralisée face à ce qui apparut aux contemporains comme un effondrement<sup>3</sup>. C'est donc cette *nostalgie* d'un monde perdu que je me propose d'interroger, en reprenant d'abord les grands moments de l'historiographie, en regardant ensuite pourquoi le passé était si important pour ce mouvement progressiste et tourné vers l'avenir, pour

---

2 Richard Hofstadter, *The Age of Reform*, New York, Knopf, 1955; Lizabeth Cohen, *Making A New Deal*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 1990.

3 Ira Katznelson, *Fear Itself. The New Deal and the Origins of Our Time*, New York, Liveright, 2013.

interroger enfin l'intérêt complexe porté à la notion de culture dans une période où s'élaborait le *mainstream* et le *middle brow*.

## LE *NEW DEAL* AU PRISME DE SON HISTORIOGRAPHIE

Après la période des interprétations progressistes qui plaçait le *New Deal* dans le continuum d'une extension régulière de la démocratie aux États-Unis<sup>4</sup>, les historiens de la Nouvelle Gauche (au sens large du terme) en ont fait, au contraire, un moment de reprise en main par les grands intérêts capitalistiques et de dépossession du pouvoir de tous par un petit nombre d'hommes d'affaires, de hauts fonctionnaires et de politiques<sup>5</sup>. Ainsi, et jusqu'à la fin des années 1980, l'immense majorité de ceux qui s'intéressaient à la période voyaient plutôt la politique culturelle du *New Deal* comme une façon pour le capitalisme d'imposer son emprise sur un monde en train de lui échapper, une forme de répétition du moment Progressiste<sup>6</sup>.

Puis les choses basculèrent avec des études spécifiques de terrain – comme celles présentes dans ce volume –, des études sur les réalités individuelles de la Dépression, qui mirent en évidence que les choses n'étaient ni aussi simples ni aussi uniformes qu'on l'avait dit, et qu'il existait donc, sous des apparences d'unité, une diversité de situations réelles. Dès la fin des années 1960, les chercheurs qui s'intéressaient plus aux programmes culturels du *New Deal* qu'à son histoire politique, avaient commencé à déplacer le curseur. Jane de Hart Matthews, par exemple, appuyait ainsi la notion de « démocratie culturelle » qu'elle proposait sur une étude du *Federal Theater Project* comme instance d'implication des citoyens dans des pratiques culturelles effectives, même si, elle en convenait, il s'agissait souvent de consommation plus que de production. Pourtant, ces quelques voix pluralistes et dissonantes qui proposaient une lecture nuancée mais surtout complexe du *New Deal* « réel », restèrent fortement minoritaires, le devant de la scène historiographique étant plutôt occupé par des lectures incarnées par Warren Susman, et formulées au début des années 1980 dans son livre *Culture as History*, où, s'il reconnaît que la culture des années 1930 portait en elle une forte dimension inclusive, celle-ci s'accomplissait clairement, selon lui, au

4 Voir Arthur M. Schlesinger, *The Vital Center*, Boston, Houghton Mifflin, 1949; Frank Freidel, *Franklin D. Roosevelt*, Boston, Little, Brown, 1952 et *id.*, *Franklin D. Roosevelt: A Rendezvous With Destiny*, Boston, Little, Brown, 1990.

5 Voir Paul Keith Conkin, *FDR and the Origins of the Welfare State*, New York, Crowell, 1967.

6 Sharon Ann Musher, « Art and the New Deal », dans Aaron D. Purcell (dir.), *The New Deal and the Great Depression*, Kent (Ohio), Kent State UP, 2014, p. 120.

profit de certains<sup>7</sup>. On trouve à peu près le même argument une décennie plus tard chez Jonathan Harris dans *Federal Art and National Culture* (1995) pour qui la politique culturelle du *New Deal* fut avant tout une machine à raboter les différences et à imposer une hégémonie culturelle du capitalisme à l'ensemble de la population – sous-entendu : alors que le moment aurait pu être propice à des changements radicaux<sup>8</sup>.

Ces analyses ne sont pas nécessairement totalement erronées. Mais elles accréditent une conception unificatrice et simplificatrice de la société des États-Unis dans les années 1930, et qui semble avoir été avant tout portée par une vision plus déductive (voire idéologique) qu'inductive. La contradiction est d'ailleurs arrivée par l'histoire sociale à partir des années 1990, d'abord avec la mise en lumière du développement de la culture syndicale<sup>9</sup>, puis avec l'histoire culturelle. Celle-ci, avec des livres comme *For The Millions* (2004) ou *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture* (2009)<sup>10</sup>, mais aussi les travaux d'Andrew Hemingway<sup>11</sup>, dressent un constat beaucoup moins négatif et surtout beaucoup moins monolithique (celui d'un monde qui n'aurait été dominé que par les seuls hommes blancs). Hemingway, par exemple, s'il note, comme d'autres, la prédominance des hommes blancs hétérosexuels (pour reprendre les catégories d'aujourd'hui) insiste sur la mise en valeur des marges dans les images et écrits de la période, ainsi que la promotion de l'idéal de coopération contre celui de concurrence. D'autres travaux, dans les années 2000, ont montré d'un côté que certaines artistes femmes ou appartenant à des minorités ont su tirer parti des programmes du *Works Progress Administration*<sup>12</sup> et que les animateurs nationaux de ces programmes se sont efforcés, malgré des oppositions locales, d'intégrer des minorités raciales et ethniques. Il faut en effet garder en tête que les programmes étant gérés localement, dans un pays sans culture administrative verticale, toute vision uniquement

20

7 Warren Susman, *Culture as History*, New York, Pantheon Books, 1984, p. 164, 172.

8 Comme le suggère Ira Katznelson aussi, malgré une mise en évidence fine du croisement des facteurs raciaux, sociaux et géographiques, et surtout de la notion de « long *New Deal* » qui englobe la première partie de la guerre froide (*Fear Itself, op. cit.*).

9 Voir Michael Denning, *The Cultural Front*, New York, Verso, 1998.

10 A. Joan Saab, *For the Millions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004; Victoria Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.

11 Voir Andrew Hemingway, *Artists on the Left*, New Haven, Yale UP, 2002.

12 Voir notamment Helen Langa, *Radical Art*, Berkeley, U of California P, 2004; Laura Hapke, *Labor's Canvas*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2008 et Lauren Rebecca Sklaroff Rebecca, *Black Culture and the New Deal*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2009.

nationale tendra à aplanir les différences et les tensions, soit dans un sens soit dans un autre<sup>13</sup>.

Ainsi ont été réalisés des entretiens auprès d'anciens esclaves, ou a été enregistré le folklore des minorités, ou enfin a-t-on collecté de nombreux artefacts de ce que l'on nomme les « arts et traditions populaires ». Certes, tout ceci fut souvent fait du point de vue de l'ethnologue, et non du point de vue des populations concernées, et ne changea pas grand-chose à une politique plutôt timide en direction des Noirs en particulier. Mais cette forte volonté patrimoniale n'est ni anecdotique ni paternaliste. Le passé fut en effet un enjeu capital de la politique culturelle du New Deal.

## LES ENJEUX DU PASSÉ AU CENTRE DE L'ACTION.

### LA QUESTION DU *USABLE PAST*

L'expression « *usable past* » entre dans le vocabulaire critique bien avant le *New Deal*, en 1918, avec le court essai de Van Wyck Brooks, « On Creating a Usable Past », et la question est aujourd'hui indissociable de la réflexion des intellectuels critiques de la première décennie du siècle, en particulier Randolph Bourne, trop tôt disparu, mais dont le « Trans-national America » (1916) pose les bases d'une réelle reconfiguration de l'américanité au début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

Si l'on exclut les références d'époque au débat intergénérationnel autour de la *Genteel tradition* auquel Brooks répond, l'argument de son texte est simple. Pas de grande civilisation sans de grands créateurs, et pas de grands créateurs sans une réinvention par eux du passé, sans que ce passé ne soit retravaillé aux feux du présent et non simplement hérité comme une antiquité. Et d'appeler donc les Américains à se « tailler les habits » dont ils ont besoin dans « l'étoffe du passé » qui leur sied le plus. Ses modèles ? Carlyle et Michelet qui ne se sont pas contentés, comme de bons professeurs, de reprendre le passé mais de le rendre utilisable, c'est-à-dire, « pertinent » (*relevant*) pour le présent. On est donc avec Brooks, et alors que l'histoire professionnelle s'est installée dans le paysage intellectuel et universitaire depuis plus d'un demi-siècle, dans

13 C'est ce que vont montrer les analyses conduites dans les années 1970 à 1990 sur des aspects bien spécifiques des programmes ainsi que sur leur organisation administrative (voir A.D. Purcell [dir.], *The New Deal and the Great Depression*, op.cit. et Morris Dickstein, *Dancing in the Dark*, New York, W.W. Norton, 2009). Comme le remarque Purcell, jusqu'au *New Deal*, le seul contact qu'avaient les Américains avec l'État fédéral était la poste.

14 Van Wyck Brooks, « On Creating a Usable Past », *The Dial*, 11 avril 1918, p.337-341; Randolph S. Bourne, « Trans-national America », *Atlantic Monthly*, juillet 1916, p. 86-97.

un appel à remettre rien moins que l'imagination au pouvoir, mais une imagination nourrie de nos racines. La question pour lui est en effet de savoir ce qui appartient aux racines communes d'une part et d'autre part de ressusciter les oubliés du passé, comme il le dira avec sa fameuse phrase : « The creative past of this country is a limbo of the non elect <sup>15</sup>. »

Bien que son essai ne considère que l'immigration européenne, et que l'on n'y trouve aucune trace de l'Asie ou de la population noire, sa conception de la culture nationale produit, à la sortie de la Grande Guerre, un modèle qu'il nomme *cosmopolitisme*. Ce cosmopolitisme était la reprise d'une vieille idée lockienne, et plus généralement de l'Amérique des Lumières, faisant des États-Unis une sorte de méta-nation qui engloberait le monde entier ou constituerait la réincarnation d'une humanité réunifiée. En 1916, cette idée s'opposait courageusement à un chauvinisme nationaliste, fût-il américain.

22 Or, malgré sa richesse, cette pensée critique à la fois attentive au monde et à ce que l'Amérique pouvait encore contenir de promesse ne survécut guère aux années 1920 pas plus qu'à l'effondrement de la Dépression. On objectera qu'à l'aune de notre présent, ce cosmopolitisme restait bien ethnocentré, bien blanc et bien masculin. Certains critiques récents en ont même fait une manifestation d'isolationnisme <sup>16</sup>. Or, quelles qu'en soient les limites, cette idée me paraît être l'avatar jamais totalement disparu d'une promesse américaine, beaucoup plus généreuse qu'on le dit parfois.

L'une des hypothèses que je formulerais ici est que la disparition de cette exigence prometteuse est en partie le résultat de ce qu'une certaine vie intellectuelle américaine n'avait pas survécu à l'entrée dans la Dépression. Autrement formulé, le moment voit les humanités le céder aux sciences sociales, et des sciences sociales comprises souvent sous un angle très utilitariste. S'il existe en effet une vie intellectuelle *originale* aux États-Unis dans les années 1930, c'est plutôt dans la psychologie, l'économie et assez peu dans des domaines philosophiques ou politiques qu'il faut la chercher. On pense à la richesse de l'école anthropologique de Columbia avec Franz Boas d'abord, Ruth Benedict et Margaret Mead dont les travaux, rapidement médiatisés par le réseau unique aux États-Unis des « revues », dont la *Partisan Review*, fondée en 1932, modifient profondément les conceptions culturelles de la *Genteel tradition* ; et enfin à l'École de Chicago, dont l'empan est un peu plus large mais qui exprime bien l'esprit du temps. Même le marxisme américain, qui connaît alors une vogue, n'apporte pas

---

15 V. W. Brooks, « On Creating a Usable Past », art. cit.

16 Christopher McKnight Nichols, « Rethinking Randolph Bourne's Trans-National America: How World War I Created an Isolationist Antiwar Pluralism », *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 8/2, 2009, p. 217-257.

de contribution radicalement originale et se contente de décliner un vocabulaire et des idées déjà largement sclérosées<sup>17</sup>. Il ne faut en effet pas voir les années 1930 comme principalement dominées par des oppositions entre marxistes et non marxistes. Si le communisme n'a jamais eu autant de soutiens aux États-Unis qu'à cette époque, on ne doit pas en conclure pour autant à une conversion de ces soutiens au marxisme<sup>18</sup>. En dépit de certaines manifestations de dogmatisme théorique – certes limitées à un petit nombre mais dont il sera fait grand cas dans l'avenir –, les années 1930 sont la meilleure illustration (ou même la source) de ce « centre vital », ce cœur battant que Arthur Schlesinger décrira dans son livre éponyme de 1949<sup>19</sup>. Son analyse en apparence très marquée par les affrontements idéologiques de la guerre froide est en réalité probablement tout autant inspiré par les années 1930. Schlesinger voyait la grandeur, ou à tout le moins la force et même la résilience de la société américaine, dans son absence d'idéologie voire d'idéalisme (il craignait par dessus tout les utopies). Il la percevait dans une forme de pragmatisme consensuel qui évitait les solutions globales d'une part et externes (ou théoriques) d'autre part, et sa description des années 1940-1950 pourrait constituer une description tout aussi juste de ce que fut le New Deal avant elles<sup>20</sup>. Pour revenir à Van Wyck Brooks, à travers le choix d'un point de vue très directement utilitariste (« *usable* »), il s'agit pour lui de construire à partir de ce que l'on a, et de ne pas rééditer l'utopie de l'ardoise vide, utopie des origines américaine mais aussi utopie partagée par les mouvements révolutionnaires comme le communisme dont l'hymne proclame que du passé, il faut faire table rase.

17 Il faudra attendre les mouvements noirs radicaux dans les années 1960 pour que soient reprises à nouveaux frais ces questions et qu'elles soient véritablement approfondies au-delà de mots d'ordre venus alors directement de l'URSS.

18 Le rayonnement du CPUSA dans les années 1930 s'est fait principalement par le biais syndical dans un contexte de crise économique. L'adhésion doctrinale a été sinon faible, du moins de courte durée, comme en témoigne l'indicateur des suffrages en faveur du candidat du CPUSA à l'élection présidentielle (fiable en la matière pour un parti fortement idéologique). Ceux-ci sont stables en 1924, 1928 et, fait particulièrement significatif, en 1940) et se situent autour de 0,1 % des suffrages (entre 40 et 50 000 voix). L'élection de 1932 constitue une exception – très modeste toutefois – puisque le CPUSA double son électorat à 0,2 % des suffrages (103 000 voix), l'élection de 1936 avec ses 0,17 % (80 000 voix) constituant un retour progressif à l'étiage.

19 A. M. Schlesinger, *The Vital Center*, *op. cit.*

20 Dans le même ordre d'idée, on peut citer Reinhold Niebuhr, le théologien du réalisme chrétien (voir Isabelle Richet, « [De l'utopie socialiste au réalisme chrétien. Reinhold Niebuhr et le New Deal](#) », *Transatlantica*, 1, 2006 et Serge Champeau, « [De la morale à la politique: le réalisme chrétien de Reinhold Niebuhr](#) », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 94/1, 2014, p. 63-82).



# OCEAN PARK MUNICIPAL AUDITORIUM

FRIDAY **JUNE 16** 8:30 P.M.

*The*  
FEDERAL  
THEATRE  
PROJECT  
PRESENTS



*The*  
FAMOUS  
ANTI-NAZI  
PLAY BY  
GEORGE  
FESS

## "DAY is DARKNESS"

IN 3 ACTS  
DIRECTED BY ADOLPH FREEMAN

די וועלט בארימטע אונט נאצי לעפנטנסבילד  
טאג איז פינסטערניש



SPONSORED BY  
BOYLE HEIGHTS BENEVOLENT CLUB  
PROGRESSIVE CLUB

25¢  
&  
40¢

1. Federal Theatre Project, *The Federal Theatre Project presents "Day is darkness"*.  
California: Federal Art Project, 1939 (source: [Bibliothèque du Congrès](#)).

Si les années du *New Deal* n'ont pas vraiment produit de pensée originale, elles ont en revanche été celles d'une démocratisation de la vie publique. Démocratisation par une intégration de plus en plus forte des différents groupes ethniques issus de l'immigration européenne, en particulier les ashkénazes, les Italiens et les habitants des Balkans, à travers la consommation mais aussi la culture, comme l'a montré Lizabeth Cohen dans son livre *Making a New Deal* (1990)<sup>21</sup>. Cet ouvrage est l'une des plus intéressantes études sur la période (large puisqu'il s'agit de 1919 à 1939) ; Cohen y montre avec une extrême finesse dans son analyse du terrain (Chicago) que les années 1930 ont constitué une bascule culturelle majeure par rapport aux années 1920 en ce sens qu'a eu lieu une dissolution progressive des identités ethniques, en tout cas leur affaiblissement, au profit d'une « identité américaine » à travers d'une part la consommation et d'autre part l'action collective, et donc pas sous l'action de l'État.

Que cette intégration ait eu des limites, c'est une évidence. Dans les années 1930, la limite la plus profonde reste celle de la race. Le *New Deal* a bien sûr en ligne de mire une société massivement blanche, et elle l'est : en 1940 – comme en 1930 d'ailleurs – les Blancs représentent 90 % de la population des États-Unis. Le *New Deal* va donc naturellement s'intéresser beaucoup plus aux questions ethniques – intégrer les *white ethnics* dans un grand groupe blanc encore réservé, dans les années 1920, aux seuls « anglo-saxons » (fig. 1).

Pour autant, on ne saurait négliger le fait que, dans des villes comme New York et Chicago, les Noirs purent profiter de nombreux programmes du *Works Progress Administration/Federal Arts Project* qui ont participé au développement d'une autre Renaissance, tout aussi importante de celle de Harlem pourtant plus connue, la Renaissance de Chicago (fig. 2)<sup>22</sup>.

Démocratisation culturelle enfin, avec la métabolisation de la notion de « vernaculaire », aujourd'hui devenue commune en matière d'ethnographie, d'architecture, de photographie, etc. Mais au fond, le vernaculaire est une autre façon de parler d'un *statut utilisable du passé* en l'ancrant dans la démocratie<sup>23</sup>. C'est ce que firent tous les travaux d'inventaire rendus possibles par les programmes d'emploi du *New Deal*. À la fois destinés à réinclure les intellectuels et les artistes dans la vie économique de la nation en leur donnant des moyens de subsistance, reconnaissant ainsi leur contribution à la vie commune, ces campagnes furent aussi des opérations de

21 L. Cohen, *Making A New Deal*, *op. cit.*

22 Adam Green, *Selling the Race*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

23 Lewis Perry, *Intellectual Life in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 338 sq. et Merle E. Curti, *The Growth of American Thought*, New Brunswick (NJ), Transaction Books, 1982, p. 718.

préservation patrimoniale et des outils politiques au même titre que l'archéologie pour la France et l'Allemagne dans l'entre-deux-guerres. En aval, elles ont nourri l'imaginaire d'artistes, visuels ou écrivains.



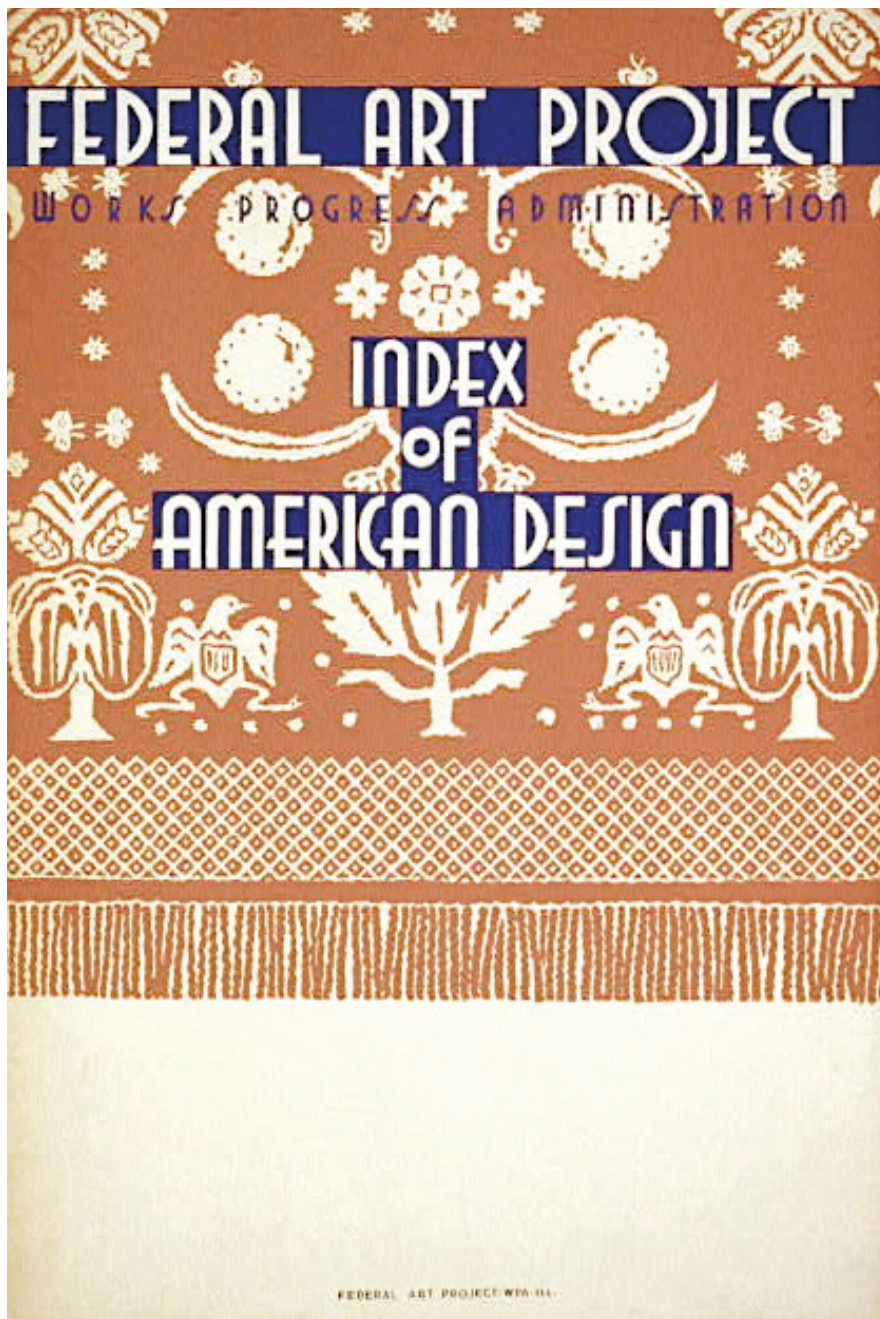
2. *Children's Theater*, New York, s.d. (source : [Bibliothèque du Congrès](#)).

On peut en citer quelques-uns pour mémoire : dictionnaire biographique des États-Unis, atlas linguistique d'Amérique du Nord, *Index of American Design*, publications d'archives et collecte de documents ethnographiques et folkloriques. Et puis bien sûr, probablement les plus connus même si l'oubli est passé par là, les « guides d'État », sorte de *compendia* de l'histoire, géographie, patrimoine, économie, bref de la culture des quarante-huit États, de certaines régions et de certaines métropoles (fig. 3)<sup>24</sup>.

Comme le note un spécialiste, on y voit clairement l'affirmation d'un lien nécessaire entre expérience (donc un passé) et expression (donc un développement de la culture). Cette rhétorique de la *redécouverte* fut peut-être la seule vraie politique culturelle du *New Deal* effectivement pensée, avec l'idée, comme le suggère Jerrold Hirsch, de marier des thèmes traditionnels américains à une volonté de réforme ancrée dans le pluralisme, afin de déboucher sur une nouvelle unité nationale<sup>25</sup>.

24 Voir [https://en.wikipedia.org/wiki/American\\_Guide\\_Series](https://en.wikipedia.org/wiki/American_Guide_Series).

25 Jerrold Hirsch, *Portrait of America*, University of North Carolina Press, 2003.



3. *Index of American Design*. Illinois, Federal Art Project, WPA, 1936-1939  
(source: [Bibliothèque du Congrès](#)).

## REDÉFINIR L'IDENTITÉ. LE PLURALISME À L'ŒUVRE

Si l'usage politique du passé n'est pas une disposition propre aux États-Unis, ce qui fit du *New Deal* un mouvement différent de ce qui avait lieu dans l'Europe d'alors, fut qu'il développa, ou en tout cas tenta de développer, une conception pluraliste du passé et, par extension, du présent et de l'avenir. On voit tout de suite combien cette idée pouvait être intolérable aux suprémacistes blancs dont les tenants, Démocrates sudistes, constituaient un soutien, difficile à aliéner, du président Roosevelt. Ces programmes eurent pourtant en commun d'être des entreprises collectives<sup>26</sup>. C'est d'ailleurs peut-être cette caractéristique qui à la fois leur permit de survivre et suscita de virulentes critiques quant à l'ingérence de l'État dans la « création ». Pour certains, la notion même de « création collective » était un oxymore et ne pouvait conduire qu'à la médiocrité ; pour d'autres, elle était le signe que le taylorisme qui définissait les nouvelles sciences de la société – qui, elles aussi, commençaient à se diriger vers la *big science* – avait définitivement eu raison des humanités.

28

Le lien entre culture (de masse) et politique n'est pas, dans les années 1930, une spécificité américaine. On sait que ce lien a été théorisé très tôt par les bolcheviks et, quelques années plus tard, par le fascisme italien, dont ce fut l'une des grandes caractéristiques, puis par le national-socialisme, pour qui les politiques culturelles étaient fondamentales puisqu'il s'agissait précisément de solidifier le peuple autour d'une culture homothétique à la race. La préoccupation culturelle du *New Deal* s'inscrit donc dans la révolution culturelle que connaît l'Occident dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, celle de la massification : culture et consommation, mais aussi guerre (la guerre totale) ; bref une nouvelle ère que l'on nommera celle des technologies de masse, ou de la « fabrication du consentement », tant politique qu'économique, l'un et l'autre étant soudés par la culture, dans son sens à la fois anthropologique et de productions culturelles. Cette apparente congruence des sociétés et des pratiques a pu conduire certains historiens, comme John Garraty<sup>27</sup>, à rapprocher le *New Deal* des régimes autoritaires d'Europe. Il semble pourtant que précisément rien ne fut plus différent de ces régimes que le *New Deal*, en dépit des similitudes de surface, et ce pour deux raisons fondamentales : une profonde faiblesse de l'État (à la fois dans sa notion et sa réalisation) aux États-Unis et une tradition libertarienne que les études tendent à sous-estimer au profit de lectures intégratives. Par ailleurs, comme des travaux récents l'ont montré, il y avait chez les responsables nationaux du *Federal Writers' Project*,

26 M. E. Curti, *The Growth of American Thought*, op. cit., p. 718.

27 Voir John A. Garraty, *The Great Depression*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1987.

comme chez certains New Dealers, une vraie adhésion à l'idée de « Front populaire » au sens où, pour eux, l'opposition aux fascismes en Europe et à celui qui se développait aux États-Unis dans des mouvements comme le Bund et chez certains Italo-Américains, ne pouvait passer que par la mise en valeur et la réhabilitation des « vies ordinaires », celles des Américains pauvres mais aussi des minorités raciales et ethniques<sup>28</sup>.

Quand on étudie les « programmes culturels » réalisés par le *New Deal*, comme l'ont fait depuis une vingtaine d'années les chercheurs, l'image traditionnelle d'une reprise en main conservatrice de la culture – comme celle qui suivit la Guerre de Sécession – s'estompe au profit d'une vision où les agences culturelles du *New Deal* ont été engagées dans la mise en œuvre d'une communauté américaine nouvelle, plus « égalitaire, démocratique et inclusive<sup>29</sup> ». Comme l'écrit Jerrold Hirsch, auteur d'une belle étude sur le *Federal Writers' Project*, « les responsables cherchaient à réconcilier la diversité culturelle [...] et le nationalisme culturel, et à traiter une culture pluraliste comme un élément positif de la modernité » dans tous les projets nationaux du *Federal Writers' Project*<sup>30</sup>. Ils suivaient en cela les politiques réformistes des années 1930 et plus généralement un désir populaire de redécouverte de l'Amérique dans un moment de doute extrême<sup>31</sup>. Victoria Grieve, dans *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture* (2009), fait même l'hypothèse que ces projets permirent le développement des musées et du marché de l'art et « annonçait » déjà le soutien aux arts par la puissance publique qui caractérisa l'après-guerre<sup>32</sup>.

28 J. Hirsch, *Portrait of America*, *op. cit.*; Fraser M. Ottanelli, « Mussolini à East Harlem: police fasciste et identité italo-américaine », dans Antonio Bechelloni *et al.* (dir.), *Les Petites Italies dans le monde*, Rennes, PUR, 2015, p. 261-271.

29 J. Hirsch, *Portrait of America*, *op. cit.*, p. 14.

30 *Ibid.*: « there were attempts by New Deal cultural agencies to redefine American nationality in a way FWP officials hoped would create a more egalitarian, democratic, and inclusive community. In doing this, they sought to reconcile cultural diversity, as a fact and (in their view) as a positive value, with cultural nationalism, and to treat a pluralistic culture as a positive aspect of modernity. Both goals were important in all the projects initiated by national FWP officials. »

31 *Ibid.* Voir aussi: « To the extent that anything that challenged exclusive definitions of America served the interests of those who had not been allowed to participate fully in the mainstream of American life, FWP programs were ideological and reformist. But in addition, the FWP tried to unite Americans, individuals and groups with conflicting interests, while ignoring issues that divided them, and therefore the project also created a conservative myth that pointed to a harmonious future without indicating how a change from current circumstances to a better future could be achieved. » (Library of Congress, « Art, Culture, and Government: The New Deal at 75 », colloque des 13-14 mars 2008.)

32 V. Grieve, *The Federal Art Project...*, *op. cit.*, p. 87.

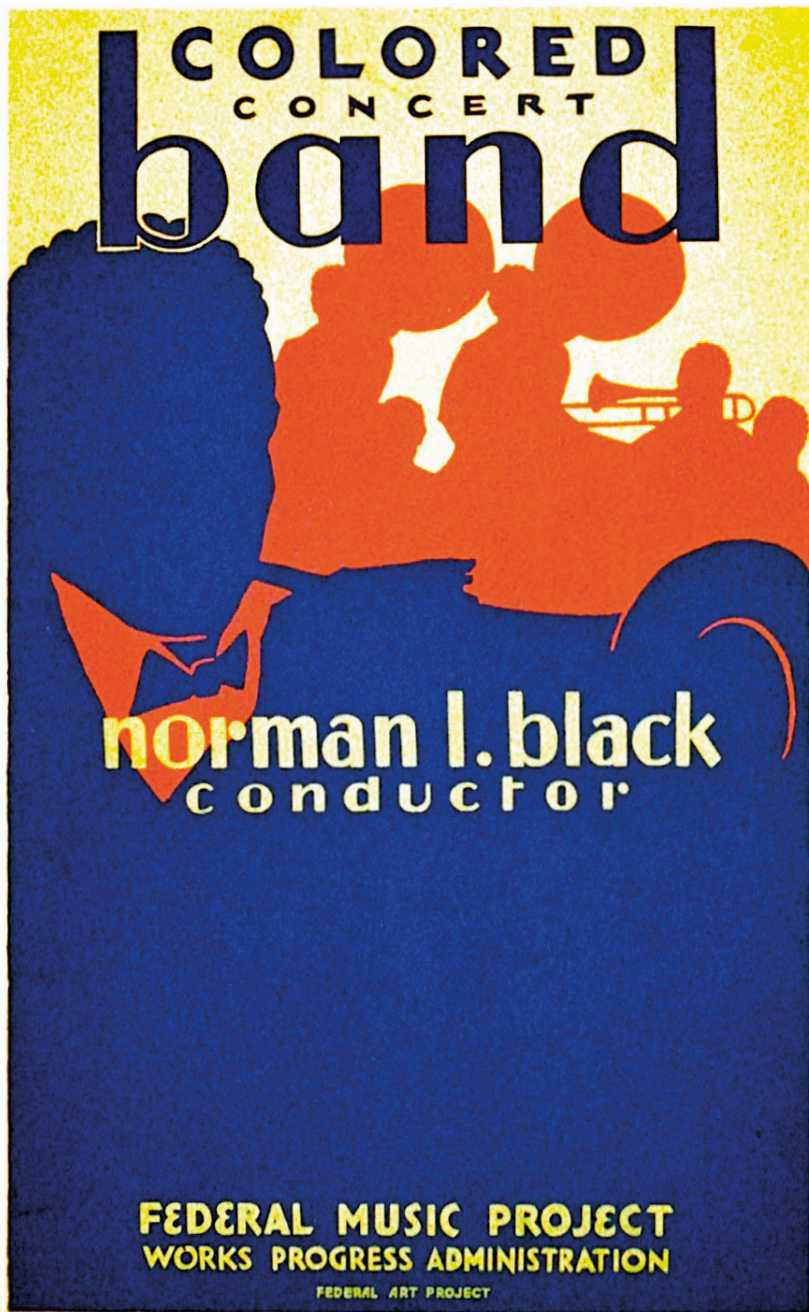
On peut évidemment penser, et à juste titre, que ce « désir populaire » était plus ambigu qu'il y paraît, à tout le moins difficile à définir et probablement plus clivant que consensuel. En réalité, le *New Deal* fut un grand moment de questionnement sur l'identité américaine mais un questionnement qui s'est beaucoup moins effectué sur le mode d'une fermeture anglo-américano-centrée, que sur celui de tentatives d'ouverture vers une société pluraliste et démocratique. Un renversement de perspective s'impose donc : à bien des égards, on retrouve dans nombre de programmes du *New Deal*, les injonctions de Bourne quelque vingt ans plus tôt. De même, comme l'écrit Hirsch, le *Federal Writers' Project* recherchait, sans d'ailleurs en être toujours pleinement conscient, et tout autant que les écrivains de la « Renaissance américaine », à proposer une forme d'Amérique transnationale qui intégrerait les multiples courants culturels des États-Unis dans une culture « médiane ». Il semble s'inventer ici un *mainstream* qui ne se contenterait pas d'être une simple culture commerciale asservie à celle du groupe dominant, pas plus qu'une donnée figée, mais plutôt une forme mobile, image, représentation et traduction d'une Amérique elle-même mouvante, mobile et plurielle<sup>33</sup>.

Parmi les différents programmes, il y a bien sûr le *Federal Theater Project*, mais aussi le *Federal Music Project* dont l'importance est un peu minorée mais qui a beaucoup compté dans la construction de ce *mainstream*, ne serait-ce que parce que la musique est un art populaire au sens plein du terme<sup>34</sup>. Le succès du *Federal Music Project* est aussi dû à la nature *a priori* moins politique de la musique comparée à d'autres arts, même si, elle aussi, est traversée par les clivages raciaux (fig. 4).

Opérant très tôt (1936) dans les grandes villes, le *Federal Music Project* s'étend rapidement – en un an et demi – à presque tous les États (42 sur les 48 que comptent alors les États-Unis). Les chiffres sont éloquentes : le *Federal Music Project* a employé plus d'agents que n'importe quel autre programme (jusqu'à 16 000), touché jusqu'à 160 millions de personnes (la population des États-Unis en 1940 est de

33 J. Hirsch, *Portrait of America*, op. cit., p. 14.

34 L'autre art populaire est le cinéma – et l'on sait combien celui-ci comptait pour les hommes politiques, à commencer par Roosevelt lui-même. Mais le cinéma, déjà une immense industrie au début des années 1930, restera extérieur aux interventions officielles du gouvernement fédéral, du moins jusqu'à l'entrée en guerre des États-Unis. L'histoire des rapports entre Hollywood et la politique en 1930-1940 a été faite et il n'est pas besoin d'y revenir. Si la grande majorité des films relèvent de l'*entertainment*, et sont bridés par le code Hays, on en trouve aussi un grand nombre au message plus ou moins édifiant, les westerns d'abord mais aussi des comédies telles la célèbre *Ruggles of Red Gap* (1935) qui reste l'un des grands exemples de combinaison entre *entertainment* et didactisme.



4. Federal Music Project, *Colored concert band*, Norman L. Black, conductor. Illinois: Federal Art Project, s.d. (source: [Bibliothèque du Congrès](#)).



132 millions d'habitants) à travers 250 000 programmes locaux. Lorsque la guerre débute, en 1941, le *Federal Music Project* avait joué 7300 compositions originales de 2 558 compositeurs américains (fig. 5).

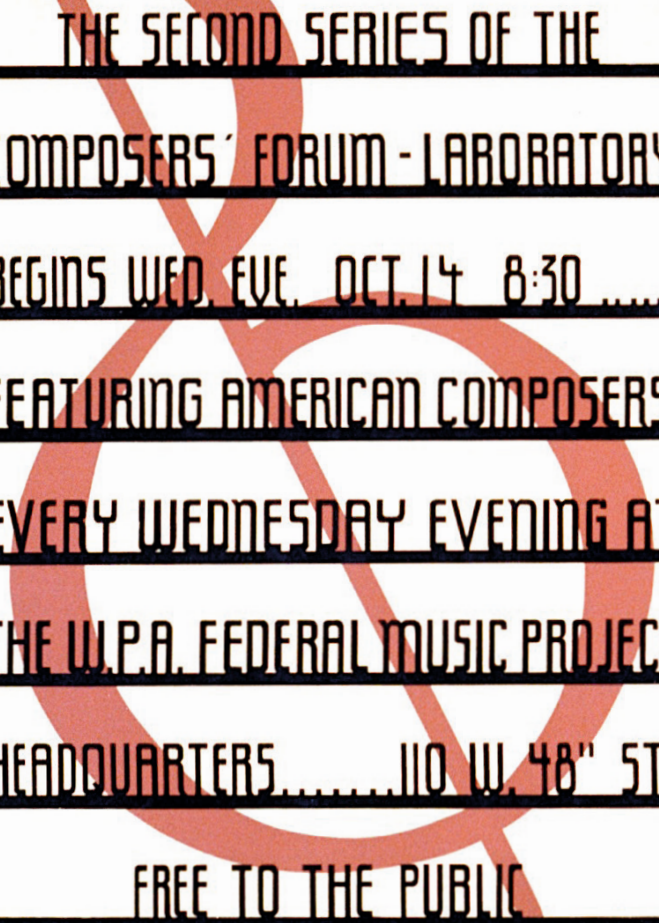
Mais peut-être encore plus remarquable le *Federal Music Project* a constitué l'un des plus formidables programmes de ce que l'on appelait en France l'*éducation populaire*, à travers la pratique et l'éducation musicales, en particulier en direction des populations moins favorisées, surtout dans les zones rurales<sup>35</sup>. Le *Federal Music Project* a même eu un grand écho chez les musiciens étrangers qui y ont vu précisément cette tentative à la fois de donner à entendre de la musique et de permettre au plus grand nombre d'avoir accès à la pratique musicale<sup>36</sup>.

32 Il n'est bien entendu pas question de prétendre que le *New Deal* fut un grand moment d'harmonie où les différentes minorités de la société américaine connurent une merveilleuse forme de promotion, en tout cas pas dans les termes dans lesquels on le réclame aujourd'hui. Cette vision qui s'opposerait à la doxa longtemps acceptée serait elle-même un dangereux contresens. Il n'est pourtant pas plus question de défausser le *New Deal* de ses responsabilités en mettant en avant un *Zeitgeist* (« c'était comme ça à l'époque ») et une *realpolitik* (« il fallait bien faire des compromis »). Les deux positions seraient gravement antihistoriques : anachroniques et surtout moralisatrices. Et si le résultat est un paysage plus flou, plus confus, mais surtout qui se prête moins à des leçons pour le présent, c'est qu'il faut se méfier d'une conception de l'histoire qui servirait à notre édification car elle repose sur l'inévitable projection de nos désirs sur un passé qui n'en avait cure pour la simple raison qu'il ne nous connaissait pas.

Pour le dire très directement, nous ne sommes pas nous-mêmes condamnés à céder aux sirènes du « passé utilisable ». Et si le *New Deal* peut nous intéresser aujourd'hui, ce n'est pas pour en tirer des leçons pour un présent déboussolé. En tout cas pas de façon mécanique. Plutôt que de viser l'excellence, le *New Deal* visait l'engagement, la pratique, une forme de praxis sans laquelle le social disparaît, se délite, et avec lui le sens

35 Peter Gough, *Sounds of the New Deal*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2015, p. 2.

36 « A London, England, magazine described the FMP as “the most important experiment in music ever undertaken by any people.” After attending a performance of a WPA opera in Los Angeles in 1938, the preeminent Austrian composer Erich Wolfgang Korngold concluded: “Nowhere in Europe is there anything that even compares with the Federal Music Project. Of course, we have state subsidized opera, but no country in Europe has anything to equal this.” » (*Ibid.*, p. 3.)



THE SECOND SERIES OF THE  
COMPOSERS' FORUM - LABORATORY  
BEGINS WED. EVE. OCT. 14 8:30 .....  
FEATURING AMERICAN COMPOSERS  
EVERY WEDNESDAY EVENING AT  
THE W.P.A. FEDERAL MUSIC PROJECT  
HEADQUARTERS..... 110 W. 48" ST.  
FREE TO THE PUBLIC

5. Federal Music Project, *The second series of the composers' forum Laboratory*.  
New York: Federal Art Project, 1936-1941 (source: [Bibliothèque du Congrès](#)).

même de notre humanité. Un travail sur l'histoire du *New Deal* nous permet de nous interroger sur une conception de la culture, au sens de « création » d'un part et au sens d'« éducation » d'autre part, qui ne soit pas directement un instrument de résolution des crises mais vue comme une activité qui, en soi, est constitutive d'une communauté.

## BIBLIOGRAPHIE

- BEVIR, Mark (dir.), *Modern Pluralism: Anglo-American Debates Since 1880*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.
- BOURNE, Randolph S., « Trans-national America », *Atlantic Monthly*, juillet 1916, p. 86-97.
- BROOKS, Van Wyck, « On Creating a Usable Past », *The Dial*, 11 avril 1918, p. 337-341.
- CHAMPEAU, Serge, « De la morale à la politique : le réalisme chrétien de Reinhold Niebuhr », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 94/1, 2014, p. 63-82.
- 34 COHEN, Lizabeth, *Making A New Deal: Industrial Workers in Chicago, 1919-1939*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 1990.
- CONKIN, Paul Keith, *FDR and the Origins of the Welfare State*, New York, Crowell, 1967.
- CURTI, Merle Eugene, *The Growth of American Thought*, New Brunswick (NJ), Transaction Books, 1982.
- DENNING, Michael, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York, Verso, 1998.
- DICKSTEIN, Morris, *Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression*, New York, W.W. Norton, 2009.
- FREIDEL, Frank, *Franklin D. Roosevelt*, Boston, Little, Brown, 1952.
- FREIDEL, Frank, *Franklin D. Roosevelt: A Rendezvous With Destiny*, Boston, Little, Brown, 1990.
- GARRATY, John A., *The Great Depression*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1987.
- GOUGH, Peter, *Sounds of the New Deal: the Federal Music Project in the West*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2015.
- GREEN, Adam, *Selling the Race: Culture, Community, and Black Chicago, 1940-1955*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- GRIEVE, Victoria, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.
- HAPKE, Laura, *Labor's Canvas: American Working-Class History and the WPA Art of the 1930s*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2008.
- HARRIS, Jonathan, *Federal Art and National Culture: the Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 1995.
- HEMINGWAY, Andrew, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*, New Haven, Yale UP, 2002.

- HIRSCH, Jerrold, *Portrait of America: A Cultural History of the Federal Writers' Project*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003.
- HOFSTADTER, Richard, *The Age of Reform; from Bryan to F.D.R.*, New York, Knopf, 1955.
- KATZNELSON Ira, *Fear Itself: the New Deal and the Origins of Our Time*, New York, Liveright, 2013.
- LANGA, Helen, *Radical Art: Printmaking and the Left in 1930s New York*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Library of Congress, « [Art, Culture, and Government: The New Deal at 75](#) », colloque des 13-14 mars 2008.
- MATHEWS, Jane DeHart, *The Federal Theatre, 1935-1939: Plays, Relief and Politics*, Princeton, Princeton University Press, 1967.
- NICHOLS, Christopher McKnight, « Rethinking Randolph Bourne's Trans-National America: How World War I Created an Isolationist Antiwar Pluralism », *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 8/2, 2009, p. 217-57.
- OTTANELLI, Fraser M., « [Mussolini à East Harlem : police fasciste et identité italo-américaine](#) », trad. Éric Vial, dans Antonio Bechelloni et al. (dir.), *Les Petites Italies dans le monde*, Rennes, PUR, 2015, pp. 261-271.
- PERRY, Lewis, *Intellectual Life in America: A History*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- PURCELL, Aaron D. (dir.), *The New Deal and the Great Depression*, Kent (Ohio), Kent State UP, 2014.
- RICHE, Isabelle, « [De l'utopie socialiste au réalisme chrétien. Reinhold Niebuhr et le New Deal](#) », *Transatlantica*, 1, 2006.
- SAAB, A. Joan, *For the Millions: American Art and Culture Between the Wars*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- SCHLESINGER, Arthur M., *The Vital Center: The Politics of Freedom*, Boston, Houghton Mifflin, 1949.
- SKLAROFF, Lauren Rebecca, *Black Culture and the New Deal: The Quest For Civil Rights in the Roosevelt Era*, Chapel Hill, U of North Carolina P, 2009.
- SUSMAN, Warren, *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York, Pantheon Books, 1984.

## NOTICE

Jean Kempf est professeur émérite de civilisation des États-Unis à l'université Lumière-Lyon 2. C'est un spécialiste de l'histoire de la photographie américaine au xx<sup>e</sup> siècle, d'abord avec sa thèse sur la section photographique de la *Farm Security Administration*, puis avec des articles sur la commande institutionnelle, les *street photographers* et les pratiques documentaires. Il s'intéresse aujourd'hui à la sociologie des milieux photographiques contemporains, et plus largement aux questions d'histoire culturelle des États-Unis, sujet sur lequel il a publié en 2015 une *Histoire culturelle des États-Unis* chez Belin, et en 2022, une étude sur les photographes de guerre contemporains (*Les Conquérants de l'Inutile. Photographes de conflits américains au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, aux Presses du Réel).

36

## RÉSUMÉ

L'article s'interroge sur la permanence de l'intérêt pour le *New Deal* dans l'histoire américaine, une période qui n'a cessé d'être relue par les historiens. La réponse pour l'auteur tient dans l'existence d'une culture politique particulière, mélange d'originalité et de tradition. Réformiste dans un sens différent du Progressisme du début du siècle dont il semble pourtant être l'héritier, le *New Deal*, qui se déploie parallèlement à d'autres expériences sociales et politiques en Europe, a été en réalité porté par un fantasme, celui d'une société unifiée d'où auraient disparu les antagonismes de classe et de race, une actualisation de l'éternelle promesse américaine. Il apparaît donc que nombre de critiques portées à son encontre résultent de lectures anachroniques qui se sont plus intéressées à son bilan qu'à son projet.

## MOTS-CLÉS

États-Unis, *New Deal*, politique culturelle, *Federal Theater Project*, *Federal Music Project*, *Works Progress Administration*

## ABSTRACT

The New Deal has attracted a constant attention from American historians. Each generation has produced its own reading of this rather short but intense period. The author's argument to explain this rich and lively interest is that this is due to an original yet traditional political culture. The New Deal was reformist in a different sense from the Progressist era, and despite superficial similarities, was also different from other social and political experiments happening in Europe at the same time. Its originality is to be found in the fantasy of a society free from class or race struggles actualizing the American promise. Thus, much of the criticism it attracted over the years may be the result of anachronistic readings that have focused more on its results than on the project itself.

## KEYWORDS

United States, New Deal, Cultural policies, Federal Theater Project, Federal Music Project, Works Progress Administration