

Représentation des conflits sociaux et politiques chez les dessinateurs engagés au début du XX^e siècle

The representation of conflicts in the works of political cartoonists of the early 20th century

Éliane ELMALEH

Le Mans Université, 3L.AM

Abstract: This article aims to analyze the representations of social and political conflicts by American cartoonists and caricaturists at the beginning of the 20th century. These cartoonists combined humor and didacticism, anger and irony in their works, playing a vital role in building a popular socialist movement at a time when hundreds of thousands of Americans started to question capitalism for the first time in the history of the United States. The article focuses on works by Art Young, Robert Minor and John Sloan, during the period known as the *Progressive Era*. It analyzes their drawings, which are representative of the productions of the time and appeared especially in *The Masses*. Though active for only a short time, from 1911 to 1917, this American magazine succeeded in bringing together a large number of intellectuals and artists who published critical essays on “radical culture”, sculpture, socialist art, and contemporary literature.

Keywords: cartoonists, trade-unions, socialism, progressivism, antimilitarism, anarchism, capitalism, political commitment, popular radicalism, popular culture, workers' rights, racial minorities, communist party, progressive era, world war I, art young, robert minor, john sloan, *the masses*, *the liberator*

Résumé : Cet article se propose d'analyser les représentations des conflits sociaux et politiques par les dessinateurs humoristiques et caricaturistes américains au début du XX^e siècle. Combinant dans leurs travaux humour et didactisme, colère et ironie, ces dessinateurs jouèrent un rôle essentiel dans la construction d'un mouvement socialiste populaire, à une période où des centaines de milliers d'Américains se mirent, pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, à remettre en question le capitalisme. L'article se concentre plus particulièrement sur les travaux d'Art Young, de Robert Minor et de John Sloan. Il analyse des dessins représentatifs des productions de l'ère que l'on appela « the Progressive Era », qui parurent tout particulièrement dans le magazine américain *The Masses*. Ce dernier connut une brève existence, de 1911 à 1917, mais réussit à rassembler un grand nombre d'intellectuels et d'artistes qui publiaient des essais critiques sur la « culture radicale », la sculpture, l'art socialiste et la littérature contemporaine.

Mots-clés : dessinateurs humoristiques, syndicalisme, socialisme, progressisme, antimilitarisme, anarchisme, capitalisme, engagement politique, radicalisme populaire, culture populaire, droits des travailleurs, minorités raciales, parti communiste, ère progressiste, première guerre mondiale, art young, robert minor, john sloan, *the masses*, *the liberator*

Combinant humour et didactisme, colère et ironie, les dessinateurs humoristiques et caricaturistes jouèrent un rôle essentiel dans la construction d'un mouvement socialiste populaire, à une période où des centaines de milliers d'Américains se mirent, pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, à remettre en question le capitalisme. Les dessins donnèrent aux divers mouvements de l'époque (syndicalisme, radicalisme noir, féminisme, socialisme, progressisme, antimilitarisme, anarchisme) une existence visuelle en même temps qu'un ensemble de valeurs humanistes. Le dirigeant socialiste Eugene Debs déclara ainsi en 1912 : « The true art of the untrammled cartoonist is now being developed and he will be one of the most inspiring factors in the propaganda of the revolution¹ ». La simplicité des dessins et leur visée politique acérée étaient autant d'outils précieux dans la lutte menée pour défendre des valeurs anticapitalistes teintées d'idéalisme collectif.

Cet article se propose d'analyser les représentations des conflits sociaux et politiques par les dessinateurs humoristiques et caricaturistes américains ; il se concentrera plus particulièrement sur les travaux du début du XX^e siècle, durant la période que l'on appela *the Progressive Era*². Les dessins d'Art Young, Robert Minor et John Sloan sont très représentatifs des productions de l'époque, raison pour laquelle ils seront au cœur de cette analyse. Ils parurent tout particulièrement dans le magazine américain *The Masses*, qui exista pendant une courte période, de 1911 à 1917, et réussit à rassembler un grand nombre d'intellectuels et d'artistes³. *The Masses* publia ainsi un grand nombre d'essais

¹ DEBS, Eugene, « Introduction », in WALKER, Ryan ; YOUNG, Art ; CRANE, Walter ; KERR Balfour *et al.*, *The Red Portfolio : Cartoons for Socialism*, Girard (Kansas), 1912.

² L'ère progressiste (*Progressive Era*) va des années 1890 aux années 1920.

³ C'était un magazine alternatif, défendant ardemment la liberté d'expression et reflétant les préoccupations d'une génération d'intellectuels, désireux d'être les agents d'une transformation culturelle de la société.

critiques sur la « culture radicale »⁴, la sculpture, l'art socialiste et la littérature contemporaine. Les qualités esthétiques des dessins qui y furent publiés ont été reconnues par les historiens d'art spécialistes de la période. *The Masses* reflétait les débats internes au Parti Socialiste américain, qui faisait fusionner populisme, espoirs utopiques et références au droit naturel, tout en ayant un caractère composite, regroupant des ouvriers allemands et américains, des agriculteurs et des intellectuels. À l'Est, les dirigeants de ce parti se référaient aux ouvrages des socialistes européens, tandis que ceux de l'Ouest et du *Middle West* puisaient leurs connaissances à des sources autochtones⁵. Par ailleurs, un clivage idéologique existait : les réformistes, à droite du mouvement, différaient de l'aile gauche des socialistes révolutionnaires, qui participa à la création du syndicat *Industrial Workers of the World* (IWW) en 1905. Ainsi, les rédacteurs et dessinateurs de *The Masses* débattaient-ils par exemple de la légitimité de l'action directe⁶.

Radicalisme populaire et dessinateurs humoristiques

Vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la plupart des dessinateurs professionnels travaillaient régulièrement pour des périodiques et pour les rédacteurs, éditeurs ou annonceurs qui se chargeaient de vendre leurs productions. Beaucoup avaient alors le sentiment d'être dessaisés de leurs œuvres et d'appartenir à la classe des non-possédants. Cette forme de « prolétarianisation » conduisit certains d'entre eux à s'identifier aux travailleurs, même s'ils ne se considéraient aucunement ouvriers et s'ils différenciaient les luttes des travailleurs des leurs⁷. Avec l'avènement et le développement de la presse commerciale et populaire, les artistes étaient, en quelque sorte, tenus de faire apparaître des caractéristiques artistiques auxquelles ils n'avaient prêté que peu d'importance auparavant, telle la simplicité des dessins qu'un public de masse devait être à même de comprendre.

Dans un tel contexte, les dessins humoristiques aidèrent à forger une politique de classe se moquant des dirigeants et du système, perçant à jour le monde des affaires et offrant des solutions radicales aux problèmes des personnes physiquement et mentalement asservies par un capitalisme qui continuait à leur faire miroiter le rêve américain. Les portraits clownesques de ploutocrates et de politiciens contribuèrent à la création d'une esthétique et d'une idéologie du mouvement radical. Les dessins étaient instructifs, persuasifs et divertissants tout en fournissant ce que les chercheurs en sociologie et en *cultural studies* appellent de nos jours une « culture de la résistance »⁸ ; ils offraient également un cadre à la contestation sociale, fourmillant de modèles idéologiques et de stratégies esthétiques.

Pendant la période allant de 1900 à 1920, les dessins humoristiques contribuèrent non seulement aux mouvements sociaux mais aussi à une culture de gauche. La génération des Américains qui fondèrent le Parti du Peuple (*People's Party*, 1892), le Parti Socialiste (1901) ou le syndicat révolutionnaire *Industrial Workers of the World* (1905), qui adoptèrent la presse « radicale »⁹, qui défilèrent dans les rues lors des procès de Bill Haywood (1907) et de Sacco et Vanzetti (1920-1927) et qui créèrent l'association de défense des droits civiques (ACLU, 1920), gagna en influence pendant cette période, construisant une politique de solidarité au travers d'un « radicalisme populaire »¹⁰. Alors que les dirigeants officiels du Parti Socialiste et des syndicats de travailleurs avaient tendance à

⁴ À ce sujet, voir SASSOON, Donald, *One Hundred Years of Socialism: The West European Left in the Twentieth Century*, New York, New P, 1996.

⁵ Ses porte-parole, Eugene Debs et Morris Hillquit, évitaient de parler de révolution et avaient davantage une rhétorique de redistribution de la richesse et du travail. Plutôt que de renverser les institutions existantes, ils désiraient redonner le pouvoir au peuple sur la base des idéaux de justice et d'égalité prônés par les pères fondateurs de la nation.

⁶ Voir l'article de VLAG, Piet, « Brains or Bombs ? », *The Masses*, janvier 1912, p. 5-6. Voir aussi celui de SHANNON, David, « The Socialist Party before the First World War », *Mississippi Valley History Review*, xxxviii, septembre 1951, 279-288. Enfin, voir « Du *Camarade* à *Masses* » de Marianne DEBOUZY, *Le Mouvement Social* n° 59, *Critiques Littéraire et Socialiste*, avril-juin 1967, p. 89-99.

⁷ Sur la « prolétarianisation » des dessinateurs au début du XX^e siècle, voir FITZ-GERALD, Richard, *Art and Politics : Cartoonists of the Masses and Liberator*, Westport (Connecticut), Greenwood P, 1973, p. 10.

⁸ Pour une définition de ce terme, voir DUNCOMBE, Stephen (ed.), *Cultural Resistance Reader*, Londres, Verso, 2002.

⁹ « Radical » et « radicalisme » s'entendent ici dans le sens américain du terme pour désigner un mouvement intellectuel de gauche.

¹⁰ Le terme « *popular radicalism* » trouve son origine dans les travaux d'Edward PALMER THOMPSON, qui l'utilise pour décrire une culture intellectuelle et une conscience politique (« *the articulate consciousness of the self-taught* »). Voir THOMPSON, E. P., *The Making of the English Working-Class*, Londres, V. Gollancz, 1963, p. 711.

encourager factionnalisme et querelles internes¹¹, le radicalisme populaire se construisit autour d'un certain nombre d'intellectuels et d'une culture populaire prônant une version vulgarisée du marxisme. Comme aimait à le déclarer Bill Haywood lui-même : « I've never read Marx's *Capital* but I've got the marks of capital all over my body¹² ». Le radicalisme populaire était fortement influencé par des chrétiens évangéliques et des autodidactes ; des dirigeants charismatiques qui, comme Bill Haywood, n'avaient pas réussi à dépasser le premier chapitre du *Capital*, prônaient aussi leurs idées.

Les dessins humoristiques et les caricatures jouèrent un rôle clé dans l'unité de ce mouvement. Les quelques centaines de journaux et magazines de gauche qui parurent aux États-Unis avant la Première Guerre mondiale en publièrent tous, du plus raffiné au moins sophistiqué. Les socialistes et radicaux leur vouaient même une véritable adoration du fait qu'ils fonctionnaient parfaitement comme outils de propagande. Le magazine du Parti Socialiste (*The Comrade*) ou des radicaux du Midwest (*The Coming Nation*), celui qu'Art Young fonda après la guerre (*Good Morning*), les nombreuses publications *wobblies*¹³ (telles *Solidarity*, *The Industrial Worker* ou encore *One Big Union Monthly*) publièrent des milliers de dessins dont beaucoup furent produits par des « camarades inconnus » qui utilisaient du papier kraft et soumettaient leurs œuvres aux rédactions sous un pseudonyme humoristique. Les dessins humoristiques s'adressaient aux millions de travailleurs peu éduqués, voire parfois illettrés, ainsi qu'aux travailleurs immigrés ne parlant pas anglais et donc incapables de comprendre les analyses théoriques des dirigeants du Parti Socialiste.

En fait, les dessins humoristiques avaient un tel impact sur la culture populaire que beaucoup d'artistes étaient des dirigeants politiques reconnus, même parfois victimes de la répression des autorités. Ainsi, Art Young se présenta à plusieurs reprises à des élections locales et, dans l'État de New York, sur la liste du Parti Socialiste. John Sloan se présenta par deux fois aux élections pour le Congrès du même État. Enfin, Robert Minor abandonna sa carrière artistique pour devenir *apparatchik* du Parti Communiste américain¹⁴.

Les magazines radicaux d'avant la Première Guerre mondiale débordaient de mélodrames et d'histoires satiriques qui fonctionnaient comme des allégories politiques. Ils construisaient un langage politique dans lequel les personnalités, sacrées jusqu'alors, devenaient des cibles. Les classes et les forces sociales étaient parfois réduites à des personnages stéréotypés, tels le capitaliste bouffi et pompeux, le politicien voûté et pleurnichard, le policier costaud à visage porcin, le juge ratatiné au visage cruel, ou encore l'ouvrier non syndiqué ignorant et asservi. De temps en temps, pouvait apparaître celui qui était construit en héros, le radical courageux au franc parler¹⁵. Simplifiant les théories matérialistes de Marx, les dessinateurs transformaient le capitalisme en divers personnages malveillants et comiques. En exagérant les particularités physiologiques des personnages fictifs, les dessinateurs les ridiculisaient et dénonçaient simultanément l'iniquité du système qu'ils incarnaient. Se situant au-dessus d'un conflit politique spécifique (Républicains contre Démocrates, par exemple), les dessinateurs tentaient de mettre au jour la nature même du capitalisme. Art Young déclara d'ailleurs, au moment de lancer son magazine *Good Morning* : « We thought it time to satirize the whole capitalistic works. Not with subtle analysis of conditions in essays and the like, but with straightforward exposé in cartoons and comment, and with comedy rampant »¹⁶.

Défense des droits des travailleurs et des minorités raciales

Les artistes étaient engagés dans la défense des droits des travailleurs. Dans « Pittsburgh », l'un des dessins politiques les plus connus de Robert Minor (voir dessin 1), ce dernier dénonce la façon dont le gouvernement brisa la grève des mineurs de cette ville en 1916 : un garde fédéral y transperce

¹¹ On pense notamment au syndicat conservateur *The American Federation of Labor*.

¹² Bill Haywood est cité dans COHEN, Michael, « Cartooning Capitalism : Radical Cartoons and the Making of American Popular Radicalism in the early 20th century », *International Review of Social History* 52, 2007, p. 39.

¹³ Membres du syndicat *Industrial Workers of the World*.

¹⁴ Voir les ouvrages suivants : LOUGHERY, John, *John Sloan : Painter and Rebel*, New York, John Macrae, 1995 ; FITZGERALD, Richard, *Art and Politics, Cartoonists of the Masses and Liberator*, Westport (Connecticut), Greenwood P, 1973 ; NORTH, Joseph, *Robert Minor, Artist and Crusader : an Informal Biography*, New York, International Publishers, 1994 ; SHEPPARD, Alice, *Cartooning for Suffrage*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1994.

¹⁵ COHEN, Michael, « Cartooning Capitalism », art. cit., p. 42.

¹⁶ BEFFEL, John Nicholas, *Art Young, His Life and Times*, New York, Sheridan House, 1939, p. 353.

l'un des grévistes d'un coup de baïonnette. Tout converge pour rendre le contraste bourreau-victime encore plus violent : dans la silhouette du mineur qui s'apprête à tomber, on décèle la grâce d'un danseur alors que celle du garde fédéral est massive, tassée. Par ailleurs, son mouvement est net, direct et horizontal : la verticalité du mineur, littéralement embroché par la baïonnette, contraste avec cette horizontalité et les deux lignes perpendiculaires forment une croix qui n'est pas sans rappeler les souffrances du Christ. Le conflit entre bourreau et victime est là sans être là, la lutte étant perdue d'avance, l'écrasement total. Le dessin au fusain accentue la noirceur de l'action : le garde n'est qu'une masse sombre alors que le mineur est éclairé de taches de lumière, ce qui renforce le côté quasiment manichéen de la représentation du bien et du mal. Si « Pittsburgh » est doté d'une légende, celle d'un lieu, cette dernière n'est pas indispensable car le dessin a un caractère universel, dénonçant les répressions des travailleurs qui se font dans le sang et, de façon générale, la condition de tous les opprimés.



1. Robert Minor, « Pittsburgh », *The Masses*, août 1916.

Minor se rebellait contre toute forme d'oppression, qu'il associait aux « forces du mal », généralement écrasantes. Son but était de susciter l'indignation, d'instituer un procès populaire qui mette au jour la culpabilité du pouvoir en place. Ses dessins ne cherchaient pas à déclencher le rire, mais à mettre en évidence certaines réalités en diabolisant l'ennemi. La simplification du graphisme pouvait aller de pair avec un certain manichéisme, typique d'une époque où les artistes étaient parfois très incisifs.

Les images de Minor étaient des dessins spontanés qui avaient pour objectif d'être des vecteurs de communication. L'artiste associait son style graphique à sa volonté d'éliminer l'artificialité pour rendre son travail sincère, ce qui lui semblait être une tendance de l'époque : « There has been a change in the newspaper field lately. Newspapers are becoming more sincere. It is but natural that cartoons should become direct, less superior, less stylish, more natural »¹⁷.

Le dessin de Young intitulé « *I Gorry, I'm Tired!* » (dont la légende complète est : « *I Gorry, I'm Tired! / "There You Go! You're Tired! Here I be Standin' Over a Hot Stove All Day, an' You Wurkin' in a Nice Cool Sewer!* » (voir dessin 2) porte sur le destin difficile des travailleurs irlandais au début du siècle¹⁸ ; il montre un couple dans son foyer, la femme au fourneau, l'homme assis sur une chaise. Il est clair que l'ouvrier exténué, loin de trouver amour et réconfort dans son foyer, doit faire face à un être amer et exploité en la personne de sa femme. Aussi bien l'attitude de l'homme (épaules tombantes

¹⁷ ZURIER, Rebecca, *Art for the Masses*, op. cit., p. 138.

¹⁸ *The Masses*, mai 1913.

et tête baissée) que celle de la femme montrent que la vie des travailleurs est une épreuve ; la pirouette humoristique de Young, associée à l'utilisation d'un dialecte de classe, témoigne non seulement de son attachement aux gens ordinaires, mais aussi du caractère pathétique de la vie qu'ils enduraient :



2. Art Young, « *I Gorry, I'm Tired !* », *The Masses*, mai 1913.

Les travaux de Young ne peuvent se comprendre comme exclusivement graphiques, ce d'autant moins qu'il utilisait des techniques relativement excentriques, comme la gravure sur bois, qui n'étaient plus au cœur de la tradition artistique. Ses représentations avaient toujours un intérêt à caractère éthique et ne pouvaient faire sens indépendamment du texte. Il donnait aux lecteurs des magazines de gauche, dans lesquels il publiait ses dessins, une image de l'intérieur de ce qu'étaient les relations sociales, dépeignant les individus dans le cadre de leurs activités¹⁹. Ainsi, dans « *I Gorry, I'm Tired !* », Young ne s'intéressait pas au conflit pouvant exister entre les deux personnages, mais au destin commun d'une catégorie sociale ; il ne montrait qu'indirectement la cruauté de la vie des ouvriers. C'était en fait une déclaration politique à plusieurs niveaux : par le sujet, par la légende en dialecte de classe et par la technique au fusain. Le style et le matériau étaient un message. Ses dessins se situaient dans la lignée des dessinateurs satiriques européens et se positionnaient comme un affront à l'art commercial et au goût que les artistes qualifiaient de « bourgeois », défiant ainsi la respectabilité et le capitalisme.

À l'instar de Young représentant des immigrants irlandais, beaucoup de radicaux cherchaient à préserver le pluralisme culturel, appelant à une plus grande tolérance envers la diversité culturelle, idée qu'ils rattachaient au socialisme et à la solidarité internationale entre les travailleurs²⁰. Cet intérêt était lié à l'espoir de créer une société plus cosmopolite et plus démocratique. La lutte raciale était censée être l'une des prises de position politique les plus courageuses de certains dessinateurs au cours d'une période où certains membres du Parti Socialiste défendaient même la ségrégation et où la plupart des organisations de travailleurs excluaient les travailleurs noirs. Les progressistes au gouvernement non plus ne s'intéressaient ni aux conflits raciaux ni aux contraintes sociales et politiques imposées aux Noirs. Produits de leur temps, ils ne remettaient aucunement en question l'infériorité de ces derniers²¹. Certains *muckrakers*²² (littéralement « remueurs de boue ») avaient également une attitude condescendante à leur égard et les considéraient comme inférieurs, même s'ils défendaient par ailleurs

¹⁹ YOUNG publia ses dessins dans *The Masses*, *The Liberator* et, par la suite, dans *The New Masses*. Pendant les années 1890, il dessina pour *Puck*, premier magazine américain à succès à présenter des caricatures et des satires politiques correspondant aux événements politiques du moment. C'était un magazine qui luttait contre la corruption, pour une éthique gouvernementale et pour que triomphent les valeurs inscrites dans la Constitution américaine.

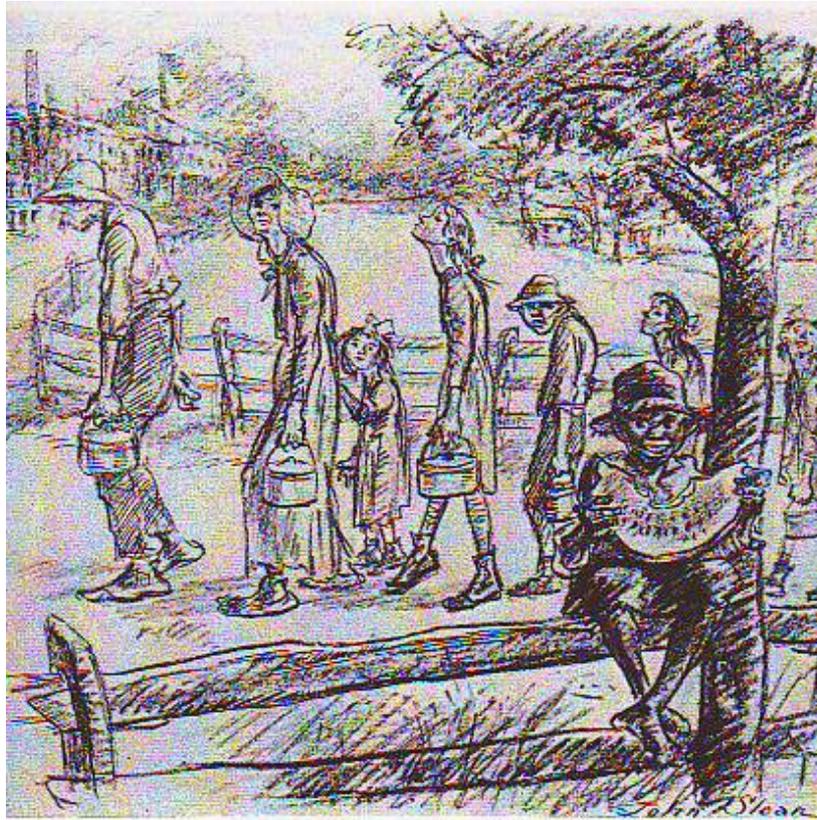
²⁰ Voir GURLEY FLYNN, Elizabeth, « Do You Believe in Patriotism ? », *The Masses*, mars 1916, p. 12.

²¹ Voir VANN WOODWARD, Comer, *The Strange Career of Jim Crow*, New York, Oxford UP, 1957.

²² Journaliste ou écrivain qui enquête et publie des rapports sur des questions de société, généralement en rapport avec la corruption, pouvant impliquer des élus, des dirigeants politiques ou des membres influents du monde des affaires.

l'égalité civique et juridique²³. Les critiques d'art, quant à eux, intégraient fréquemment les stéréotypes raciaux dans leurs commentaires, même lorsque leur intention était de faire l'éloge de certaines œuvres²⁴.

Un grand nombre de dessins de John Sloan dénonçaient le traitement des Noirs dans le Sud. Cependant, son dessin « Race Superiority » est assez représentatif de la façon dont le magazine dénonçait racisme et stéréotypes (voir dessin 3) :



3. John Sloan, « Race Superiority », *The Masses*, juin 1913.

L'humour intrinsèque de la scène provient de son caractère incongru : à l'arrière-plan, une famille de Blancs part pour une dure journée de labeur. Au premier plan, un enfant noir, assis sur une barrière, se réjouit visiblement de sa « liberté » et le montre en croquant à pleines dents une tranche de pastèque. L'intérêt du dessin se situe bien évidemment dans la légende qui implique un processus de réajustement intellectuel. Si *Race Superiority* signifie généralement la supériorité des Blancs sur les Noirs, ce dessin ne met pas les Blancs en position de supériorité, bien au contraire. En fait, ce sont eux qui sont montrés comme inférieurs, exploités, abîmés par le travail, comme l'attestent leurs dos voûtés. Le personnage noir est celui qui se tient droit et sa position au premier plan renforce cette idée de domination. Sloan fait ici un usage satirique du concept de supériorité en le renversant pour en montrer toute l'absurdité. Cependant, se moquer de la supériorité raciale en dessinant un enfant noir à la grande bouche dans laquelle il s'efforce d'enfourner une énorme tranche de pastèque – caricature raciale dominante alors pour représenter les enfants noirs – revenait également à s'approprier une imagerie raciste. L'enfant n'est « supérieur » dans ce contexte que parce qu'il est présenté comme suffisamment rusé pour avoir réussi à échapper au dur labeur qui incombe aux Blancs. C'est donc son côté paresseux qui est ici accentué. Ce dessin appartenait en fait à un type de nouvelles caricatures qui suivait d'une certaine manière la tradition d'infériorisation des Noirs.

Robert Minor, qui était pourtant sensible à la question raciale, succomba de façon plus outrancière encore aux stéréotypes de l'époque. Son « Pugilismus in Excelsis, the Grinning Negro as

²³ Voir SHAPIRO, Herbert, « The Muckrakers and Negroes », *Phylon* 31, premier trimestre 1970, p. 76-88.

²⁴ Voir MCELROY, Guy, *Facing History : The Black Image in American Art, 1710-1940*, San Francisco, Bedford Arts, en association avec la Corcoran Art Gallery de Washington D.C., 1990.

He Appears to Robert Minor », publié dans le magazine *Current Literature* en 1912, transforme le champion de boxe noir Jack Johnson, sorti vainqueur d'un combat, en cannibale entouré de ce que l'on peut considérer comme des os humains (voir dessin 4) :



4. Robert Minor, « Pugilism in Excelsis, the Grinning Negro as He Appears to Robert Minor », *Current Literature*, October 1912.

En fait, les artistes, à l'instar des rédacteurs des magazines dans lesquels ils publiaient, étaient déchirés entre ce qu'ils pensaient être la recherche d'une certaine « authenticité » et leur désir de soutenir les droits civiques des Noirs en dépeignant ces derniers de façon positive. Beaucoup d'auteurs avaient eux-mêmes le préjugé dominant sur le « rythme naturel » des Noirs qui fuyaient la pauvreté par la débauche et l'ivresse²⁵ ; de plus, ils s'approprièrent symboliquement la culture noire, païenne, sur laquelle la religion puritaine n'avait pas de prise. Ils désiraient que les Noirs gardent un côté « non civilisé », « non corrompu » par la société moderne²⁶. Certains considéraient certainement qu'ils ne faisaient qu'adopter la rhétorique et les idées de certains intellectuels noirs, tels que W. E. B. Dubois,

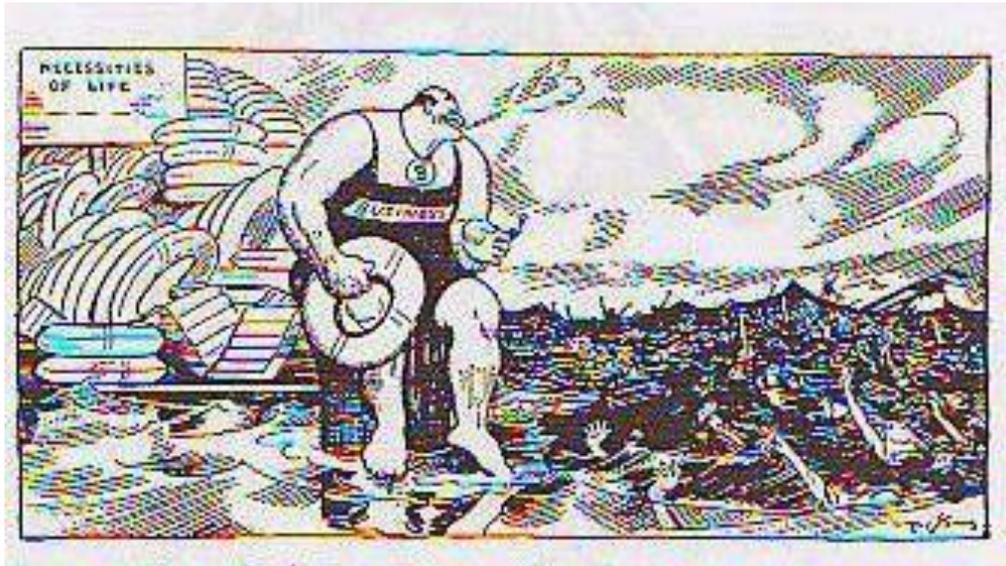
²⁵ Voir JULIUS, Emmanuel, « Night Life in Newark », *New York Sunday Call*, Magazine section, 30 mai 1915.

²⁶ Ils exploitaient ouvertement cet aspect en les invitant régulièrement aux soirées qu'ils organisaient, au cours desquelles les Noirs jouaient le rôle traditionnel de *minstrels*. Sur ces soirées, voir LUHAN, Mabel Dodge, *Movers and Shakers*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1985 [1936].

qui encourageaient les Noirs américains à être fiers de leur appartenance raciale et à la revendiquer²⁷. Les contradictions entre racisme et conscience sociale étaient caractéristiques de cette période d'avant la Première Guerre mondiale.

Contraste esthétique et conflits politiques

Dans son dessin intitulé « Plenty of Demand, but No Market », qui parut dans *Good Morning* (voir dessin 5), Art Young met en scène l'impasse éthique à laquelle conduisent le monopole financier et le système capitaliste²⁸.



5. Art Young, « Plenty of Demand, but No Market », *Good Morning*, septembre 1921.

Au centre de l'image, un gros homme, étiqueté « *Business* » (le signe du dollar est par ailleurs accroché à son cou à la manière d'un collier de chien), est assis sur une jetée au bord de l'océan. Il est vêtu d'un maillot de bain à la mode de l'époque à Newport Beach, les orteils jouant nonchalamment dans l'eau. Derrière lui, une montagne de bouées de sauvetages sont étiquetées « *Necessities of Life* » et inutilisées. « *Business* » est l'icône même du capitaliste sans scrupule et sans cœur, ricanant cruellement à la vue d'une masse d'individus, ballotant dans les flots, visiblement en train de se noyer puisque leurs bras uniquement surgissent de l'eau pour demander de l'aide. La légende fait simplement état de ce que tout bon économiste est censé reconnaître comme une maxime imparable, indispensable à la bonne marche du système capitaliste : l'absence de marché condamne la demande, aussi nombreuse soit-elle.

Le dessin de Young permet de visualiser la théorie de la valeur de Marx de deux manières, immédiate et sophistiquée. Premièrement, en reprenant les lois de l'offre et de la demande, Young décrit le système capitaliste comme une catastrophe grotesque dans laquelle des ressources abondantes (surproduites, même) sont incapables de répondre aux besoins les plus pressants. Ce qui ne peut être vendu n'a aucune valeur dans une société capitaliste, si bien que les déchets et les privations s'empilent.

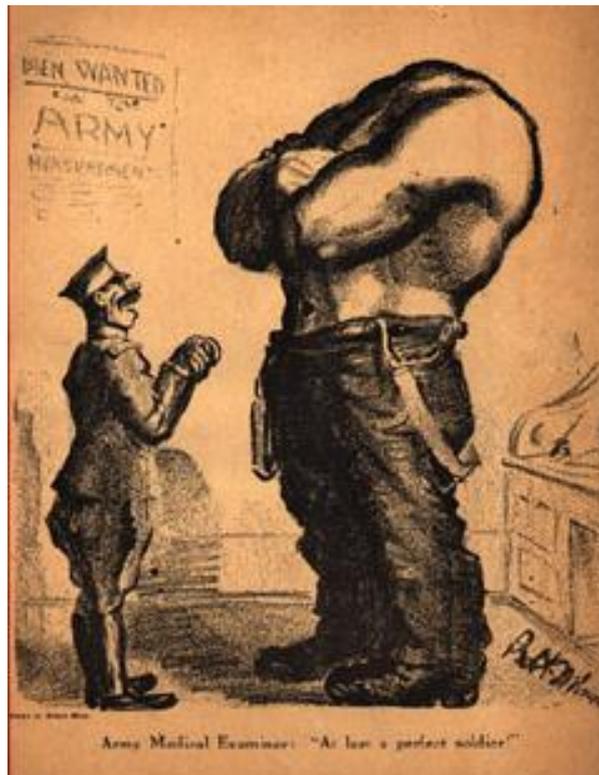
Deuxièmement, les « lois de l'offre et de la demande » se révèlent être le résultat de véritables choix éthiques dans lesquels les profits (du moins, pour le capitaliste) ont plus de valeur que les individus. L'économie, bafouée à la fois dans l'image et dans le texte, n'offre qu'une justification pseudo-scientifique à l'aveuglement moral de la classe dirigeante. La solution socialiste consistant à organiser des « valeurs d'utilisation » (et à éliminer l'intimidateur) semble être la seule option pour une survie collective. La mise en scène insiste sur le coût social et humain derrière les lois

²⁷ Voir DUBOIS, W. E. B., « The Conservation of Races », *The American Negro Academy*, Occasional Papers n°2, 1897.

²⁸ *Good Morning*, septembre 1921.

impersonnelles de l'offre et de la demande, les profits ayant plus de valeur que les individus ; la logique économique, quant à elle, sert de justification scientifique à l'avidité d'une poignée d'individus et à leur refus inhumain d'aider les plus pauvres. Ce dessin est certes un scénario comique, mais aussi un message qui propose un système économique alternatif et une identification à la position éthique présentée. L'engagement politique de son auteur était toujours lié de façon subtile à sa créativité artistique, et on voit bien ici que cette dernière n'est pas reléguée à l'arrière-plan. Young réussit ainsi à discréditer un système tout en s'octroyant un rôle, celui de corriger un dysfonctionnement. Son dessin devient une arme de dénonciation dans laquelle l'humour est un vecteur culturel.

« At Last a Perfect Soldier », le dessin de Minor qui fit la dernière couverture de *The Masses*, en juillet 1916 (voir dessin 6), dénonce de façon humoristique l'utilisation des soldats à la guerre en donnant une image du « parfait soldat », tout en muscles et (littéralement) sans tête, faisant face à un officier à la fois petit, maigrelet, surnois et cynique.



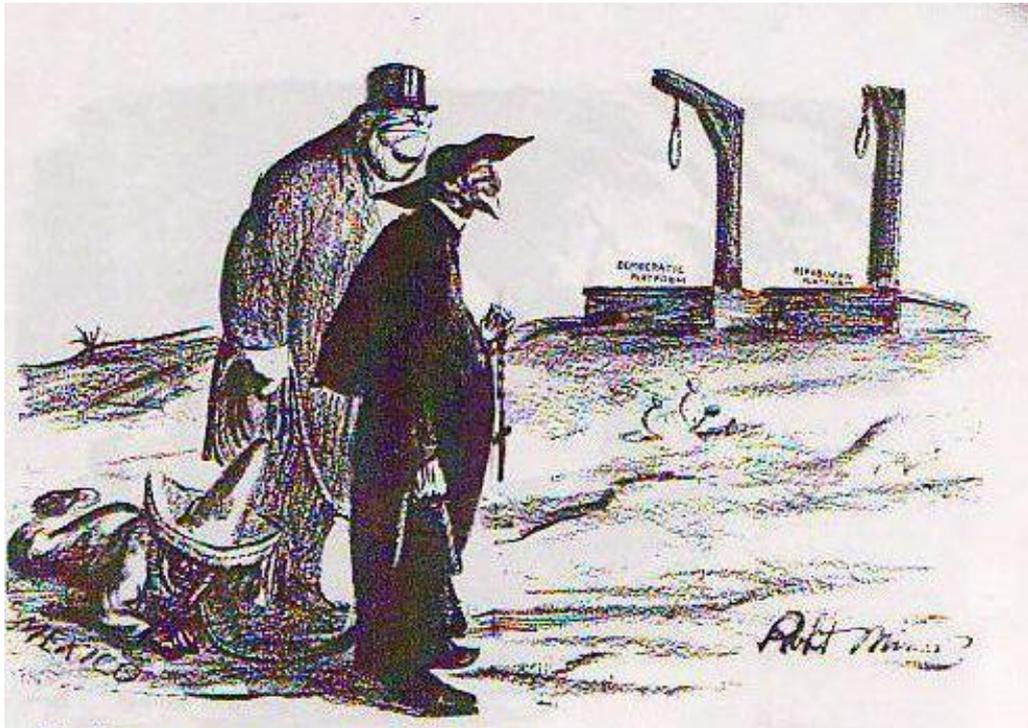
6. Robert Minor, « At Last a Perfect Soldier », *The Masses*, juillet 1916.

Le côté simpliste, de par l'utilisation de contrastes prononcés et de références immédiatement compréhensibles, entre dans la logique des dessins de propagande, dont la dimension didactique peut parfois nuire à la qualité de l'œuvre.

Robert Minor ordonnait les différents éléments qui composaient ses dessins selon la signification qu'il désirait leur accorder. Sa spécificité réside dans sa façon de traiter le mouvement et le conflit dans chacune de ses représentations. Maître dans l'art du contraste dans sa forme la plus brute (fort contre faible ou grand contre petit), la tension était centrale, créée par une confrontation violente entre des éléments opposés, simplifiés et synthétisés. C'était davantage un artiste que l'on pourrait qualifier « d'épique » – au sens que ses personnages étaient des héros grandis par la lutte qu'ils menaient – qu'un dessinateur humoristique. Ses caractéristiques artistiques étaient la simplicité, la franchise du trait et une impression générale de pression. Mais le caractère épique de ses dessins, tendant à la surdramatisation, provenait d'une représentation systématique de l'opposition oppresseur/opprimé. L'impact du dessin en était d'autant plus fort que ce dernier paraissait dans des publications dont les prises de position entraînaient en écho avec la rhétorique socialiste et le caractère duel de l'oppression. Joseph Freeman, qui travailla avec lui dans *The Liberator*, décrit l'impact que pouvait avoir ses dessins et la puissance des images : « Vast, massive black and white figures, full of muscle,

action and an internal spiritual power which marked itself indelibly on all who saw them²⁹». Dessinateur anarchiste, il donnait une représentation complexe du conflit, le plaçant au centre même de l'image. Ses compositions étaient plus sophistiquées et plus artistiques que celles de bien d'autres dessinateurs, du fait qu'il utilisait le contraste de manière multiple.

Dans « Either Platform Will Do », les deux personnages du dessin, un prêtre et un capitaliste, contemplant deux potences (voir dessin 7) où l'on peut lire respectivement « *Republican Platform* » et « *Democratic Platform* ».



7. Robert Minor, « Either Platform Will Do », *The Masses*, août 1916.

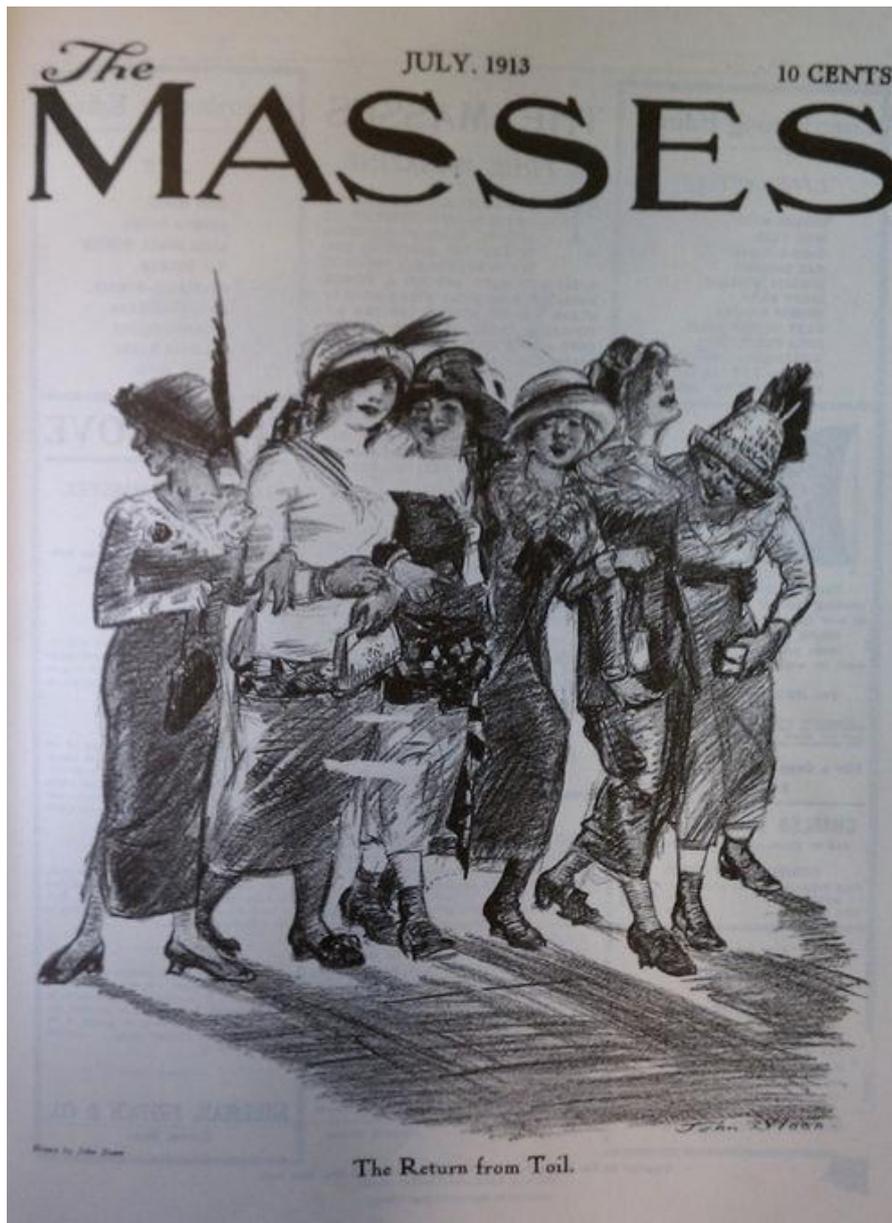
À leur pied gît un Mexicain, la corde au cou, prêt à être pendu. Le jeu de mots (« *platform* » renvoie aussi bien ici à la plateforme programmatique des deux partis qu'au gibet) sert à dénoncer la politique des deux partis, qui traitaient de façon similaire les ouvriers mexicains sur le territoire américain, les privant de leurs droits fondamentaux³⁰. Ce dessin est typique de la façon dont Minor opérait pour transmettre un message politique : il simplifiait l'image pour en renforcer le côté dramatique. L'estomac rebondi du prêtre fait écho à la silhouette du capitaliste, alors que le chapeau et le visage rond de ce dernier contrastent avec ceux, pointus, de l'homme d'Église. Les deux personnages représentent le mal sous deux formes graphiques différentes : l'une concave et l'autre convexe³¹. Il y a bien contraste mais pas véritablement de conflit, les deux hommes représentant les deux côtés d'une même pièce.

Le conflit entre le monde du travail et le capitalisme est moins présent dans les dessins de John Sloan que dans ceux de Minor et Young. Ainsi, « *The Return from Toil* » montre un groupe de jeunes femmes joyeuses, donnant l'impression d'avoir passé une agréable journée de travail (voir dessin 8).

²⁹ FREEMAN, Joseph, *An American Testament, a Narrative of Rebels and Romantics*, New York, Farrar & Rinehart, 1936, p. 303-304.

³⁰ *The Masses*, août 1916.

³¹ On trouvera une analyse similaire dans FITZ-GERALD, Richard, *Art and Politics : Cartoonists of the Masses and Liberator*, *op. cit.*



8. John Sloan, « The Return from Toil », *The Masses*, juillet 1913.

Les prostituées représentées dans ce dessin, comme dans d'autres, sont d'élégantes dames de la haute société dont la vie ne semble pas physiquement marquée par leur occupation avilissante³². Ce type de reproduction de la vie ordinaire a parfois été perçu comme le refus d'un engagement politique de l'artiste : Sloan pouvait en effet donner un certain éclat à une vie quotidienne marquée par des conditions de travail difficiles, gommées par la présentation qu'il en faisait. Walter Benjamin, dans « The Author as Producer », considère que l'artiste qui se contente de présenter la réalité ne peut être considéré comme un artiste engagé : il doit montrer les autres facettes de cette même réalité et mettre en avant les contradictions de la structure sociale et politique générale³³. Mais l'on ne trouve rien de tel chez Sloan : si son objet principal était bel et bien de montrer la vie des gens ordinaires, ses dessins, empreints de sentimentalisme car dépeignant certains moments privilégiés, renforçaient chez les lecteurs des aspirations et sentiments qui les éloignaient d'une remise en cause de la société capitaliste et de l'ordre établi.

³² Voir *The Masses*, août 1913 : « The Net Result as Seen on Broadway » et « The Women's Night Court ».

³³ BENJAMIN, Walter, « The Author as Producer », *New Left Review* 62, juillet-août 1970, 89-96. Discours donné à l'*Institute for the Study of Fascism* en avril 1934.

Alors que Minor ne s'attachait pas aux apparences et montrait les forces politiques dans un conflit perdu d'avance, Sloan se contentait de suggérer ces forces, essayant rarement de les condamner. Si des critiques ont pu être émises sur Minor, selon lesquelles ce dernier représentait les événements à partir de ses idées sur les forces politiques en présence, la qualité de ses productions résidait dans le fait qu'il ne les préjugait que rarement. Sloan, lui, s'attachait davantage aux caricatures de mœurs qu'à la critique du système politique car il jugeait peu subtils et dépourvus de caractère esthétique les dessins à engagement politique prononcé.

Art et engagement politique en conflit

Admirateur de Hogarth et de Daumier, Sloan considérait que l'humour et l'observation perspicace étaient des moyens de comprendre la société et d'en commenter les événements³⁴. Ses travaux comprenaient des scènes de la vie urbaine, des allégories humoristiques, des satires sociales pouvant viser les riches oisifs ou le monde de l'art, ou encore des sujets politiques. Sa propre carrière et ses engagements professionnels ou politiques témoignaient d'ailleurs de la variété des thématiques qu'il abordait ainsi que des différentes perspectives qu'il adoptait³⁵. Sa production se rapprochait parfois de la photographie. Bien que l'art commercial et la propagande politique utilisent, selon lui, des procédés similaires, Sloan ne souhaitait pas que ses dessins se transforment en publicités, que ce soit pour vendre un produit ou une idée. Il considérait qu'il était important de maintenir une séparation entre travaux commerciaux, propagande politique et art³⁶.

Le contraste entre un dessinateur comme Sloan et Minor est extrême. Ce dernier ne s'intéressait pas du tout aux apparences, son objectif étant de montrer le conflit de classes. L'art de Sloan était, d'une certaine manière, plus empirique que celui de Minor, car il se fondait sur l'accumulation d'observations qui laissaient entrevoir que des forces pouvaient exister derrière les apparences. Comparé aux dessins de Sloan, ceux de Minor paraissent plus rigides, davantage enfermés dans une rhétorique préconçue. Si cette caractéristique a pu être considérée comme une faiblesse de Minor, elle était aussi une force, dans laquelle il puisait l'esthétique de ses dessins. Celle de Sloan était justement la mise en retrait de ses idées pour tenter de donner une vision plus élargie de la réalité. Lorsque Sloan refusa d'écrire un article sur la démocratisation de l'art à paraître dans *The Comrade*, il déclara au rédacteur en chef : « When propaganda enters into my drawings, it's politics, not art, art being an expression of what I think of what I see³⁷ ». Cependant, si Sloan décida en 1914 de ne plus rien peindre qui fût lié à la propagande politique, un certain nombre de critiques d'art s'accordent à penser que ses meilleures peintures furent produites entre 1905 et 1912, période qui coïncidait avec son engagement socialiste. Ses peintures new-yorkaises sur les classes défavorisées ont toujours été plus appréciées que celles où il dépeignait les trépidations de la vie de cette même cité.

L'attitude de Sloan envers les sujets de ses œuvres, lorsqu'il s'agissait des pauvres et des opprimés, était celle de l'humaniste désireux de vivre dans une société plus juste et plus humaine. Les pauvres étaient des malheureux, mais il ne les percevait pas comme formant « le prolétariat », c'est-à-dire susceptibles de croire à une révolution de type marxiste. Il ne dressait pas de portrait des « oppresseurs ». Sloan se penchait sur les malheurs au quotidien des « petites gens », ce qui était sa façon personnelle de montrer son empathie pour eux. Young, qui était également socialiste, allait plus loin dans ses messages, prônant une intervention sociale, voire un changement radical de société, mettant à plat les contradictions du système. Ses dessins étaient des critiques négatives, nihilistes, anti-

³⁴ Daumier redevint très populaire au début du siècle et plusieurs articles illustrés sur ses travaux parurent dans des magazines américains à l'époque. Voir CARY, Edward, « Daumier to Forain », *Scribner's* 30, juillet 1901, p. 125-128. Voir également ZURIER, Rebecca, *Art for the Masses*, op. cit.

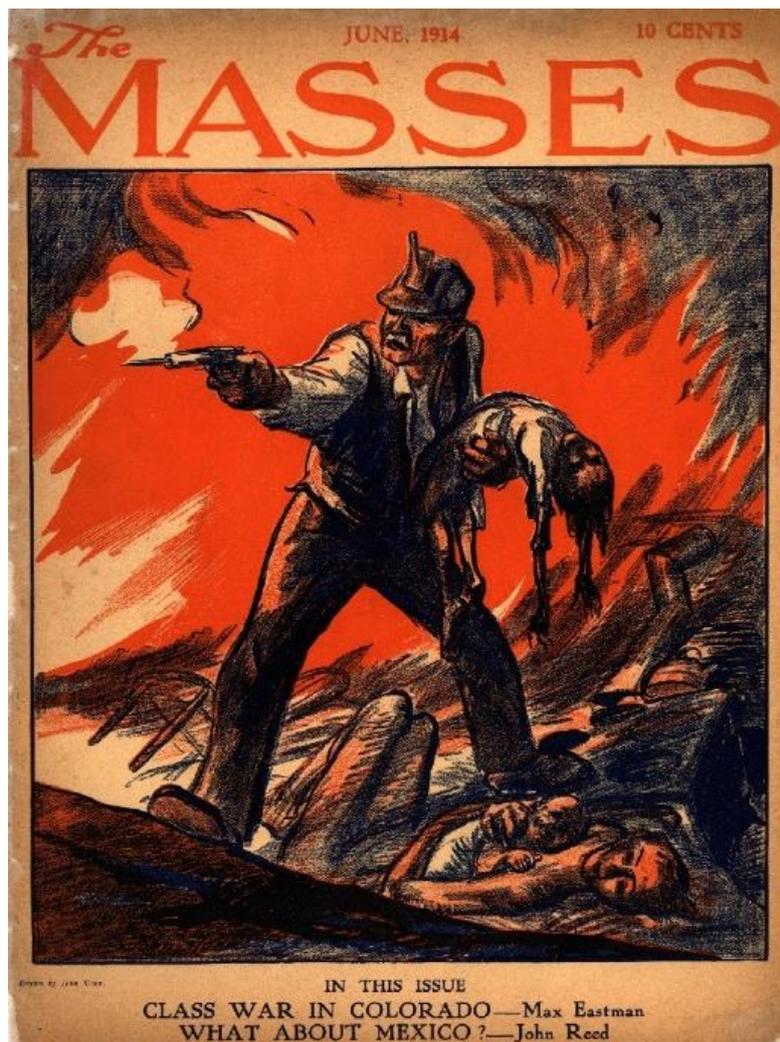
³⁵ Voir respectivement dans *The Masses* : « The Return from Toil », juillet 1913 ; « Adam and Eve, the True Story. He Won't Be Happy Till He Gets It », mars 1913 ; « The Unemployed », mars 1913 ; « A Slight Attack of Third Dementia Brought on by Excessive Study of Much Talked-of Cubist Pictures in the International Exhibition of Art at New York », avril 1913.

³⁶ Il considérait ainsi ses peintures comme des documentaires sur l'humanité (« interest in humanity, at play, at work, the everyday life of city and country ») et il résistait à la pression de ceux qui les interprétaient comme des œuvres politiques. Il ne voulait pas qu'elles soient assimilées à des œuvres de contestation. Il a ainsi déclaré : « Anyone who thinks I painted my city life pictures with the idea of preaching is mistaken. I reserve such comment for drawings and cartoons made for *The Masses* and *The Call*. » (Rebecca ZURIER, *Art for the Masses*, op. cit., p. 56)

³⁷ FARR SLOAN, Helen, *John Sloan's New York Scene, From the Diaries, Notes and Correspondence, 1906-1913*, New York, Harper & Row Publishers, 1965, p. 554.

bourgeoises – rien dans son art qui fût lié à la société de l'époque n'était positif ni constructif. Ceux de Minor, en revanche, étaient des allégories épiques et victimaires. Par opposition, Sloan représentait les pauvres comme étant heureux et ayant besoin d'être guidés. En cela, il était assez représentatif des socialistes et radicaux de l'époque, qui avaient une approche politique à caractère religieux car même s'ils rejetaient toute doctrine religieuse, ils différaient de la ligne marxiste traditionnelle selon laquelle la religion est l'opium du peuple. En fait, ils adhéraient à l'essence même du christianisme et ils appréciaient sentimentalement la philosophie chrétienne. Il leur arrivait de désigner Jésus-Christ comme « the first socialist », car il prêchait selon eux un évangile social, se plaçant du côté des bannis et des marginaux et se déclarant le représentant des pauvres et des opprimés.

Cependant, pendant un certain temps, il fut tout aussi actif qu'Art Young au Parti Socialiste et il dessina régulièrement pour les magazines socialistes *The New York Call* et *The Coming Nation* ; il n'avait aucun scrupule à déclarer ouvertement que ses dessins pour ces magazines étaient de la propagande. Il dessinait régulièrement des annonces et des affiches pour le Parti Socialiste et certaines de ses œuvres étaient des clichés, stéréotypes graphiques qui semblent avoir été produits de façon mécanique. Il ne les considérait cependant que comme des commandes, des productions sans valeur artistique. Ceci ne l'empêcha pas de produire des œuvres dont la sensibilité politique n'enlevait rien à leur caractère indéniablement artistique. Ainsi, la première de couverture de *The Masses* de juin 1914 – où un mineur, dans un camp assiégé par les milices patronales, sort d'une tente en feu, le corps d'un enfant mort dans les bras – réussit à concentrer en une seule image toute l'horreur de la répression ouvrière (voir dessin 9). De ce fait, cette œuvre fait partie de ces images fortes, à caractère dénonciateur, qui ont permis de considérer Sloan comme un artiste engagé.



9. Art Young.

La crise éditoriale aiguë que connut le magazine *The Masses*, et qui mena à la grève d'une partie des artistes, est symptomatique des différentes perceptions par les artistes de ce que devait être leur rôle politique. Les dessinateurs, qui pourtant partageaient un idéal socialiste et défendaient la liberté d'expression, pouvaient avoir une vision contraire de la conception de l'art. Avec l'escalade de la guerre en Europe, nombreux étaient ceux qui ne considéraient plus qu'il était possible que cette publication puisse rester « a magazine whose final policy is to do as it pleases and conciliate nobody »³⁸. Les défenseurs d'un art engagé, visant clairement à la propagande, considéraient par exemple qu'ajouter des légendes aux dessins se justifiait, dans le but de leur donner une visée politique et donc une signification³⁹. Art Young définissait ainsi la propagande : « A kind of enthusiasm for or against something you think ought to be spread, that is propagated⁴⁰ ». Il en appelait aux dessinateurs radicaux, à qui il demandait de montrer leur engagement pour la cause socialiste en utilisant leur art pour « propager » leur croyance politique. Bien qu'il ait fait partie de ceux qui considéraient que la liberté d'expression était indispensable, au moment où les États-Unis se préparaient à entrer en guerre, il insistait pour que tout art publié dans le magazine soit constructif⁴¹.

Ainsi, nous avons pu voir que chacun des dessinateurs tenta de créer un art en accord avec ses convictions. Art Young, Robert Minor et John Sloan dessinèrent pour des magazines radicaux comme *The Masses* ou *The Liberator*, et étaient partie prenante du vaste mouvement de radicalisme populaire qui influença la société américaine au début du XX^e siècle. Ils étaient humanistes, égalitaires et sensibles aux difficultés que rencontraient les plus pauvres, à l'ère où il était nécessaire de défier le capitalisme, le monde des affaires et les monopoles industriels. Le radicalisme populaire et les magazines de gauche, tout particulièrement *The Masses*, firent connaître un art social, qui ouvrait à la critique et qui devait, par la suite, donner naissance au réalisme socialiste dès les années 1930. Si leur opposition à l'art académique ainsi que leurs personnalités de rebelles les avaient poussés à faire fusionner leurs convictions politiques et leurs compétences artistiques, cette conciliation ne fonctionna qu'un temps. En créant une représentation visuelle de certaines idées que l'on peut classer sous les différentes rubriques de radicalisme, de socialisme ou même de progressisme, les dessinateurs ont contribué tant idéologiquement qu'esthétiquement à créer une culture de gauche. Les conditions techniques, les différents types de presse, la signification sociale de leur style ont tissé un lien entre art et engagement politique.

Depuis Andreas Huyssen, qui montre que le modernisme et la culture de masse ont entretenu des relations complexes, souvent conflictuelles, de nombreux auteurs ont contesté l'idée que les artistes modernistes transcendaient les intérêts commerciaux au cœur de la production de masse au début du XX^e siècle⁴². Ils ont analysé les pratiques du mécénat, les publications à prix élevé de certaines éditions limitées et la prolifération des magazines de gauche, montrant que même les auteurs qui marquèrent de façon véhémente leur opposition à la culture de masse l'utilisèrent pour commercialiser leur image et leurs travaux⁴³. Par ailleurs, Mark Morrisson, dans son ouvrage *The Public Face of Modernism*, démontre que le succès phénoménal des annonceurs et de la presse commerciale populaire eut un impact sur un certain nombre d'artistes et auteurs modernistes. En effet, au lieu de se lamenter sur les effets négatifs que ce succès pouvait avoir sur l'art, ils utilisèrent les nouvelles technologies pour non seulement transformer la culture contemporaine, mais aussi et surtout pour redonner à l'art une fonction publique⁴⁴. En les rendant « populaires », cette cooptation des intérêts commerciaux a servi paradoxalement à la médiatisation de leur idéologie et de leur art.

La période allant de 1904 à 1914 semble avoir été pour Young, Minor et Sloan la période la plus intense au niveau artistique, et ce fut aussi celle pendant laquelle art et politique formèrent un équilibre

³⁸ *The Masses*, janvier 1913.

³⁹ EASTMAN, Max, « Bunk about Bohemia », *Modern Monthly*, mai 1934, p. 207. Voir aussi son ouvrage *Enjoyment of Living*, New York, Harper, 1948.

⁴⁰ YOUNG, Art, *On My Way : Being the Book of Art Young in Text and Pictures*, New York, Horace Liveright, 1928, 21. Il affirmait ainsi que tout grand art était d'une certaine façon un art de propagande, puisqu'il cherchait à communiquer une idée.

⁴¹ *Idem*, p. 21.

⁴² HUYSSSEN, Andreas, *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1986.

⁴³ Voir les ouvrages de DETTMAR, Kevin J. H., *Marketing Modernisms : Self-Promotion, Canonization, Rereading*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1996 et de RAINEY, Lawrence, *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale UP, 1998.

⁴⁴ Voir l'ouvrage de MORRISON, Mark S., *The Public Face of Modernism : Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison, U of Wisconsin P, 2001.

qui leur fut difficile de retrouver par la suite. L'historien Daniel Aaron considère qu'à la fin de l'année 1922, le rebelle ne pouvait plus concilier ses convictions idéologiques et son art : il devait choisir entre, d'une part, ses convictions et contraintes personnelles et, d'autre part, le service d'une cause collective – comme le firent les artistes de *The Liberator*⁴⁵. Joseph Freeman, dans son étude sur la gauche américaine au début du siècle, considère qu'au début des années 1920, le magazine commençait à s'essouffler et à refléter les incertitudes ou divisions qui existaient parmi les rédacteurs sur la question de la conciliation entre l'art et le politique⁴⁶. Lorsque *The Liberator* s'aligna sur la politique du Parti Communiste, une page se tourna, les dessinateurs aliénant l'un pour privilégier l'autre. Nombre d'illustrateurs radicaux de l'époque prirent leur distance avec ce qui avait été la source même de leur créativité, reniant les convictions profondément liées à la liberté d'expression qui leur avaient permis de concilier avec succès art et politique. La représentation des conflits chez les dessinateurs humoristiques américains ne devait retrouver son côté incisif qu'avec la Seconde Guerre mondiale.

Bibliographie

- AARON, Daniel, *Writers on the Left, Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961.
- ABRAHAMSON, Edward, *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*, Charlottesville, UP of Virginia, 1986.
- BEFFEL, John Nicholas, *Art Young, His Life and Times*, New York, Sheridan House, 1939.
- BENJAMIN, Walter, « The Author as Producer », *New Left Review* 62, juillet-août 1970 [1934].
- BOGLE, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York, Continuum, 1994.
- BOURNE, Randolph, *History of a Literary Radical and Other Essays, with an introduction by Van Wyck Brooks*, New York, S.A. Russel, 1956.
- BUHLE, Paul, *Marxism in the United States: Remapping the History of the American Left*, New York, Verso, 1987.
- CARY, Edward, « Daumier to Forain », *Scribner's* 30, juillet 1901, 125-128.
- CHAPIN, Anna Alice, *Greenwich Village*, New York, Dodd, Mead and Co, 1917.
- CLIFTON, E. Olmstead, *Religion in American Past and Present*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall, 1961.
- COHEN, Michael, « Cartooning Capitalism: Radical Cartoons and the Making of American Popular Radicalism in the Early 20th century », *International Review of Social History* 52, 2007, p. 35-58.
- CRUSE, Harold, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, Morrow, 1967.
- DELANEY, Edmund T., *New York's Greenwich Village*, Barre (Massachusetts), Barre Publishers, 1968.
- DELL, Floyd, *Homecoming, an Autobiography*, New York, Farrar & Rinehart, 1933.
- EASTMAN, Max, « Bunk about Bohemia », *Modern Monthly*, mai 1934, 200-208.
- EASTMAN, Max, *Love and Revolution: My Journey Through an Epoch*, New York, Random House, 1964.
- FITZ-GERALD, Richard, *Art and Politics: Cartoonists of the Masses and Liberator*, Westport (Connecticut), Greenwood P, 1973.
- FREEMAN, Joseph, *An American Testament, a Narrative of Rebels and Romantics*, New York, Farrar & Rinehart, 1936.
- GOLIN, Steve, *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913*, Philadelphie, Temple UP, 1988.
- GREEN, Martin, *New York 1913: The Armory Show and the Paterson Strike Pageant*, New York, Macmillan, 1989.
- JAMES, Henry, « Daumier Caricaturist », *Century* 39, janvier 1890, 402-413.
- KIPNIS, Ira, *The American Socialist Movement, 1897-1912*, New York, New Monthly Review P, 1972 [1952].

⁴⁵ AARON, Daniel, *Writers on the Left, Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961.

⁴⁶ FREEMAN, Joseph, *An American Testament, op. cit.*

LASH, Christopher, *The New Radicalism in America, 1889-1963: the Intellectual as a Social Type*, New York, Knopf, 1965.

LOUGHERY, John, *John Sloan, Painter and Rebel*, New York, John Macrae, 1995.

LUHAN, Mabel Dodge, *Movers and Shakers*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1985 [1936].

MINOR, Robert, « Art as a Weapon in the Class Struggle », *Daily Worker*, 22 septembre 1925, 5-6.

MOTT, Frank Luther, *A History of American Magazines, 1865-1880*, Iowa City, Midland P, 1928.

NORTH, Joseph, *Robert Minor, Artist and Crusader: an Informal Biography*, New York, International Publishers, 1994.

O'NEILL, William, *Echoes of Revolt: The Masses, 1911-1917*, Chicago, Elephant, 1989 [1966].

SASSOON, Donald, *One Hundred Years of Socialism: The West European Left in the Twentieth Century*, New York, New P, 1996.

SEAGER, Henry Rogers, *Social Insurance, a Program of Social Reform*, New York, Macmillan, 1910.

SHEPPARD, Alice, *Cartooning for Suffrage*, Albuquerque, U of New Mexico P, 1994.

SLOAN, Helen Farr, *John Sloan's New York Scene, From the Diaries, Notes and Correspondence, 1906-1913*, New York, Harper & Row Publishers, 1965.

SLOAN, John, *Gist of Art Principles and Practise Expounded in the Classroom and Studio*, New York, American Artists Group, 1939.

ST JOHN, Bruce, *John Sloan*, New York, Praeger Publishers, 1971.

THOMPSON, Edward P., *The Making of the English Working-Class*, London, Gollancz, 1963.

VAN WYCK, Brooks, *John Sloan: A Painter's Life*, New York, Dutton, 1955.

WEINSTEIN, James, *The Decline of Socialism in the United States: 1912-1925*, New Brunswick, Rutgers UP, 1984.

WILMINGTON Society of Fine Arts, *The Life and Times of John Sloan*, catalogue de l'exposition au Delaware Art Center du 22 septembre au 29 octobre 1961 à Wilmington, 1961.

YOUNG, Art, *Art Young, His Life and Times*, New York, Sheridan House, 1939.

YOUNG, Art, *On My Way: Being the Book of Art Young in Text and Pictures*, New York, Horace Liveright, 1928.

ZURIER, Rebecca, *Metropolitan Lives: the Ashcan Artists and their New York*, Washington, D.C., National Museum of American Art in association with W.W. Norton & Co., New York, 1995.

ZURIER, Rebecca, *Art for the Masses: a Radical Magazine and its Graphics, 1911-1917*, Philadelphie, Temple UP, 1988.