

INTRODUCTION

Tandis que d'innombrables revues publiées entre les années 1910 et 1930 ont sombré dans l'oubli, *transition* est restée dans les mémoires comme l'une des plus *grandes petites* revues de sa génération. Si la formulation peut surprendre, elle n'est cependant pas contradictoire. Comme le souligne Ezra Pound dès 1930, la petite revue se définit non pas par son format (même si les contraintes budgétaires auxquelles elle est confrontée l'obligent souvent à adopter un format réduit) mais par son opposition aux revues littéraires traditionnelles du moment. Ces « grandes » revues, qui, sous les titres de *Harper's*, *Scribner's*, *Atlantic* ou encore *Century*, représentent la voix de l'*establishment* et des intérêts financiers, sont devenues, au tournant du vingtième siècle, de plus en plus « somnolentes » et « monotones¹ ». Pound poursuit : « Elles laissent intact le besoin d'une communication intellectuelle qui ne soit pas régie par la question de savoir si une idée ou une tendance donnée en art va "rapporter de la pub" parmi les principaux fabricants de corsets². » Depuis *Poetry*, fondée en 1912, jusqu'à *transition*, qui disparaît à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, ce sont en effet les petites revues qui prennent en charge cette « communication intellectuelle » si chère aux modernistes. Elles développent des politiques de traduction engagées, s'appuient sur de nombreux correspondants étrangers actifs et passionnés et ouvrent largement leurs pages aux cultures des pays d'Europe et des Amériques. Elles font aussi dialoguer, entre les couvertures d'un même numéro, des disciplines jusque-là considérées de façon isolée (littérature, musique, peinture, sculpture, photographie, linguistique, anthropologie, philosophie, etc.). À la fois forme oppositionnelle, structure de publication d'un genre nouveau et espace d'accueil des textes les plus expérimentaux,

1. Ezra POUND, traduit de « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n° 9, novembre 1930, p. 689 et 690.

2. *Ibid.*, p. 690.

taux, la petite revue devient au début des années 1910 le grand lieu du modernisme, l'adjuvant minoritaire d'une littérature expérimentale.

Pratiquement tous les textes modernistes aujourd'hui canoniques ont d'abord été publiés dans des petites revues. Ainsi, *Portrait of the Artist as a Young Man* et *Ulysses* sont d'abord publiés dans *The Egoist*, *The Waste Land* paraît en exclusivité dans *The Dial*, *Poetry* publiée pour la première fois « The Love Song of J. Alfred Prufrock », *transition* présente à ses lecteurs *The Bridge* et *Finnegans Wake*, etc. On pourrait multiplier les exemples. Pourtant, les petites revues sont bien plus que des anthologies permettant aux spécialistes de tel ou tel auteur de revenir sur telle ou telle version primitive d'un grand texte aujourd'hui figé dans une version définitive. Les revues permettent essentiellement d'embrasser largement tout un moment de l'histoire littéraire, en mettant leurs lecteurs en contact avec une littérature foisonnante et diverse qui n'a pas encore été passée au tamis de la postérité³. Ainsi, comme l'écrivent très justement Bernard et Shari Benstock, les petites revues permettent la « réécriture de l'histoire littéraire d'une ère importante » : le modernisme⁴.

Plus que toute autre revue moderniste, *transition* présente, à cet égard, un intérêt particulier. D'une part, il s'agit probablement de la revue la plus riche, littérairement parlant, de son époque : pendant près de onze ans – longévité exceptionnelle pour une petite revue –, elle publie les textes, souvent de grande qualité, de plusieurs centaines d'écrivains marqués par de nombreuses avant-gardes (et arrière-gardes) littéraires en provenance de différents pays. D'autre part, l'époque de *transition* est passionnante, et ce d'autant plus qu'elle correspond à une période du modernisme relativement mal connue. À l'exemple de Marjorie Perloff, beaucoup de critiques choisissent en effet de se concentrer sur une première phase du modernisme qui commence à la fin des années 1900 et s'étend jusqu'à ce que l'on considère comme son apogée, souvent situé en 1922 avec la double publication de *Ulysses* et de *The Waste Land*.

Or une phase de nature différente, dont *transition* constitue le témoin manifeste, commence dans les années 1920. Si la critique dont nous disposons

3. Il ne s'agirait pas, pourtant, en rejetant le primat du canon, de tomber dans l'excès inverse en fabriquant un « canon » des auteurs mineurs. Le projet militant de Cary Nelson, au demeurant intéressant, trouve là, à mon sens, sa limite. À ce sujet, voir Cary NELSON, *Repression and Recovery : Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory, 1910-1945*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1989.

4. Bernard et Shari BENSTOCK, traduit de « The Role of Little Magazines in the Emergence of Modernism », *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, vol. XX, n° 4, 1991, p. 87.

sur la revue est assez réduite et met généralement en valeur ses réalisations, une divergence essentielle sépare les commentateurs. Tandis que la plupart exaltent l'avant-gardisme de la revue, d'autres en revanche, de façon ni plus ni moins convaincante, remettent vivement – et même violemment – en cause cette idée⁵. La complexité réelle de la situation est formulée pour la première fois en 2000 par Rainer Rumold. Dans un article comparant les perspectives primitivistes de *Documents* et de *transition*, le critique explique à propos du directeur de la revue américaine : « Jolas était un avant-gardiste *conservateur*, expression paradoxale mais néanmoins adaptée aux années de crise de l'entre-deux-guerres⁶. » Comme le suggère cette référence temporelle, il existe une façon de rendre compte de cette contradiction : envisager *transition* non pas comme une revue du modernisme historique, mais comme une revue – la revue – d'une crise du modernisme historique, le pendant enthousiaste, dynamique et inventif à cette autre prétendante au titre qu'est *The Criterion*.

L'expression « modernisme historique » est empruntée à Jean-Michel Rabaté :

Pour certains historiens du modernisme, le mouvement [moderniste] ne s'arrête pas avec le tournant des années trente, mais s'étend à Beckett, au Joyce de *Finnegans Wake*, au renouveau de l'abstraction dans la peinture et la sculpture en Angleterre, avec Moore notamment. Dès lors, le mouvement se perd dans les grandes catégories intemporelles. J'ai voulu souligner en quoi le modernisme historique des Londoniens reprenait et approfondissait la grande percée des inventeurs du symbolisme français (l'importance de Rémy de Gourmont pour Pound et Eliot manifeste, s'il en était besoin, cette filiation)⁷.

-
5. Sur ce plan, John Fletcher et Richard Kostelanetz, qui voient dans *transition* la manifestation la plus évidente de l'avant-gardisme anglo-américain de l'après-guerre, s'opposent radicalement à Michael Finney et Dickran Tashjian, qui dénoncent au contraire l'avant-gardisme « de salon » (Finney) de Jolas. Voir John FLETCHER, « The Anglo-American Avant-Garde : Continuities and Discontinuities with Special Reference to the Magazine *transition* », *Proc. of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association*, Stuttgart, Biebr, 1980, p. 916. Richard KOSTELANETZ, « *transition* », *A Dictionary of the Avant-Gardes*, New York, Schirmer Books, 2000, p. 619. Michael FINNEY, « Eugene Jolas, *transition*, and the Revolution of the Word », *Triquarterly* (Evanston, Northwestern University), n° 38, hiver 1977, p. 40. Dickran TASHJIAN, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde*, Londres, Thames et Hudson, 1995, p. 32.
 6. Rainer RUMOLD, traduit de « Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/1930 », *Comparative Literature Studies* (The Pennsylvania State University), vol. XXXVII, n° 1, 2000, p. 60.
 7. Jean-Michel RABATÉ, « La Tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon », in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (Paris, Centre Georges Pompidou), n° 19-20, juin 1987, p. 106.

Le « modernisme historique » de Jean-Michel Rabaté correspond à ce que les critiques anglo-américains appellent parfois « modernisme précoce », « première étape du modernisme » ou encore « la phase avant-gardiste du modernisme », trois expressions qu'utilise Marjorie Perloff dans un récent ouvrage⁸, et qui renvoient à une première phase radicale, oppositionnelle, du modernisme anglo-américain.

La citation de Jean-Michel Rabaté montre bien la valeur d'une telle périodisation. Les critiques, on le sait, ne définissent pas le modernisme de la même façon. Les définitions sont d'ailleurs si nombreuses qu'on peut se demander s'il n'en existe pas autant qu'il existe de critiques du modernisme. Astradur Eysteinnsson propose une explication convaincante de ce phénomène :

[...] Le lieu de ce concept [« modernisme »] est plutôt celui d'un conflit esthétique, culturel et idéologique. On pourrait évidemment objecter qu'il en irait de même avec n'importe quel autre concept littéraire – après tout, l'utilisation de tels concepts signale toujours une appropriation du passé qui réfléchit des intérêts du présent. Mais si la question se manifeste avec autant d'acuité dans le cas du modernisme, c'est parce que nous sommes conscients qu'à travers ce concept nous « construisons » notre passé immédiat, nous créons un paradigme que nous ne sommes même pas certains d'avoir dépassé, et encore moins correctement jaugé et compris⁹.

Une autre explication, liée à la première, réside dans le fait que la notion même de modernisme est fondamentalement ambivalente. Le modernisme désigne l'avant-garde anglo-américaine qui émerge au début des années 1910, et dont quelques-uns des plus célèbres représentants sont T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, Gertrude Stein, ou Virginia Woolf. Mais le modernisme est aussi, comme le souligne Eysteinnsson, « un concept légitime qui désigne en gros une rupture paradigmatique, une révolte majeure, qui commence dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, contre les traditions littéraires et esthétiques dominantes dans le monde occidental¹⁰ ». En ce sens, le modernisme embrasse en particulier les avant-gardes européennes de la première moitié du vingtième siècle, et, de plus en plus, les avant-gardes mondiales¹¹. Dans ce contexte de haute instabilité notionnelle, il n'est guère étonnant de voir les critiques s'interroger sur la borne supérieure

8. « early modernism », « first-stage modernism », « the avant-garde phase of modernism ».

Marjorie PERLOFF, *21st-Century Modernism*, Malden et Oxford, Blackwell, 2002, p. 3.

9. Astradur EYSTEINSSON, traduit de *The Concept of Modernism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1990, p. 51-52.

10. *Ibid.*, p. 2.

11. À ce sujet, voir en particulier le récent *Modernism*, s. l. d. Astradur Eysteinnsson et Vivian Liska, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2007.

du mouvement. Où fixer la limite? 1922, comme le fait Michael Levenson dans *Genealogy of Modernism*? 1930, comme le proposent Malcolm Bradbury et James McFarlane? Ne sommes-nous pas toujours dans l'ère moderniste, comme le suggèrent, entre autres, Astradur Eysteinnsson, Marjorie Perloff et James Longenbach? Étant donné la complexité du débat, la référence à un « modernisme historique » est loin de résoudre tous les problèmes. Elle ne donne pas, par exemple, un contenu à la notion. Si cette phase du modernisme anglo-américain nous semble plus familière, c'est parce que la critique a davantage travaillé sur cette période. De plus, la question d'une définition chronologique demeure : si l'on ne considère que la borne supérieure, faut-il retenir 1914, 1922 ou 1930? On le voit, les questions subsistent, mais les bases d'un dialogue critique deviennent moins incertaines : quoi que l'on pense de l'extension du modernisme, on peut peut-être mieux se rendre compte de l'entité générale en en repérant, par l'observation précise, différentes phases historiques¹².

L'étude de *transition* aide à mieux définir la crise du modernisme historique qui se manifeste de façon aiguë au sein du monde littéraire de la fin des années 1920, ainsi que l'« après-modernisme historique » qui en résulte. *transition*, en d'autres termes, révèle la transition du modernisme historique en cet autre moment plus indéfini qui le suit. Plus indéfini, mais aussi, plus précisément, minoritaire. « Tout devenir est un devenir-minoritaire¹³ » écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ailleurs, Deleuze explique :

C'est que, pour en finir, *minorité a deux sens*, sans doute liés, mais très distincts. Minorité désigne d'abord un état de fait, c'est-à-dire une situation d'un groupe qui, quel que soit son nombre, est exclu de la majorité, ou bien inclus, mais comme une fraction subordonnée par rapport à un étalon de mesure qui fait la loi et fixe la majorité. On peut dire en ce sens que les femmes, les enfants, le Sud, le tiers-monde, etc., sont encore des minorités, si nombreux soient-ils. Mais, alors, prenons au « mot » ce premier sens. Il y a tout de suite un second sens : minorité ne désignera plus un état de fait, mais un devenir dans lequel on s'engage. Devenir-minoritaire, c'est un but, et un but qui concerne tout le monde, puisque tout le monde entre dans ce but et dans ce devenir, pour autant que chacun construit sa variation autour de l'unité de mesure despotique, et échappe, d'un côté ou de l'autre, au système de pouvoir qui faisait

12. Cela me semble d'autant plus nécessaire au vu de l'expansion actuelle de la notion de modernisme (voir en particulier l'introduction d'Astradur EYSTEINSSON et de Vivian LISKA, in *Modernism*, *op. cit.*, p. 1-8) et du défi de cohérence qui s'annonce (*ibid.*, p. 7).

13. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 356 : « [...] les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir-minoritaire ».

partie de la majorité. [...] Minorité désigne ici la puissance d'un devenir, tandis que la majorité désigne le pouvoir ou l'impuissance d'un état, d'une situation¹⁴.

Tout en se situant dans la lignée du modernisme historique, le modernisme de *transition* s'en distingue par son caractère minoritaire. Ainsi, la nuit succède au jour; l'inconscient au conscient; le mou au dur; le chaos au net; l'organique à l'inorganique; le féminin au viril¹⁵. Nées avec une avant-garde oppositionnelle, puis profondément affectées, comme nous le verrons, par l'institutionnalisation du modernisme dans les années 1920, les petites revues trouvent avec *transition* un nouveau devenir minoritaire.

Objet par nature minoritaire, *transition* développe également une esthétique relevant de cette problématique. Sa graphie tout d'abord en témoigne. Eugene¹⁶ Jolas, le directeur de la revue, choisit sciemment la minuscule qu'il juge adaptée aux publications d'avant-garde¹⁷. Mais plus largement, c'est l'ensemble de la revue qui est marqué par cette orientation. Un collage de Joseph Stella le rappelle. Sur fond bleu pâle se superposent deux pages (cf. figure n° 1 cahier central). La première reproduit la photographie noir et blanc d'une nébuleuse. Comme l'indique la légende, il s'agit de la Nébuleuse Trifide, « une des grandes nébulosités... ». Le reste est illisible, masqué par la seconde page, qui n'est autre que la couverture, dans des tons de bleu, du numéro 13 de *transition*. Une nébuleuse peut désigner tout objet céleste d'aspect diffus : le terme lui-même est vague. Ainsi, les nébuleuses diffuses (dont fait partie la Nébuleuse Trifide, par ailleurs très lumineuse) sont de très grandes masses de poussières et de gaz qui se regroupent. Le collage de Stella propose un commentaire assez juste sur *transition*. Comme la Nébuleuse Trifide, la revue s'apparente à un gigantesque agglomérat de petites particules qui donnent à l'ensemble un aspect lumineux et diffus.

Entre avril 1927 et juin 1930, puis entre mars 1932 et le printemps 1938 paraissent essentiellement à Paris et en anglais vingt-cinq numéros (dont deux doubles) d'environ trois cents pages chacun, ce qui vaut à la revue d'être

14. Gilles DELEUZE, « Un manifeste de moins », in Carmelo BENE et Gilles DELEUZE, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 128-129.

15. Peter Nicholls parle des « valeurs “dures”, “nettes”, non-organiques de l'imagisme et du vorticisme ». Traduit de Peter NICHOLLS, *Modernisms : A Literary Guide*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 197.

16. On écrit Eugene ou Eugène, Jolas étant né aux États-Unis de père français et de mère allemande.

17. Notons que lorsque la revue reparait en mars 1932, après une interruption de près de deux ans (le numéro précédent datait de juin 1930), elle devient « *Transition* », avec une majuscule. Par souci de cohérence et dans la mesure où elle concerne la majorité des numéros (vingt sur vingt-sept), j'adopterai dans ce travail la graphie « *transition* ».

qualifiée par ses concurrentes de « pythoïsse obèse¹⁸ ». Ses cinq cents collaborateurs s'illustrent dans des disciplines aussi variées que la littérature, la musique, le dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture, la philosophie, l'ethnologie, la linguistique, le cinéma ou la photographie. De nombreux mouvements littéraires et artistiques sont représentés, parmi lesquels l'expressionnisme, le dadaïsme et le surréalisme européens, le modernisme anglo-américain, mais aussi le romantisme allemand du début du XIX^e siècle. Le succès est au rendez-vous : tandis que le tirage moyen d'une petite revue plafonne à mille exemplaires, *transition*, diffusée principalement aux États-Unis, mais aussi en France et en Grande-Bretagne, tire à quatre mille exemplaires – ce qui lui vaut d'être disponible aujourd'hui encore dans de nombreuses bibliothèques¹⁹ – et jouit d'une visibilité plus forte encore, liée assurément aux polémiques qu'elle déclenche.

Parmi les collaborateurs les plus connus et les plus réguliers figurent Hart Crane, dont sont publiés de larges extraits de *The Bridge*, Gertrude Stein, William Carlos Williams, mais aussi James Joyce, dont le *Finnegans Wake*, sous le titre de *Work in Progress*, paraît pour la première fois en série et dans sa quasi-intégralité. *transition* publie également en exclusivité les premiers textes de Samuel Beckett et de Jacques Prévert et propose pour la première fois à un public anglophone des œuvres de Kafka (première traduction de *La Métamorphose* notamment), Saint-John Perse, Hugo Ball, Henri Michaux, Raymond Queneau, Georges Ribemont Dessaignes, Paul Éluard, Robert Desnos, Philippe Soupault, René Crevel, Rafael Alberti, Alfred Döblin, C. G. Jung, Kurt Schwitters, Gottfried Benn, etc. Mais on trouve également, parmi les collaborateurs de la revue, des signatures aussi prestigieuses que celles de Hans Arp, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, André Gide, Michel Leiris,

18. « The Flying Column », *This Quarter*, n° 4, juin 1932, p. 739. Notons qu'il ne faut pas confondre *transition* avec la revue *Transition* fondée et dirigée entre 1948 et 1950 par Georges Duthuit à Paris. Pour plus de détails, lire Dougald McMILLAN, *Transition 1927-1938, The History of a Literary Era*, New York, George Braziller, 1976, p. 73-74.

19. On trouve *transition* sans aucune difficulté aux États-Unis. En France, la revue est relativement facile d'accès. La BNF dispose de la quasi-intégralité de la collection. Une réimpression parue en 1967 chez Kraus Reprint est en accès libre à la BNF et à la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou). Pour une localisation des principales revues modernistes en France, voir Céline MANSANTI, « Bibliographie », in *Revue modernistes anglo-américaines, Lieux d'échanges, lieux d'exil*, sous la direction de Benoît TADIÉ, Paris, Ent'revues, 2006, p. 287-304. Si *transition* est facilement accessible, en revanche ses archives ont disparu : Betsy Jolas explique qu'elles ont été volées au domicile de ses parents à Neuilly au début de l'occupation allemande. On ne dispose donc que de très peu d'informations sur les conditions de publication de la revue. On trouve cependant quelques documents concernant la revue dans les archives des Jolas conservées à la Beinecke à Yale, ainsi qu'à la Houghton Library à Harvard.

Roger Vitrac, Ernest Hemingway, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Paul Klee, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Fernand Léger, Francis Picabia, Tristan Tzara, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Joan Miró, Max Ernst, Vassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, James Johnson Sweeney, Alfred H. Barr, Alexander Calder, Man Ray, Charles Sheeler, Paul Strand, Joseph Stella, Tina Modotti, Diego Rivera, Kay Boyle, H. D., Djuna Barnes, Laura Riding, Dylan Thomas, Muriel Rukeyser, Yvor Winters, Louis Zukofsky, Henry Miller ou Anaïs Nin. Cependant, de telles listes ne reflètent pas la diversité des sommaires de la revue. Plus que dans les autres revues de l'époque, des artistes de tout niveau et de toute origine littéraire sont publiés, comme le souligne ironiquement Malcolm Cowley :

Transition a commencé comme un répertoire de tous les types d'écriture déjà publiés dans les petites revues. Parce qu'elle disposait de plus de place – souvent jusqu'à trois cents pages après être devenue trimestrielle – encore plus de styles étaient représentés : la plupart des écritures de grande qualité, et toutes celles de qualité médiocre²⁰.

William Carlos Williams écrit de façon plus positive à James Laughlin, qui vient de lancer sa revue *New Directions in Prose and Poetry* : « [...] *New Directions* était en réalité authentique et active mais elle partait trop dans tous les sens, à la *Transition* – peut-être que c'est comme ça qu'elle devrait être, flottante, libre. Mais dans ce cas elle aurait dû être plus neuve²¹ [...] ». Le jugement de Williams évoque ici celui de Stella : *transition* est un objet flottant, libre et neuf.

Tout en offrant à ses lecteurs une masse importante d'éditoriaux qui tracent l'orientation générale de la revue, *transition* se distingue en effet par une structure interne relevant, le plus souvent, de la juxtaposition. À l'intérieur de rubriques plus ou moins définies²², la revue inclut différents textes et documents qui la plupart du temps semblent se succéder sans aucune autre forme d'organisation. Ainsi, le numéro 13 de juin 1928 propose successivement un extrait de *Work in Progress*,

20. Malcolm COWLEY, traduit de *Exile's Return, A Narrative of Ideas*, New York, W. W. Norton & Company, 1934, p. 274.

21. Traduit d'une lettre de William Carlos WILLIAMS à James Laughlin, 23 janvier 1938, *William Carlos Williams and James Laughlin : Selected Letters*, édition établie par Hugh WITEMEYER, New York, W. W. Norton, 1989, p. 26.

22. Les douze premiers numéros s'organisent implicitement autour des rubriques suivantes : fiction, reproductions, poèmes, essais. À partir du numéro 13, des rubriques explicitement désignées comme telles apparaissent : « America », « Other Countries » (t14) ; « Revolution of the Word », « United States », « Combat », « British Isles », « European Continent » (t16-17). Au plus fort de la crise mystique de Jolas, on trouvera par exemple dans le numéro 21 « The Vertical Age », « Anamys », « Psychographs And Other Prose-Texts », « Poetry is Vertical », « The Mantic Personality ». Les derniers numéros mettent en avant les rubriques artistiques : « The Eye », « The Ear », « Cinema », « Documents », « Architecture » (t24).

un scénario d'inspiration surréaliste de William Closson Emory, un poème d'Archibald MacLeish, une nouvelle de Peter Neagoë, un texte de Gertrude Stein, etc. De la même façon, les différentes rubriques d'art et de littérature entrent moins en dialogue les unes avec les autres²³ qu'elles ne participent de l'éclectisme de la revue, de sa « beauté », mais aussi d'une certaine tradition revuiste. Comme pour ajouter à la confusion du lecteur, très peu d'articles critiques viennent éclairer les textes littéraires proposés : à l'exception de *Work in Progress*, qui bénéficie dans *transition* d'un statut très particulier, on peut compter sur les doigts d'une main les interventions de ce genre. Finalement, s'il existe des liens entre les contributions, ils sont rares, et généralement délicats et incertains, comme par exemple la mise en regard dans le numéro 15 de février 1929 de « Cocktail », poème de Zukofsky saturé de références à la lumière et à la modernité de la ville américaine, et d'une photographie d'Atget représentant une cour parisienne sombre et délabrée. Dans le même registre, la photographie de Blossfeldt intitulée « Arabesques végétales » et publiée dans le numéro 26 de 1937 illustre un passage de l'essai d'André Lhote, « L'Inconscient en art ». Le critique voit dans la courbe, en dessin, la même liberté que celle qu'expriment les plantes à travers leurs arabesques : « Les arabesques des plantes grimpantes qui s'enroulent comme l'intérieur des coquillages n'en finissent jamais de tracer leur enivrantes fioritures. » (traduit de t26, p. 89-90). Loin de relever du collage²⁴, qui, rappelons-le, obéit à des principes de composition soigneusement définis, *transition* semble au contraire se développer selon un modèle organique d'ajouts successifs.

Ce principe de construction nous invite à considérer la revue bien moins comme une structure close et autonome que comme une forme ouverte, en communication constante avec un mouvement culturel qu'elle contribue, par son activité, à modifier. Ainsi, *transition* est en lien étroit avec des œuvres qui, sans avoir été publiées dans ses pages, entrent néanmoins dans son champ d'influence. Approcher *transition* de la sorte doit également permettre d'éviter deux écueils dont sont victimes les revues : l'anecdotique et le descriptif. La vie des exilés américains dans le Paris des années 1920 et 1930 a donné lieu, on le sait, à quantités de

23. Ce constat se trouve confirmé par une analyse de Craig Monk sur le statut de la photographie dans *transition*. Voir Craig MONK, « Photography in Eugene Jolas's *transition* Magazine », *History of Photography*, vol. XX, n° 4, hiver 1996, p. 364-365. Notons que cette situation évoluera sensiblement avec l'arrivée de James Johnson Sweeney, critique d'art et figure montante du MoMA, au poste de co-rédacteur de la revue en juin 1936.

24. Cette idée est développée, à tort il me semble, par Dickran TASHJIAN dans *A Boatload of Madmen* (op. cit., p. 26) et surtout par David BENNETT dans un article étrangement intitulé « Collage, Individualism and Fascism : The Poetics and Politics of a Modernist Magazine » (*Cahiers Charles V*, n° 34, septembre 2003, p. 13).

mémoires sur la période. Les revues modernistes y sont souvent évoquées, dans la mesure où elles sont animées par des personnalités de l'époque connues des auteurs. Ainsi, ces revues restent vivantes, mais souvent au prix d'une caricature, voire d'une déformation patente de la réalité. Comme l'écrit Dougald McMillan à propos de *transition* :

Les mémoires de Malcolm Cowley, Matthew Josephson, Sisley Huddleston, Ernest Hemingway et d'autres ont également contribué à donner de *transition* l'image d'un petit groupe dévoué mais sectaire menant sans discernement une guerre acharnée contre l'écriture claire depuis leur quartier général presque secret de la rue de l'Odéon²⁵.

Les critiques eux-mêmes ne renoncent pas toujours à envisager les revues comme autant de réunions de personnalités dont résultent immanquablement diverses anecdotes. Plus fréquemment encore, les revues pâtiennent d'une approche descriptive qui, si elle ne les trahit pas, ne leur fait pas pour autant justice. Tel est le cas du seul ouvrage publié sur *transition* en 1976 par Dougald McMillan²⁶. Trente ans après sa publication, *Transition 1927-38, The History of a Literary Era*, constitue toujours une bonne introduction à *transition* : les principales orientations esthétiques de la revue, ses avant-gardes et ses écrivains de prédilection sont présentés de façon claire au lecteur. Pourtant, l'ouvrage échoue à ressaisir la dynamique de *transition* et ses réalisations au-delà de celles de quelques figures tutélaires. Le présent travail entend remédier à ce défaut caractéristique des premières études, afin, en particulier, de montrer l'intérêt de *transition* non pas seulement aux spécialistes des revues, ou aux critiques des quelques écrivains que l'on jugerait canoniques, mais aussi, plus largement, aux critiques du modernisme.

Tandis que la vie culturelle de la fin des années 1920 est bouleversée par la crise du modernisme historique qui touche de plein fouet les petites revues littéraires, *transition* se distingue par sa capacité à surmonter la crise. Tout en se plaçant dans la lignée des revues qui l'ont précédée, elle se présente comme une alternative au modernisme de ses aînées en proposant de nouveaux projets marqués par une esthétique néo-romantique et une exploration de l'inconscient. Joyce et Crane,

25. Dougald McMillan, traduit de *Transition 1927-38, The History of a Literary Era*, New York, George Braziller, 1976, p. 4.

26. Signalons que *transition* a également fait l'objet de deux thèses aux États-Unis. Celle de Maurice CUMMINGS, « *transition* : Eugene Jolas's Quest to Overcome Alienation », soutenue en 1977 à l'Université Catholique d'Amérique, s'en tient à une approche religieuse. La thèse de Marta FOLIO, « Eugene Jolas and *Transition* : Bridging European and American Modernism », soutenue à l'Université Vanderbilt en 2001, se concentre sur la germanité de la revue. Elle présente par ailleurs des caractéristiques récurrentes dans la critique de *transition* (démarche descriptive, propension à l'anecdote).

en particulier, sont porteurs de ce renouveau : les deux écrivains, aux avant-postes d'un « après-modernisme historique », sont aussi les figures de proue de *transition*. Le discours éditorial de la revue est également marqué par la transition. La revue emprunte aux avant-gardes historiques²⁷ une rhétorique radicale qu'elle met au service d'un contenu éditorial marqué par le repli : échappée hors du monde, tentation de l'ordre et de la « virilité », rejet de la rupture et promotion de la « synthèse » sont au cœur de son propos.

L'ouverture de *transition* à de nombreux écrivains venus de divers horizons ainsi que son grand projet de « Révolution du Mot » permettent de préciser la nature du nouveau modèle qu'elle propose. Le cosmopolitisme et l'internationalisme exceptionnels de *transition*, qui reflètent les préoccupations de l'« homme de Babel²⁸ » qu'est Eugene Jolas, ainsi que le manifeste de la « Révolution du Mot », véritable marque de fabrique de la revue, témoignent de sa capacité à dynamiser la vie littéraire en proposant un lieu propice à la création.

De plus, tandis que la plupart des petites revues modernistes peinent à la fin des années 1920 à mettre en valeur les littératures contemporaines, *transition* enrichit la littérature américaine des apports d'une nouvelle avant-garde étrangère, le surréalisme. Nourris des contributions surréalistes traduites par *transition*, les collaborateurs de la revue produisent à leur tour des textes expérimentaux intéressants et cohérents, quoique largement passés inaperçus : encore aujourd'hui, les spécialistes s'accordent à penser que les surréalismes américains de cette période sont presque exclusivement visuels.

L'alternative mise au point par *transition* a cependant une fin. Dans les années 1930 émerge une nouvelle avant-garde littéraire politiquement engagée dont l'incompatibilité avec la ligne éditoriale de *transition* est manifeste. Face à *transition* s'élève désormais une armée de revues aux titres explicites : *New Masses*, *Front*, *The Left*, *Leftward*, *Anvil*, *Blast*, *Left Front*, *Dynamo*, *Partisan Review*, etc. Parce qu'elle représente pour beaucoup le symbole par excellence de l'inintelligibilité et de l'élitisme d'une ère littéraire révolue, la revue permet, en sa qualité de repoussoir, de mieux comprendre les formes et la formation de la nouvelle avant-garde politique américaine.

On l'aura compris, il s'agit moins de considérer *transition* comme un agrégat d'écrivains célèbres que d'envisager la revue comme le lieu d'une double tran-

27. On appelle « avant-gardes historiques » les avant-gardes du début du xx^e siècle, de la naissance du fauvisme autour de 1900 au déclin du surréalisme dans les années 1930.

28. D'après le titre de ses mémoires, *Man from Babel* (édition établie par Andreas KRAMER et Rainer RUMOLD, New Haven et Londres, Yale University Press, 1998).

sition : transition géographique entre pays et continents, mais aussi transition historique, entre deux moments de l'histoire littéraire, le modernisme historique en amont et une nouvelle avant-garde politiquement engagée en aval.