

PRÉSENCE DU SURRÉALISME DANS LA REVUE *TRANSITION* (PARIS, 1927-1938) : EUGÈNE JOLAS ENTRE ANDRÉ BRETON ET IVAN GOLL

Céline MANSANTI

La revue américaine *transition*¹, publiée à Paris entre 1927 et 1938, est la dernière grande revue d'exil de l'entre-deux-guerres. C'est aussi l'une des revues les plus importantes de la période, à en juger par sa taille imposante (chacun des 27 numéros compte environ 300 pages), sa longévité hors du commun et sa qualité d'édition, associées à une activité éditoriale intense et à des sommaires prestigieux qui réunissent poésie, fiction, textes critiques et reproductions d'art des plus grands écrivains et artistes internationaux. Car *transition*, destinée à un public anglophone, est avant tout une grande revue internationaliste, dans la lignée d'autres revues d'exil telles que *Tambour* de Harold Salemsen, ou la *transatlantic review* de Ford Madox Ford. L'histoire personnelle de son fondateur et directeur, Eugène (ou Eugene) Jolas, n'est pas étrangère à cette mission première.

Américain, né en 1894 aux États-Unis d'un couple franco-allemand, mais élevé en Lorraine, Eugène Jolas se définit comme un « homme de Babel », pour reprendre le titre de son autobiographie². À l'âge de 17 ans, il part pour New York, seul et sans argent. D'abord commis dans une épicerie, il accumule progressivement toutes sortes d'expériences qui le forment au métier de journaliste. Un retour en Lorraine, suivi d'un séjour prolongé à Paris puis d'un nouveau départ pour les États-Unis, lui permettent d'entrer en contact avec différents réseaux littéraires et artistiques. À Strasbourg, en 1921, il participe aux *Nouveaux Cahiers Alsaciens*, aux côtés de Solveen et Schickelé, puis fréquente le groupe de l'Arc, auquel se

1. L'initiale de *transition* est en minuscule entre 1927 et 1930 (jusqu'au numéro 19-20), en majuscule ensuite.

2. Les indications biographiques qui suivent sont principalement issues de cette autobiographie intitulée *Man from Babel* (pour les références complètes, voir note 32). Quelques informations proviennent d'un article de Jolas intitulé « Surrealism : Ave atque Vale » paru dans *Fantasy* n° 1 en 1941.

joignent, en plus des anciens collaborateurs de la revue, des personnalités telles qu'Arp, Claire et Ivan Goll, Maxime Alexandre ou Marcel Noll. C'est Noll qui le présente à Éluard, fin 1923 ou début 1924. Grâce à l'amitié d'Éluard, Jolas rencontre ensuite d'autres surréalistes, à commencer par Péret et Desnos. À partir de novembre 1924, et pendant un peu plus d'un an, Jolas travaille pour l'édition parisienne du *Chicago Tribune* où il a la charge, tous les dimanches, d'une colonne littéraire intitulée « Rambles through Literary Paris » (« Déambulations dans le Paris littéraire »). Il s'entretient notamment avec Claire et Ivan Goll, Joseph Delteil, Philippe Soupault, Valéry Larbaud et André Breton, rencontré en 1924. Cette même année, par l'intermédiaire d'Adrienne Monnier et de Sylvia Beach, Jolas fait la connaissance de Joyce dont il deviendra un ami proche. Fin 1925 ou début 1926, il repart aux États-Unis, où il épouse une jeune femme rencontrée à Paris, Maria McDonald, issue d'une riche famille du Kentucky. À la Nouvelle Orléans où ils se sont installés, Jolas fréquente Sherwood Anderson et le groupe du *Double Dealer*. Après avoir envisagé de reprendre cette revue, qui publie son dernier numéro en mai 1926, Jolas repart à Paris où il fonde *transition* en avril 1927.

On retrouve la trace de ces nombreuses connexions dans les sommaires de *transition*, même si la revue accueille aussi volontiers des collaborateurs inconnus. Stein, tête de file de la « Lost Generation », mais surtout Joyce, dont le *Finnegans Wake*, sous le titre de *Work in Progress*, est publié pour la première fois en série et dans sa quasi-intégralité, sont les figures de proue de la revue. *transition* publie également en exclusivité les premiers textes de Samuel Beckett et de Dylan Thomas, ainsi que de nombreux extraits du *Pont* de Hart Crane, 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, Rafael Alberti, Alfred Döblin, C. J. Jung, Kurt Schwitters, etc. Parmi les quelque 500 collaborateurs de la revue, souvent de langue anglaise, française ou allemande, on compte des signatures aussi prestigieuses et diverses que celles de Carl Einstein, Gottfried Benn, Arno Holz, Tristan Tzara, Valéry Larbaud, Jean Giraudoux, Léon-Paul Fargue, André Gide, Henry Miller, Djuna Barnes, Alfred Barr, HD, Laura Riding, James Agee ou William Carlos Williams.

Les surréalistes et écrivains apparentés au surréalisme représentent la grande majorité des collaborations françaises, qui incluent des œuvres d'Artaud, Baron, Bousquet, Brassai, Breton, Crevel, Ernst, de Chirico, Leiris, Nezval, Noll, Péret, Prévert, Queneau, Reverdy, Tanguy, Unik, Vitrac, Michaux, Gaillard et Goll. Quelques noms reviennent très

fréquemment : Ernst, Masson, Man Ray, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Éluard, Arp et Desnos qui totalisent chacun au moins cinq collaborations, parfois beaucoup plus (10 pour Soupault, 14 pour Arp par exemple). *La Révolution surréaliste*, *La NRF*, *Le Navire d'Argent*, *Commerce*, *Variétés* et *Les Cahiers du Sud* sont les principales sources auxquelles s'alimente *transition* lorsque les textes à traduire ne sont pas choisis dans des ouvrages qui viennent d'être publiés, ou n'émanent pas directement des écrivains. Parmi les surréalistes ou futurs surréalistes étrangers publiés, on peut mentionner plus particulièrement, aux côtés d'Adalberto Varallanos, Alejo Carpentier, Oscar Domínguez et Vit Nezval (publié dans *transition* dès novembre 1927), Vicente Huidobro, qui développe dans *Altaçor* et dans le manifeste « Total » (l'un des textes phares de l'éphémère revue *Vertigral*, également dirigée par Jolas en 1932) une poétique très proche de celle du directeur de *transition*.

transition n'est pas la première revue anglophone à publier des textes surréalistes. Dès le début de l'année 1921, la *Little Review*, établie à Chicago et dirigée par Margaret Anderson, avait publié en français des vers d'Aragon et de Soupault. À partir de l'automne 1921, Picabia devient éditeur associé, et, en 1922, la revue s'installe à Paris. Jusqu'à son avant-dernier numéro en 1926, la *Little Review* publie, toujours en version originale, Picabia lui-même, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Man Ray, Breton, Éluard, Aragon, Baron, Soupault, Péret, Reverdy, Crevel, Mesens, Rigaut, Leiris et Limbour. Mais *transition* est la seule revue anglophone à proposer une large sélection de textes surréalistes en traduction³. Plusieurs jeunes collaborateurs de *transition*, britanniques ou américains, s'investissent fortement dans la diffusion du surréalisme français dans leur pays. Parmi eux, on peut citer Peter Neagoe, qui à la demande d'Alfred Barr, signe un « What is Surrealism ? » en 1932, ou David Gascoyne, qui publie en 1935 « A Short Survey of Surrealism ». D'autre part, *transition* joue un rôle certain dans l'émergence des surréalismes britanniques et américains. La revue a aidé de grands écrivains comme Lorine Niedecker, Henry Miller ou William Carlos Williams à penser des formes surréalistes américaines ; elle a également permis à de jeunes auteurs de s'essayer à des expérimentations de type surréaliste, notamment à travers le scénario. En Grande-Bretagne, la lecture de *transition* influence Dylan Thomas, figure périphérique du surréalisme britannique, mais aussi le jeune David Gascoyne, qui joue un rôle plus important dans le développement du mouvement. Hugh Sykes

3. Voir bibliographie en annexe. Les textes surréalistes traduits représentent environ 90 % du volume total des textes surréalistes publiés.

Davies et Julian Trevelyan participent tous deux à l'une des toutes premières manifestations d'un surréalisme britannique, sous la forme de la petite revue *Experiment*, publiée par des étudiants de Cambridge, auxquels *transition* cède une trentaine de pages dans son numéro de juin 1930. Lorsqu'en 1936 Roger Houghton commence à publier l'une des « grandes » revues du surréalisme britannique, *Contemporary Poetry and Prose*, il donne involontairement la preuve d'une connexion de sa revue avec *transition* : dans le numéro double de juin 1936 paraît, sans référence aucune à son origine, « The tea-party », publié quelque temps auparavant dans *transition*, et écrit « par une petite fille de sept ans », qui n'est autre que la propre fille de Jolas...

Cette longue introduction ne fait que présenter rapidement *transition*, ainsi qu'un des aspects centraux de sa relation au surréalisme – l'émergence de surréalismes américains et britanniques –, que je ne développerai pas ici, afin de privilégier une discussion des liens de *transition* au surréalisme et aux surréalistes français. Plus particulièrement, je m'intéresserai à la ligne éditoriale de la revue, pour tenter de mettre en évidence certaines ressemblances entre les grandes lignes directrices de *transition* et le surréalisme que Goll opposa à celui de Breton en 1924.

La ligne éditoriale de *transition* est proche du surréalisme, comme le montrent de nombreuses déclarations de Jolas et de ses associés (Robert Sage et Elliot Paul) dès les premiers numéros de la revue. À titre d'exemple, on peut citer quelques fragments de l'éditorial intitulé « Suggestions pour une nouvelle magie », publié dans le numéro 3, en juin 1927 : « *transition* s'efforcera de présenter la quintessence de l'esprit moderne en évolution [...] seul le rêve est essentiel [...] Le fonctionnement des instincts et des mystères des ombres ne sont-ils pas plus beaux que le stérile monde de beauté que nous avons connu ?⁴ ». *transition* est la première revue anglophone à s'engager de façon significative dans une exploration des « strates préhistoriques et inconscientes de nos êtres⁵ », dans le sillage du *Work in Progress* de Joyce, que les éditeurs placent sur un piédestal. Bien sûr, la stature médiatique de Joyce en 1927 et l'originalité profonde de sa nouvelle œuvre justifient cette emphase, mais l'écrivain irlandais permet aussi à *transition* de tenter d'affirmer sa spécificité en dehors du surréalisme auquel certains critiques l'ont rapidement

4. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « Suggestions for a New Magic », *transition* n° 3, juin 1927, pp. 178-9.

5. Traduit d'Eugène Jolas, « Confession about Grammar », *transition* n° 22, mars 1933, p. 124.

assimilé. La plus illustre de ces attaques vient certainement de Wyndham Lewis, l'un des piliers du modernisme anglais, qui en septembre 1927, dans le deuxième numéro de sa revue *The Enemy* (dont il rédige seul les trois numéros, qui ne comptent pas moins de quelque 500 pages, grand format), part en guerre contre *transition*, emblème selon lui d'un renouveau romantique qu'il considère comme délétère. Parmi les nombreuses critiques qu'il adresse à la revue, son soi-disant bolchevisme, via sa filiation avec le surréalisme, n'est pas des moindres⁶. Dans leur réponse à Lewis, Jolas et ses associés ont à cœur de se démarquer politiquement et littérairement des surréalistes, dont ils reconnaissent cependant le mérite : « C'est parce que les surréalistes ont réussi, jusqu'à un certain point bien défini, à revivifier les lettres françaises, que leur travail nous a intéressés et nous a semblé particulièrement digne d'être publié et présenté aux lecteurs américains⁷ ». De la même façon, l'apolitisme de *transition* est clairement exprimé, et la revue maintiendra cette position jusqu'en 1938, malgré une sympathie avouée, dès 1927, pour le communisme : « Les éditeurs de *transition* [...] ne sont pas plus Communistes qu'ils ne sont Fascistes, toute forme de politique se situant hors de notre champ d'intérêts⁸ ». Comme le souligne le critique américain Dickran Tashjian, la voie littéraire que choisissent les éditeurs pour se distinguer des surréalistes est beaucoup plus discutable. Ils déforment d'abord l'idéologie surréaliste, en déclarant : « [...] nous ne considérons pas comme eux que l'écriture devrait procéder exclusivement de l'intérieur⁹ », avant de revendiquer pour *transition* une position qui est en fait déjà celle de Breton et de ses amis : « L'union de la réalité avec les expressions automatiques de l'inconscient, de l'intuitif, du somnambulisme et du rêve, nous conduira à un mythe révolutionnaire¹⁰ ». Tashjian conclut : « Jolas s'est ainsi présenté en conquérant d'un territoire inexploré, alors que ce territoire avait déjà été découvert par Breton¹¹ ».

Si l'analyse de Tashjian, sur ce point précis, est juste, Jolas a cependant raison lorsqu'il proclame dans l'éditorial du dernier numéro de la revue, en 1938 : « [*Transition*] a introduit les textes de l'école surréaliste alors émergente, dix ans avant que Londres et New York n'en ait eu vent, et ce

6. Voir Wyndham Lewis, « Editorial Notes », *The Enemy* n° 2, septembre 1927, p. XXIV.

7. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « First Aid to the Enemy », *transition* n° 9, décembre 1927, p. 175.

8. *Idem*.

9. *Idem*, cité par Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen : Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Thames et Hudson, 1995, p. 31.

10. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « First Aid to the Enemy », *transition* n° 9, décembre 1927, p. 175, cité par Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 32.

11. Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 32.

malgré le fait que l'idéologie surréaliste n'était pas identique à celle de *Transition*¹² ». En plus de son apolitisme, *transition* se distingue du surréalisme sur deux points importants. Tout d'abord, *transition* insiste sur la nécessité d'une « Révolution du Mot » : il s'agit d'exprimer une nouvelle réalité, celle de l'inconscient, avec une syntaxe et un vocabulaire neufs. Or, dans le surréalisme, c'est souvent l'image qui prime, mise en valeur par une forme relativement neutre (« La terre est bleue comme une orange », par exemple). Comme le souligne Michel Remy dans son étude sur le surréalisme britannique, « [...] Les surréalistes n'ont jamais eu pour but d'enfreindre les lois du langage ; au contraire, leur but était de piéger la langue de l'intérieur¹³ ». D'inspiration néo-romantique, les néologismes de Jolas tranchent d'autre part avec ceux de Max Ernst, par exemple, qui voit dans son « phallustrade » un « collage verbal¹⁴ » qu'oriente la matière même des mots qui le composent. Mais encore plus fondamentalement, c'est dans la définition même de ses objectifs que *transition* se différencie du surréalisme. La revue se conçoit essentiellement comme une grande force fédératrice, dont la mission est de réunir les hommes et d'abolir les contraires. Ainsi, la notion de « synthèse », qui revient constamment dans le discours éditorial de la revue (le mot barre même la couverture du numéro 16-17 de juin 1929), exprime l'utopie d'un monde unifié et pacifié, d'un lien entre les hommes qui serait à la fois religieux, culturel et géographique¹⁵. La quête religieuse de *transition*, déjà mentionnée en juin 1927 (« Peut-être cherchons-nous Dieu. Peut-être ne le cherchons-nous pas¹⁶ »), est affirmée à l'automne 1928, à l'occasion justement d'une critique du surréalisme : « En France les surréalistes ont porté le coup final à l'atticisme d'une tradition qui a fait de la poésie un mode d'expression guindé. Ils ont ouvert les portes à une expression incontrôlée de l'élémentaire et se sont propulsés dans l'espace. Certains de leurs efforts ont été couronnés de succès, d'autres sont restés vains, parce qu'il leur

12. Traduit d'Eugène Jolas, « Frontierless Decade », *transition* n° 27, printemps 1938, p. 7.

13. Traduit de Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Ashgate, 1999, p. 30.

14. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », traduit en anglais par Dorothea Tanning in Dorothea Tanning, *Max Ernst : Beyond Painting*, Wittenborn, Schultz, Inc, 1948, p. 16.

15. Il est intéressant de remarquer que l'idée de synthèse tient également une place centrale dans le *Second Manifeste du surréalisme*, publié six mois plus tard, en décembre 1929, dans la *Révolution surréaliste*. Pourtant, les deux discours ne désignent pas la même réalité : dans le *Second Manifeste*, la synthèse est un point imaginaire, dynamique, résultat d'une « activité » ; dans *transition*, c'est un centre fixe, un « dénominateur commun » (t. 16-17, p. 28), une construction *a priori*.

16. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « Suggestions for a New Magic », *transition* n° 3, juin 1927, p. 179.

manquait une base métaphysique¹⁷ ». Notons que c'est également à l'automne 1928 que *transition* publie une traduction de l'éditorial du premier numéro du *Grand Jeu*. La lecture de la revue a peut-être aidé Jolas à définir cette quête, qui prendra de plus en plus d'importance à partir du début des années trente ; en 1932, Jolas définit la synthèse comme « la grande *unio mystica* de l'être qui est trine dans la nature, l'homme et l'absolu¹⁸ ». Mais la synthèse qui donne naissance au « nouvel homme » est aussi « interracial » et « intercontinentale¹⁹ » : *transition* a toujours eu pour but premier l'ouverture sur d'autres cultures, d'autres littératures, qu'elle s'est efforcée de faire circuler, notamment par une politique de traduction très active. Au contraire, et pour ne citer qu'un exemple, la collaboration de Leiris à la *Little Review*, où il publie à l'été 1926 ses deux premiers textes sur Miró et Masson, est condamnée par le groupe surréaliste réuni le 23 novembre de la même année. Parmi les nombreuses illustrations du cosmopolitisme de *transition*, la publication d'extraits de *Nadja*, *La Liberté ou l'amour*, *Berlin Alexanderplatz* et *Finnegans Wake*, offre une approche comparée des thèmes de la ville et de la déambulation ; la traduction des *Hymnes de la nuit* de Hölderlin donne une nouvelle épaisseur à la nuit de Joyce, des surréalistes ou des modernistes anglo-américains ; enfin, pour prendre un dernier exemple, *Nadja*, Anna Livia Plurabelle (Joyce) et Anna Blume (Schwitters) transportent le lecteur dans des univers étrangement parallèles. Ainsi, loin de se limiter à la publication de textes du surréalisme français et du modernisme anglo-américain, les éditeurs de *transition* proposent aussi à leurs lecteurs des œuvres issues de l'expressionnisme et du romantisme allemands, ainsi que du dadaïsme et même du futurisme. Toutes ces avant-gardes ont en commun, selon Jolas, leur romantisme, véritable clé de voûte de la revue : « nous croyons en un nouveau romantisme, plus volatil que celui du passé, qui parvienne à créer une magie en combinant l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, l'imaginaire et l'apparemment réel²⁰ », déclarent les éditeurs en décembre 1927.

Il est difficile en lisant *transition*, en comprenant ce qui lie la revue au surréalisme et ce qui l'en sépare, de ne pas penser au surréalisme qu'Ivan Goll tenta en 1924 d'opposer à celui de Breton. Si *transition* n'a jamais

17. Traduit d'Eugène Jolas, « Notes », *transition* n° 14, automne 1928, p. 184. Comme le souligne Dickran Tashjian, « métaphysique » est souvent utilisé comme synonyme de « religieux » dans *transition*.

18. Traduit d'Eugène Jolas, « The Primal Personality », *transition* n° 22, février 1933, p. 83.

19. Traduit d'Eugène Jolas, « Workshop », *transition* n° 23, juillet 1935, p. 98.

20. Traduit de Jolas, Paul et Sage, « First Aid to the Enemy », *transition* n° 9, décembre 1927, p. 175. Ce n'est que deux ans plus tard, dans leur *Second Manifeste*, que les surréalistes soulignent la continuité du surréalisme et du romantisme.

directement mis en cause l'autorité de Breton, il y a cependant dans le « Manifeste du surréalisme » que Goll publia dans le numéro unique de sa revue *Surréalisme*, en octobre 1924, une déclaration qui semble trouver sa réalisation dans la revue d'Eugène Jolas : « Le surréalisme ne se contente pas d'être le moyen d'expression d'un groupe ou d'un pays : il sera international, il absorbera tous les ismes qui partagent l'Europe, et recueillera les éléments vitaux de chacun²¹ ». La première rencontre de Goll et Jolas a probablement eu lieu sinon au sein du groupe de l'Arc – Goll vivait alors à Paris –, du moins par son intermédiaire. Quoi qu'il en soit, Jolas, qui travaille à cette époque pour le *Chicago Tribune*, consacre sa colonne littéraire du 21 décembre 1924 à Claire et Ivan Goll. Cette semaine-là, l'article est particulièrement long, deux photos des Goll sont publiées, ainsi qu'un extrait de leurs *Poèmes d'amour*. Surtout, le ton de Jolas est véritablement exalté :

Nous pensons que l'année 1924 est le prélude à une époque qui correspond chronologiquement à l'interlude romantique... [...] Ivan Goll est, selon nous, la force quintessentielle des forces littéraires créatrices de notre décennie... Il concentre en lui la psyché internationale... la nostalgie d'une grande synthèse dynamique... le pouvoir d'évoquer la métaphysique de la tige de piston... [...] il est pratique d'inventer une nomenclature plus ou moins artificielle pour trouver un dénominateur commun à une série d'idées... Ainsi Ivan Goll pense que le surréalisme est le mot générique pour décrire l'idéologie de la phase constructive de l'art... Il pense que le temps est venu de souder ensemble les forces créatrices des différents pays, en particulier des États-Unis...²²

Après avoir semble-t-il rapporté les propos de Goll, Jolas le cite directement :

Le surréalisme n'est pas une nouvelle invention ou une nouvelle technique... C'est simplement un terme général pour désigner l'ensemble de la littérature et de l'art modernes... On garde en mémoire les racines de mouvements tels que le futurisme, le cubisme, l'expressionnisme, le dadaïsme... mais chacun d'entre eux est essentiellement l'orientation moderne d'un peuple. Nous avons besoin d'une synthèse qui les inclura tous. Le surréalisme, en gardant la base du monde phénoménal, tente de construire, à partir de cette base, une superstructure psychologique... Le

21. Ivan Goll, « Manifeste du surréalisme », *Surréalisme*, octobre 1924, p. 9.

22. Traduit d'Eugène Jolas, « Rambles through Literary Paris », *Chicago Tribune*, 21 décembre 1924, p. 5.

*surréalisme sera probablement l'idée conductrice des dix ou vingt prochaines années... C'est un mouvement constructif...*²³

Derrière les propos de Goll, tels qu'ils sont rapportés par Jolas, se dessine déjà très précisément le programme de *transition*. On retrouve par ailleurs l'objection exprimée par transition sur le statut de la réalité chez les surréalistes (voir les citations correspondant aux notes 9 et 10) dans un entretien accordé par Goll à P. Brasseur de la revue *Ceux qui viennent* : « les surréalistes bretonniens préconisent la surréalité, qui signifie au-delà de la réalité ou l'autre réalité... Parce qu'ils sont partis du rêve... ils ont conservé du rêve la notion enfantine qu'il est quelque chose d'irréel. Mais pour moi le rêve n'est en aucune façon à distinguer de la vie²⁴ ».

Quelques mois plus tard, par l'entremise de Paul Éluard, Jolas obtient pour le même journal une interview d'André Breton. Le texte est court, sans photographie, et le ton est froid ; Jolas demande d'ailleurs au lecteur de bien vouloir faire preuve d'indulgence, l'entretien ayant eu lieu « à la vitesse d'un train express²⁵ ». Si Jolas rapporte les propos de Breton de façon assez neutre, le début et la fin de l'article permettent en revanche d'identifier la nature des réserves du journaliste, qui portent principalement sur la violence de Breton et de ses amis (que l'on peut opposer au discours « constructif » de Goll). L'article s'ouvre sur une relation de l'incident de la *Closerie des Lilas*, sans doute peu au goût de Jolas, qui appréciait Claudel, et se termine par une citation d'un texte de Desnos, « Description d'une révolte prochaine », suivie d'un commentaire aussi moqueur que laconique : « Seule la guillotine peut, par des coupes sombres, éclaircir cette foule d'adversaires auxquels nous nous heurtons. Ah ! qu'elle se dresse enfin sur une place publique la sympathique machine de la délivrance... Ha hem ! comme dirait Andy...²⁶ ». Les relations entre Breton et Jolas sont ensuite principalement faites d'indifférence – en ce qui concerne Breton – et de distance – pour ce qui est de Jolas. *transition* publie en particulier les surréalistes dissidents (Vitrac, Ribemont-

23. Ivan Goll, traduit de l'article désigné ci-dessus.

24. Ivan Goll, interview avec P. Brasseur, juillet-août 1925, citée par Jean Bertho dans son dossier « Autour de la revue *Surréalisme* » in Ivan Goll, *Surréalisme*, octobre 1924, éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 44. L'entretien, intitulé « Chez Ivan Goll », avait été publié en juillet/août 1925 dans *Ceux qui viennent*, revue d'orientation surréaliste dirigée par Guy Lévis-Mano.

25. Traduit d'Eugène Jolas, « Rambles through Literary Paris », *Chicago Tribune*, 5 juillet 1925, p. 5.

26. *Idem*. Le texte de Desnos est tiré de Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 254. Andy : diminutif d'Andrew, ou André...

Dessaignes, Desnos, Soupault, Delteil par exemple), et publie très peu Aragon et Breton, ou même Eluard (aucune publication entre mars 1928 et 1937), pourtant apprécié de Jolas. Aucune mention de Jolas n'est faite dans les écrits de Breton, dans *La Révolution surréaliste* ou dans le *Surréalisme au service de la révolution*. Une seule référence à *transition*, négative d'ailleurs, émerge des pages de *La Révolution surréaliste*. Le numéro 9-10 d'octobre 1927 s'ouvre sur le manifeste « Hands Off Love », accompagné de cette note énigmatique : « Contrairement à notre intention première, nous publions ci-dessous la version française du texte : « Hands Off Love », paru en anglais dans la revue *Transition*, où les conditions de sa présentation n'ont pas été celles que nous avons envisagées²⁷ ». « Hands Off Love » avait en effet été publié par *transition* deux mois auparavant, dans une traduction de Nancy Cunard, à l'époque maîtresse d'Aragon. La distance et l'indifférence qui marquent ainsi les relations entre Jolas et Breton dès 1927 se transforment en querelle des années plus tard, en 1941, suite à la publication dans la revue américaine *Fantasy* d'un article de Jolas sur le surréalisme. Tout en rendant hommage à Breton, Jolas juge le surréalisme dépassé et même indécent dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. S'ensuit un échange de lettres entre Breton et Jolas : Breton traite Jolas d'hérétique, tandis que Jolas reproche à Breton de ne s'être jamais intéressé à *transition*²⁸. Ce n'est que douze ans plus tard, avec « Du surréalisme en ses œuvres vives », que Breton remet le surréalisme en contexte, en adoptant un point de vue plus large, plus englobant, à défaut d'être véritablement ouvert. Le texte est intéressant : Breton semble reconnaître que le surréalisme est un projet de réforme du langage parmi d'autres (« Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage²⁹ »), mais ne peut cacher son mépris lorsqu'il mentionne les compagnons de route du surréalisme :

Ce besoin de réagir de façon draconienne contre la dépréciation du langage [...] n'a pas laissé de se manifester impérieusement depuis lors [depuis Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé et Lewis Carroll]. On en a pour preuves les tentatives, d'intérêt très inégal, qui correspondent aux « mots en liberté » du futurisme, à la très relative spontanéité « dada »,

27. « Hands Off Love », *La Révolution surréaliste* n° 9-10, octobre 1927, note p. 1. Le manifeste prend la défense de Chaplin, accusé d'adultère par sa femme.

28. Les deux lettres de Jolas sont conservées à la bibliothèque Jacques Doucet. La deuxième, datée du 21 septembre 1941, cite plusieurs extraits de la lettre de Breton, qui apparemment a été perdue.

29. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Folio essais », 1994, p. 165.

en passant par l'exubérance d'une activité de « jeux de mots » se reliant tant bien que mal à la « cabale phonétique » ou « langage des oiseaux » (Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Robert Desnos) et par le déchaînement d'une « révolution du mot » (James Joyce, EE Cummings, Henri Michaux) qui ne pouvait faire moins qu'aboutir au « lettrisme³⁰ ».

La « Révolution du Mot », rappelons-le, est le titre d'un manifeste de *transition*, et il est presque certain que Breton pense ici à la revue de Jolas, qui publie notamment « Le Grand Combat » et deux autres textes inédits de Michaux. Cummings n'est pas publié dans *transition*, mais c'est le seul poète américain que Breton daigne citer. Signalons enfin que Breton consacre ensuite deux pages à Joyce, qu'il avait complètement ignoré lors de la parution de *Work in Progress*.

On voit avec quelles réticences Breton finit par reconnaître le talent d'écrivains anglophones tels que Cummings ou Joyce, après avoir tenu à l'écart pendant des années les Américains et les Britanniques « exilés » à Paris, donnant ainsi du surréalisme une image que ne pouvaient véritablement corriger quelques individus isolés dont Philippe Soupault faisait partie. C'est une tout autre conception du surréalisme qui animait Eugène Jolas, qui n'hésita pas, en 1929, dans une seconde réponse aux attaques de Wyndham Lewis, à qualifier son rejet du surréalisme de « provincialisme grossier³¹ ». Le surréalisme est synonyme pour Jolas d'ouverture, d'échanges, de cosmopolitisme, et représente au moment où il fonde *transition* en 1927 une alternative salvatrice à la vague réaliste qui vient de balayer les États-Unis sous les plumes d'Edgar Lee Masters, Willa Cather ou Sinclair Lewis. Comme l'écrivit ensuite Jolas dans ses mémoires : « Je voulais présenter des traductions en anglais de textes surréalistes, et aider ainsi à libérer l'imagination qui était selon moi enchaînée par la dessiccation à l'œuvre dans le Middle West³² ».

Sans être l'application du « Manifeste du surréalisme » d'Ivan Goll (la revue ne s'intéresse pas particulièrement à Apollinaire par exemple), et en développant ses problématiques propres, *transition* est traversée par un souffle d'internationalisme, de pacifisme et de catholicisme, par une certaine conception du surréalisme également, qui ne peuvent manquer de rappeler la pensée du poète lorrain. *transition* a failli s'appeler *Le Pont*, un

30. *Ibid.*, pp. 165-6.

31. Traduit d'Eugène Jolas, « The Innocuous Enemy », *transition*, n° 16-17, juin 1929, p. 208.

32. Traduit d'Eugène Jolas, *Man from Babel*, Yale University Press, 1998, p. 29.

titre qui plus encore que celui qui a été finalement retenu, évoque la parenté avec le groupe de l'Arc, auquel participa aussi Hans Arp, dont la rencontre semble avoir été tout aussi décisive pour Jolas. Arp, l'Alsacien, Jolas et Goll, les Lorrains, avaient en commun une déchirure initiale, un cosmopolitisme de naissance qui les a habités jusqu'à leur mort : Goll s'est baptisé Jean sans Terre dans le faire-part de décès rédigé quelques mois avant sa mort³³, Jolas a souhaité qu'on se souvienne de lui comme d'un homme de Babel.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

BIBLIOGRAPHIE DES PRINCIPAUX TEXTES SURRÉALISTES (OU APPARENTÉS) DANS *TRANSITION*

Le but de cette bibliographie est de proposer une liste des textes du surréalisme disponibles pour le lecteur anglophone de l'époque. On a également mentionné des textes surréalistes publiés directement en version originale (faute de temps pour les traduire), ainsi qu'une contribution de l'Américaine Kathleen Cannell, qui semble éclairer utilement les relations de Vitrac et Artaud. Précisons que n'ont été retenus dans cette bibliographie que des textes du surréalisme français (textes surréalistes français ou écrits par des auteurs surréalistes français, comme les deux essais de Vitrac), ou liés au surréalisme (textes d'Arp, de Tzara, des Goll par exemple). Certains textes originaux n'ont pu être identifiés (poèmes de Baron et Bousquet en particulier). Un essai de Vitrac, « Le langage à part », paru en novembre 1929, ne semble pas avoir été publié dans une autre revue de l'époque, ni repris par la suite en ouvrage³⁴. Signalons enfin que deux textes de Soupault, un scénario et un essai, ainsi qu'un extrait d'un journal d'Arp en allemand, ont été publiés en anglais dans *transition*, puis probablement perdus. La dernière section de cette bibliographie les présente de façon plus détaillée.

33. Voir Jean Bertho, *op. cit.*, pp. 50-51. Lors d'un séjour à l'hôpital fin 1948, Goll avait écrit un faire-part annonçant son propre décès. Ce petit texte, cité dans son intégralité par Jean Bertho, se termine sur ces mots : « De ses poèmes, il restera, davantage que quelques mythes, le nom d'un personnage légendaire qu'il créa, Jean sans Terre et le symbolise ».

34. Un fragment en a été cité par Henri Béhar dans *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, L'Age d'Homme, 1982, p. 192.

1) Textes traduits en anglais :

- avril 1927 (t1) : 2 poèmes de Desnos, « La colombe de l'arche » (in *Langage cuit*, 1923) et « J'ai tant rêvé de toi » (in *A la mystérieuse*, 1926).
- avril 1927 (t1) : un poème de Soupault, « Say it with music » (in *Westwego*, 1922).
- mai 1927 (t2) : 3 poèmes d'Éluard, « Ta chevelure d'oranges », « Ne plus partager » (in *Capitale de la douleur*, 1926), « En société » (in *Les dessous d'une vie*, 1926).
- juin 1927 : 2 poèmes de Ribemont-Dessaignes, « Intérêts » et « Ô ».
- juillet (t4) et décembre (t9) 1927, janvier 1928 (t10) : 3 extraits du roman *Frontières humaines* de Ribemont-Dessaignes. Le titre du roman viendrait de la traduction de Jolas³⁵.
- août 1927 (t5) : long extrait de 18 pages du « Discours sur le peu de réalité » de Breton.
- août 1927 (t5) : deux poèmes d'Éluard, « Boire » (in *Capitale de la douleur*, 1926) et « Elle est... » (in *Au défaut du silence*, 1925).
- septembre 1927 (t6) : deux premiers chapitres de *La liberté ou l'amour* de Desnos, censuré pour érotisme en 1928. La première traduction complète du livre en anglais n'a lieu qu'en 1993.
- octobre 1927 (t7) : traduction et adaptation de *Mort de Nick Carter* de Soupault.
- octobre 1927 (t7) : un fragment d'un poème d'Arp, « das lichtscheue paradies ».
- janvier 1928 (t10) : extrait des *Poèmes d'amour* de Claire et Ivan Goll.
- mars 1928 (t12) : première partie de *Nadja* (qui paraît en même temps dans la *Révolution surréaliste*, et est publiée chez Gallimard deux mois plus tard).
- mars 1928 (t12) : « Corps à corps », conte de Péret.
- mars 1928 (t12) : les 8 poèmes de la première section de *Défense de savoir*, d'Éluard.
- mars 1928 (t12) : « Place Vendôme », poème d'Unik (in *Chant d'exil*, 1972).
- mars 1928 (t12) : 3 poèmes de Baron, « Rosa Luxembourg », « Le temps ô vie étrange... », « Au-dessus de mon front » (in *Paroles*, 1927).
- automne 1928 (t14) : « Minuit à quatorze heures », scénario de Desnos.

35. Jean-Pierre Begot, « Dossier », in Georges Ribemont-Dessaignes, *Frontières humaines*, Plasma, 1979, p. 378.

- automne 1928 (t14) : éditorial de Gilbert-Lecomte pour le premier numéro du *Grand Jeu*.
- février 1929 (t15) : « Man Ray, ou « Vous pouvez courir » », essai de Desnos, 1923 (in *Écrits sur les peintres*).
- juin 1929 (t16-17) : « Du cœur de l'absolu », 2^e chapitre du *Point cardinal* de Leiris (1927).
- juin 1929 (t16-17) : « La nuit des temps », poème d'Unik (in *Chant d'exil*).
- juin 1929 (t16-17) : « Gaston Louis-Roux », essai de Vitrac (Catalogue de la galerie Simon, 1929 in *L'Enlèvement des Sabines*).
- juin 1929, (t16-17) : « Whither French Literature ? », essai de Soupault.
- novembre 1929 (t18) : « Monsieur Couteau, Mademoiselle Fourchette », 1^{er} chapitre de *Babylone* de Crevel.
- juin 1930 (t19-20) : « La coquille et le clergyman », scénario d'Artaud.
- juin 1930 (t19-20) : « Le huitième jour », scénario de Ribemont-Dessaignes.
- juin 1930 (t19-20) : 17^e partie de *L'Homme approximatif* de Tzara.
- juin 1930 (t19-20) : extrait des *Poèmes d'amour* de Claire et Ivan Goll.
- juin 1930 (t19-20) : « The Mill », scénario de Soupault.
- mars 1932 (t21) : « Notes from a diary », extrait d'un journal d'Arp.
- 1937 (t26) : « The Skeleton of the Day », traduction du poème d'Arp d'abord publié en allemand sous le titre « Das Tages Gerippe » en mars 1932 (t21).
- printemps 1938 (t27) : extrait de *L'Amour fou* de Breton.

2) Textes publiés en version originale (français ou allemand) :

- novembre 1929 (t18) : « Un peu de tenue ou l'Histoire du Lamentin » de Jacques Prévert (in *La Cinquième Saison*, 1984). C'est dans *transition*, avec ce texte, que Prévert publie pour la première fois.
- juin 1930 (t19-20) : « Rechercher son contraire » et « L'humoriser », deux poèmes de Vitrac (in *Démarches d'un poème*, 1931).
- juin 1930 (t19-20) : « Mémoratif », poème de Baron.
- mars 1932 (t21) : « Reine de mon silence », poème de Bousquet, daté d'octobre 1930.
- février 1933 (t22) : « konfiguration », poème d'Arp, daté de novembre 1931.
- février 1933 (t22) : 2 poèmes de Bousquet, « Salaire de mes yeux » et « L'amour qui m'a donné des yeux ».

- 1937 (t26) : « Le Pont brisé », poème d'Éluard illustré par un dessin de Man Ray (in *Les Yeux fertiles*, 1936).
- printemps 1938 (t27) : « Pour la Paix », poème de Baron.
- printemps 1938 (t27) : 2 poèmes d'Arp, « Porte-Nuage » et « L'Age l'éclair la main et la feuille ».
- printemps 1938 (t27) : deux poèmes de Soupault, « Manhattan » et « Je n'ai confiance que dans la nuit » (in *Poésies 1917-1937*).

3) « The history of a dream » de Kathleen Cannell :

Ce « rêve » à clés, écrit par celle qui fut la compagne de Vitrac entre 1927 et 1934, et publié en novembre 1929 dans *transition* n° 18, met en scène AA (dont on apprend qu'il est l'auteur de « La Coquille et le clergyman »), annonçant à RV (présenté comme l'auteur de *Victor ou les enfants au pouvoir*) que sa pièce est mauvaise. L'événement est vécu comme une trahison par RV. Ce « rêve » de Kathleen Cannell paraît éclairer de manière intéressante les relations entre Artaud et Vitrac, qui officiellement ne prennent fin qu'en 1934. Il permettrait aussi de relire le texte de la présentation de la saison 1928 au théâtre Jarry par Antonin Artaud de façon plus ambivalente (Artaud, *Œuvres complètes*, Pléiade, tome II, pp. 27-28).

4) Trois textes probablement perdus :

a) « Whither French Literature ? », essai de Soupault traduit par Maria Jolas, a été publié en juin 1929 (t. 16-17), et ne semble pas avoir fait l'objet d'autres publications. Il est probable que le texte original ait été perdu. Dans la préface qu'il a rédigée pour les *Écrits sur l'art du XX^e siècle* de Soupault, Serge Fauchereau écrit : « Contrairement à la plupart de ses amis, Philippe Soupault était assez désinvolte à l'égard de ses propres écrits. Il égarait les articles qu'il avait publiés et ne conservait que quelques-uns de ses manuscrits »³⁶. On peut comparer « Où va la littérature française ? » à l'« Essai sur la poésie » du même auteur, daté de mars 1950 et republié notamment par Lachenal et Ritter dans *Poèmes retrouvés 1918-1981* ; Soupault reprend et développe dans cet essai postérieur certaines réflexions déjà présentes dans le texte de *transition* (rôle de Rimbaud, Baudelaire et Lautréamont ; rôle de Valéry ; rôle d'Apollinaire, Cendrars, Max Jacob et Reverdy ; rôle du surréalisme).

36. Philippe Soupault, *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, Cercle d'art, 1994, p. 26.

b) « The Mill », scénario de Soupault traduit en anglais par Eugène Jolas et publié en juin 1930 (t19-20), a été republié en anglais dans *Le Roi de la vie et vingt autres nouvelles* par Lachenal et Ritter en 1992. Selon l'éditeur, on ne connaît pas le texte français original (note p. 240). On ignore également quand ce scénario a été écrit, mais il est publié en juin 1930, une époque où, comme le soulignent Alain et Odette Virmaux dans leur introduction à *Écrits de cinéma, 1918-1931*, Soupault est un critique de cinéma très actif.

c) « Notes from a diary », extrait d'un journal d'Arp traduit de l'allemand en anglais par Eugène Jolas pour *transition* n° 21 (février 1932). Selon Aimée Bleikasten, « L'original n'a pas été publié et est sans doute perdu »³⁷.

Une traduction de ces textes est proposée ci-après. Je tiens à remercier Christopher Bains pour ses conseils et Ariane Martinez pour sa relecture.

37. Aimée Bleikasten, *Arp bibliographie*, t. I, Grant & Cutler, 1981, p. 165.

PHILIPPE SOUPAULT : « OÙ VA LA LITTÉRATURE FRANÇAISE ? », traduit en anglais par Maria Jolas

Il ne fait aucun doute que le romantisme a constitué l'une des plus grandes victoires de la littérature. Avant ce mouvement, je crois que la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles, la littérature que l'on appelle aujourd'hui classique, était considérée entièrement, pour ainsi dire, comme une distraction. Les romantiques eurent le courage, ou si l'on préfère, le cynisme, de la mêler à la vie, d'en faire une partie importante de leur vie, si bien que la littérature prit une place immense. Elle devint assez puissante pour modifier des façons de penser et de sentir, assez forte pour peser sur la conduite sentimentale et la vie elle-même. Et dans les années qui suivirent cette conquête, le romantisme se développa considérablement. Je n'ai pas l'intention de citer des exemples ou de produire des preuves. Cela nous éloignerait de la question et c'est un fait trop évident pour qu'on s'y attarde.

Après environ trois quarts de siècle la littérature devint encombrante. Elle déborda, et l'atmosphère qu'elle créa devint étouffante.

Le premier à ne pouvoir supporter cette atmosphère fut Rimbaud. Rimbaud chercha l'absolu dans le secret espoir qu'il pourrait s'y perdre, le chercha avec une sincérité qui devint par la suite désespérée. Avec beaucoup de facilité et de courage, il se détourna de toutes les choses qui pouvaient l'attirer ou le charmer. Il arracha avec une froideur et une énergie intense tout ce qui menaçait de l'enchaîner un jour. On peut bien être stupéfait, lorsqu'on considère son génie, par cette renonciation totale à la littérature, mais ne pas comprendre cette attitude, c'est se tromper sur le véritable génie de Rimbaud et méconnaître son exemple. Il fallait qu'il en finisse, non pas juste une fois, ni une bonne fois pour toutes, mais chaque jour. C'est une attitude qui réclame d'un homme, même d'un Arthur Rimbaud, la plus grande force et le plus grand pouvoir possibles, et il ne s'est pas fait d'illusions, il n'a pas essayé de se leurrer. Plus que son œuvre, cette attitude anti-littéraire, cette révolte contre la littérature, a fait de Rimbaud le précurseur de ce qui est appelé la littérature moderne. Pour la première fois il y avait une insurrection violente contre la dictature littéraire et un rejet de son omnipotence. Quelque temps avant Rimbaud, Baudelaire, qui appartenait encore à l'âge d'or de la littérature, et acceptait sa domination, avait compris l'impossibilité de vivre dans une démocratie littéraire et s'était réfugié dans un dandysme qui constituait, à ses yeux, une révolte quotidienne.

L'attitude hautaine de Baudelaire n'était qu'une manière d'être qui lui permettait d'échapper à la démagogie, à sa servitude, et à ceux qui parlaient d'« art pour l'art ».

Enfin Lautréamont vint, et passa complètement inaperçu. C'est cependant lui qui comprit le premier, dans son intégralité, le problème presque tragique. Il ne voulait pas mourir étouffé, et n'hésita pas une seule seconde à tout jeter par-dessus bord.

Il hurla, il cria dans le désert ; sa voix était peut-être trop puissante. Seul l'écho, bien des années plus tard, répéta ses imprécations et les fit entendre.

Ces trois poètes, ces trois hommes qui commencèrent à ébranler le trône sur lequel était assise la littérature, restèrent incompris jusqu'à bien après leur mort.

Il nous fallut passer par deux autres mouvements, le naturalisme et le symbolisme, qui complétèrent l'extension du domaine de la littérature. Comme une sorte d'herbe sauvage ils envahirent tout et étouffèrent bientôt la vie même.

Pour les écrivains naturalistes, la vie et la littérature ne faisaient qu'un, et, comme c'est assez naturel chez les écrivains, ils ne voyaient que la littérature. Quant aux symbolistes, ils simplifièrent la question en se plaçant en dehors de la vie, en se réfugiant dans de hautes tours d'ivoire.

L'attitude de Baudelaire était considérée comme celle d'un malade, Rimbaud était un rustre, et l'on n'en parla plus. Quant à Lautréamont, on l'ignora complètement.

Depuis lors, ils ont eu leur revanche. Ils sont devenus les maîtres. Ils sont suivis, écoutés, étudiés. Car ce sont eux qui dominent non seulement nos esprits mais nos cœurs et nos âmes. Ils nous ont montré la voie.

Les naturalistes et les symbolistes sont morts. Paix à leurs cendres.

La guerre vint et alluma un incendie dans chaque cœur. La littérature n'échappa pas à cette catastrophe.

André Gide, ce fin observateur, comprit immédiatement, aux premières manifestations du mouvement Dada, de quel esprit il était animé.

Avant le mouvement Dada, les cubistes avaient cherché à évoluer, et, je prends la liberté de le souligner, *à retourner à un contact plus intime avec la vie*. En vain.

Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cendrars, tous pensaient qu'une transformation était possible. Ils voulaient donner une nouvelle force à la poésie. En vain.

On avait besoin de quelque chose de plus absolu. C'était le rôle du mouvement Dada ; puis, pendant quelque temps, du surréalisme.

La littérature considérée comme une religion devait traverser une période de troubles. L'anarchie avait commencé, et le terrain était donc prêt pour l'apparition de cet être étrange qu'on a appelé Dada parce que ce mot ne veut rien dire du tout.

Gide aurait dit que Dada n'était pas une école mais une entreprise de négation. Dada n'avait plus aucune considération pour la littérature comme fin en soi. C'était un moyen. Parce que, en réalité, Dada ne se souciait pas de la littérature. Tous ses efforts étaient dirigés contre les lois qui gouvernent la moralité humaine. Je n'insisterai pas sur la nécessité de réexaminer les manifestes Dada. Je les ai lus très attentivement et tous reflètent l'état d'esprit suivant : combattre la religion de la littérature, ou, plus exactement, la confusion de la littérature avec la religion.

Il est indéniable que durant les deux ou trois dernières années, la littérature française a traversé une étrange crise. On peut prévoir un sérieux malentendu. Toutes les valeurs ont été déformées. La surenchère est à l'ordre du jour dans toutes les sphères.

Et, à mon avis, ce malaise ne fait que commencer. Demandez à n'importe quel homme ayant un point de vue impartial, ou à n'importe quel écrivain qui a le temps de réfléchir à la question : « Quel est le plus fort courant dans la littérature actuelle ? ». Il suggérera des solutions, mais il ne répondra pas.

Examinons les faits.

Après une période d'intense ébullition, après certaines expériences intéressantes, après une renaissance ou plus exactement une naissance du lyrisme, nous avons observé un repli. Et maintenant c'est le calme plat et la confusion.

Les plus responsables sont les critiques.

Il n'y a, pour être exact, aucun critique en France. Il y a des journalistes ou des professeurs qui prennent la liberté de juger et de corriger. Ils continuent à demander le retour à une tradition, c'est-à-dire à la stabilisation et à l'aridité.

Mais à quoi ont conduit leurs enseignements ? À quoi en vérité ?

À l'inflation immodérée de deux auteurs : Proust et Valéry.

Les critiques ont fait de ces deux personnalités des statues, et ce faisant, ils ont choisi les deux écrivains les mieux à mêmes d'arrêter toute impulsion.

Proust est certes une exception : une sorte de phénomène, un cas morbide. Mais l'art de Proust est une impasse.

Valéry est le reflet de Mallarmé. Mais tandis que Mallarmé prenait toutes les précautions possibles pour rester caché, pour écrire dans la nuit, afin de ne pas être un exemple, mais seulement un explorateur, Valéry a été exploité comme un produit chimique. Ce poète mallarméen a été érigé en symbole et en marque de fabrique, alors que son rôle n'aurait été justifié que s'il était resté secret.

En répondant à l'ardeur créative de tous les plus jeunes par l'apologie de Proust et Valéry, les critiques ont littéralement réussi à déguster de la littérature, les plus doués d'entre eux.

Alors que Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont ont provoqué une tempête, Proust et Valéry se sont efforcés d'assainir les marécages.

Mais la littérature française n'avait besoin ni de raffinement, ni de clarté mathématique. (Car Valéry n'est en aucun cas obscur. Il est, au contraire, trop évident, trop clair).

La réaction à Proust et Valéry a donc commencé par un découragement des jeunes talents créateurs qui, par conséquent, ont laissé le champ libre aux vulgarisateurs. Et aujourd'hui ces vulgarisateurs (il est inutile de mentionner leurs noms, ils sont sur toutes les lèvres) sont appelés créateurs, et passent pour tels.

Pour quelle raison les vrais créateurs ont-ils abandonné le combat ? Je dirais que, selon moi, c'est parce qu'ils n'ont pas voulu comprendre leur époque. Ils ont volontairement négligé les deux seuls grands problèmes actuels ; je fais référence à la lutte entre l'idéalisme et le matérialisme. Ils n'ont pas choisi non plus de prendre en considération le grand phénomène de notre temps : la naissance des masses et la lutte de ces masses contre l'individu. Ainsi les années 1927 et 1928 ont vu se creuser un fossé entre la littérature et les plus jeunes. Ceux qui ont maintenant une vingtaine d'années et qui veulent être écrivains ou sont disposés à l'être se divisent en deux catégories :

1. Ceux qui considèrent la littérature purement et simplement comme un métier, et qui sont prêts à écrire n'importe quoi, à n'importe quel moment et de n'importe quelle manière, pourvu qu'ils soient payés, ou que la mode du jour l'exige.

Il s'agit d'une bande de mercenaires qui a toujours existé, mais qui a été glorifiée et rendue plus avide par la publicité intensive qui entoure aujourd'hui la littérature.

2. Les rebelles qui sont cependant paralysés par l'exemple de l'échec de leurs aînés ; des rebelles qui évoluent autour de leur révolte, qui ne parlent et ne pensent à rien d'autre, mais qui ne veulent plus écrire que pour eux-mêmes parce qu'ils méprisent le reste de l'humanité. Leur attitude est

louable et compréhensible. Ils ressentent un dégoût sincère de la littérature telle que la conçoivent les écrivains du début du vingtième siècle. Il est cependant indéniable que ces deux états d'esprit opposés sont incapables de provoquer une manifestation créative.

En résumé, la littérature française va traverser une crise d'une durée indéterminée.

Quand on considère l'état actuel de la littérature française, il y a en effet seulement deux choses auxquelles on peut s'attendre.

1. Il se pourrait qu'apparaisse un génie suffisamment puissant pour tout renverser. Mais il faudra qu'il soit assez grand pour dominer son époque de très haut. Il faudra qu'il offre non seulement quelque chose de nouveau mais aussi un sens aigu de la vie moderne. Ce génie devra, de plus, s'élever au-dessus de la littérature, à proprement parler.

2. La seconde prévision que l'on peut faire, et qui est bien plus susceptible de se réaliser, est la suivante : on peut en effet supposer, et non sans quelque raison, qu'après la période d'effervescence qui a suivi la guerre, il pourrait être nécessaire de formuler une théorie. Dans ce cas, alors, la critique deviendrait toute-puissante. Mais pour devenir puissante, elle doit d'abord exister.

Certains signes permettent d'affirmer, sans prendre le risque de trop se tromper, que nous allons assister dans un futur proche à une renaissance de la critique.

L'un de ces signes, qui me semble très important, est l'influence d'André Gide. L'écrivain est à la fois un moraliste et un critique. Son influence morale, qui a été l'objet de tant de scandales, est presque inexistante. Mais son influence critique s'étend d'année en année. Il n'y a pas un écrivain digne de ce nom qui ne se soumette à son jugement et ne loue son attitude. Son influence est suffisamment forte pour être indiscutable.

L'œuvre d'André Gide est devenue un exemple. Mais il faut reconnaître que sa grande et incomparable importance ne peut être attribuée qu'à son intelligence, pas à son lyrisme. Il n'existe pas de livres plus consciemment écrits que les siens.

Quand une influence se fait sentir avec cette force et cette ampleur, c'est parce qu'elle répond à un besoin. André Gide est de son époque, et il a été capable de prévoir son époque.

Il a eu la volonté de guider les écrivains d'aujourd'hui vers une terre aride et on peut donc supposer que son influence et son exemple ne serviront qu'à infléchir de plus en plus la littérature française vers un esprit critique.

Cette tendance commence à se manifester et on dirait que les écrivains sentent un besoin impérieux de méditer, pas de créer. La littérature française traverse une période de réflexion qui va durer quelque temps.

Cet état de choses ne peut être considéré que comme une période de transition et il est indubitablement trop tôt pour envisager ce qui suivra. Au risque d'avoir joyeusement tort, on peut, cependant, essayer d'imaginer une nouvelle époque.

On peut supposer que l'ère du lyrisme inaugurée par Baudelaire, Lautréamont et Rimbaud, et que l'on retrouve dans les différents mouvements littéraires réellement créatifs, comme le cubisme littéraire (Apollinaire, Reverdy, Cendrars), le dadaïsme et le surréalisme (Tzara, Ribemont-Dessaignes, Éluard, Aragon, Breton), n'en est qu'à ses débuts. L'expansion lyrique que cela représente appelait nécessairement une réaction critique, et un nouveau mouvement poétique suivra cette réaction.

Déjà on prépare dans l'ombre des précurseurs. On murmure des noms qui dans quelques années seront dits tout haut par les plus jeunes.

Mais tout ceci n'est qu'imagination, et le reste est littérature.

PHILIPPE SOUPAULT : « LE MOULIN », SCÉNARIO traduit en anglais par Eugène Jolas

Un long sifflement profond – La haute mer – Une flamme – Un long sifflement profond : une rivière vue d'un aéroplane – une goutte d'eau – des nuages poussés par le vent.

Une large main ouverte qui devient de plus en plus grande.

Nuit. Très loin une lumière indéfinissable. Elle approche, très doucement, un peu trop lentement, et à une allure assez régulière. Elle grandit, jusqu'à illuminer tout l'écran qui est maintenant entièrement blanc.

Pendant que la lumière avance, on entend les sirènes de camions de pompier, d'abord au loin, puis plus près, jusqu'à ce qu'elles deviennent assourdissantes.

Puis il y a des flammes sur l'écran qui se battent les unes avec les autres. Elles sont visibles et audibles.

Un homme apparaît inopinément. Il s'assoit sur une chaise qu'on n'avait pas remarquée au début. Il regarde à droite et à gauche et dit : aujourd'hui. Il se lève et s'en va.

Puis apparaît la main qu'on a déjà vue. Elle prend un verre et le brise. Une longue musique de cuivres (trombones) entonne une sorte de valse. Il y a aussi des cris au loin.

Le vent fait son apparition. Il secoue les arbres et éparpille les nuages autour de la lune. Il fait froid. Une note de musique (ré bémol) est répétée quatorze fois. Puis tout devient immobile : la mer.

Des oiseaux, des milliers d'oiseaux dans le ciel : silence. Des mains, des milliers de mains. Gazouillis d'oiseaux. On voit une grande raie de lumière qui chante et monte lentement, comme une bulle d'air dans l'eau.

Les hommes apparaissent. Quatre, puis cinq, puis dix. Un accordéon. Une sirène d'usine. Un grondement. Puis soudain, des nuages.

L'eau, enfin. Il pleut près d'une rivière qui s'écoule dans la mer. On entend la pluie.

Maintenant une femme. Elle porte une lanterne. Elle court dans tous les sens, cherchant une chose ou une autre. Elle appelle « oooooo oooh ! ». Elle arrive à la gare. Elle suit les rails pendant longtemps jusqu'à ce qu'elle arrive à un pont. Signaux. Poste de signalisation. Elle apporte à l'homme son panier-repas. Un train passe – on ne fait que l'entendre. L'homme mange son repas à même le panier. La pluie coule le long des vitres.

Le train continue sa course dans la nuit. On le voit glisser le long de l'horizon. On l'entend gronder.

Une grande ville vue d'un avion. Une mandoline joue. Jour. Une rue banale. Un square. Un garçon qui court : on le suit jusqu'au seuil d'un moulin dans lequel on voit des mains tourner à toute vitesse devant un cadre. Elles s'arrêtent brusquement. Dans la rue il pleut à torrents.

**HANS ARP : « NOTES D'UN JOURNAL INTIME », traduit
de l'allemand en anglais par Eugène Jolas**

L'homme est un rêve magnifique. L'homme vit dans le pays épique de l'utopie où la chose en-soi fait des claquettes avec l'impératif catégorique. Aujourd'hui le représentant de l'homme n'est qu'un minuscule bouton sur une gigantesque machine insensible. Il n'y a plus rien de substantiel dans l'homme. Le coffre blindé remplace la nuit de mai. Qu'il est doux et plaintif le chant que pousse le rossignol là-bas tandis que l'homme étudie le marché des changes. Comme il est capiteux le parfum qu'exhale le lilas là-bas. La tête et la raison de l'homme sont châtrées, et ne sont exercées que sous une certaine forme de ruse. Le but de l'homme c'est l'argent et tous les moyens d'en obtenir lui conviennent. Les hommes se taillent en pièces comme des coqs de combat sans jamais jeter un coup d'œil à ce puits sans fond dans lequel ils disparaîtront un jour avec leurs maudites escroqueries. Courir plus vite faire des pas plus grands sauter plus haut frapper plus fort voilà ce que pour quoi l'homme paie le plus cher. La petite chanson populaire du temps et de l'espace a été effacée par l'éponge cérébrale. y a-t-il jamais eu plus gros porc que l'homme qui a inventé l'expression le temps c'est de l'argent. Le temps et l'espace n'existent plus pour l'homme moderne. Avec un bidon d'essence sous le derrière l'homme file de plus en plus vite autour de la terre si bien que dans peu de temps il sera revenu avant d'être parti. Hier Monsieur Duval filait à trois heures à Berlin et était de retour à paris à quatre heures. Aujourd'hui Monsieur Duval file à trois heures à Berlin et est de retour à paris à trois heures et demie. Demain Monsieur Duval filera à trois heures de paris et sera de retour à Berlin à trois heures c'est-à-dire à la même heure qu'il est parti et après-demain Monsieur Duval sera de retour avant d'être parti. Rien ne semble plus ridicule à l'homme d'aujourd'hui qu'une vie vaste et claire.

*

* *

Les araignées se réfugient dans les crevasses de la terre devant la laidure de l'homme et la pensée humaine. Par ses huit trous froncés il laisse échapper beaucoup d'air chaud. L'homme désire ce qu'il ne peut pas faire

et méprise ce qu'il peut faire. Son but est la ruse et son accomplissement. Il pense être un dieu lorsqu'il monte au paradis dans le vrombissement du mécanisme qu'il a sous le derrière. Quand dada a dévoilé la sagesse la plus profonde pour l'homme il a souri de manière indulgente et a continué à laisser. Quand l'homme réfléchit et laisse même les rats ont envie de vomir. Le laïus est pour lui la chose la plus importante de toutes. Le laïus est une sortie saine au grand air. Après un beau discours on a aussi un grand appétit et un point de vue différent. L'homme croit rouge aujourd'hui ce qu'il pensait être vert hier et qui en réalité est noir. À chaque moment il émet des explications définitives sur la vie l'homme et l'art et ne sait pas plus que le champignon puant ce que sont la vie l'homme et l'art. Il pense que cette vapeur bleue ce brouillard gris cette fumée noire qu'il émet est plus importante que le braiment d'un âne. L'homme pense qu'il a un lien avec la vie. Volontiers cette grenouille à grande bouche se baptise fils de lumière. Mais la lumière habite magnifiquement le ciel et chasse l'homme de son trajet. C'est seulement comme meurtrier que l'homme est créatif. Il couvre de sang et de boue tout ce qui est à sa portée. Seuls parmi les hommes les inaptes composent des poèmes jouent de la lyre ou manient le pinceau.

En art aussi l'homme aime le vide. Il lui est impossible d'inclure dans l'art autre chose qu'un paysage préparé avec de l'huile et du vinaigre ou que des jarrets de femme moulés dans le marbre ou le bronze. Toute transformation vivante de l'art est aussi inadmissible pour lui que l'éternelle transformation de la vie. Les lignes droites et les couleurs pures en particulier excitent sa fureur. L'homme ne veut pas regarder l'origine des choses. La pureté du monde fait trop ressortir sa propre dégénérescence. C'est pourquoi l'homme s'accroche comme une créature qui se noie à chaque gracieuse guirlande et par pure lâcheté devient un spécialiste en valeurs et titres.

L'homme appelle abstrait ce qui est concret. Mais je crois que c'est tout à son avantage puisque dans l'ensemble il confond avec nez bouche et oreilles, en d'autres termes avec six de ses huit trous froncés le derrière avec le devant. Je comprends qu'il puisse appeler abstrait un tableau cubiste parce que des parties ont été abstraites de l'objet qui a servi de prétexte au tableau. Mais je trouve qu'un tableau ou une œuvre plastique pour lesquels aucun objet n'a été pris comme prétexte sont aussi concrets et aussi perceptibles qu'une feuille ou qu'une pierre.

L'art est un fruit qui croît à partir de l'homme comme le fruit croît à partir de la plante ou l'enfant à partir de la mère. alors que le fruit de la plante développe des formes indépendantes et ne ressemble jamais à une

montgolfière ou à un président en redingote le fruit artistique de l'homme présente dans l'ensemble une ressemblance ridicule avec l'apparence d'autres choses. Ainsi l'homme pense qu'il est capable de vivre et de créer contre les lois de la nature et il crée des avortons. Par la raison l'homme devient une figure tragique et atroce. Il créerait probablement même ses enfants en forme de vase à cordon ombilical s'il le pouvait. La raison a coupé l'homme de la nature.

J'aime la nature mais pas son substitut. L'art illusionniste est un substitut de la nature. Sur bien des points cependant il faut que je me compte parmi les hommes atroces qui laissent la raison leur dire de se mettre au-dessus de la nature. Volontiers je créerais des enfants en forme de vase à cordon ombilical. Nous devons fracasser les jouets de ces messieurs ont dit les dadaïstes afin que les infâmes matérialistes puissent reconnaître sur les ruines ce qui est essentiel. Dada voulait détruire pour l'homme l'escroquerie rationaliste et réincorporer humblement ce dernier à la nature. Dada voulait changer le monde sensible de l'homme d'aujourd'hui en un monde pieux insensé sans raison. C'est pourquoi Hugo Ball a furieusement frappé sur la timbale dadaïste et a trompété l'éloge de la déraison. Dada a fait oublier la *Vénus de Milo* et a permis à Laocoon et fils après une lutte millénaire avec le serpent à sonnettes de se montrer enfin l'espace d'un moment. Leurs brosses à dents usées jusqu'au manche ont été restituées aux grands bienfaiteurs du peuple et on a appris que leur vocabulaire de sagesse était en fait un hiéroglyphe qui voulait dire cupidité et meurtre. Dada est une révolution morale. Dada signifie absurdité. Ce qui ne veut pas dire foutaise. Dada est aussi insensé que la nature et la vie. Dada est pour la nature et contre l'art. Dada est direct comme la nature et comme la nature veut donner sa place essentielle à chaque chose. Dada est moral à la façon dont l'est la nature. Dada représente un sens infini et des moyens finis.

*

* *

La terre n'est pas un lieu de villégiature au grand air et les prospectus idylliques de la terre racontent des mensonges. La nature ne court pas le long du petit fil sur lequel la raison l'aimerait voir courir. La lumière du jour est belle mais la vie toxique et rustique crée même hexamètres et folie. on peut bien sûr assurer notre maison contre les incendies notre caisse enregistreuse contre les vols ou notre fille contre la défloration mais le paradis regarde quand même à l'intérieur des marmites sans fond de nos

contrées natales et extrait de nos fronts la sueur de la peur. à chaque moment nous échappons d'un cheveu à l'étau mortel³⁸. de chaque banc de bois une griffe noire surgit et nous attrape par l'arrière des flancs. toute amitié de cœur tout amour n'est qu'un gros tas de compote de pommes. comme l'eau sur le dos d'un canard l'amour glisse sur le bacon humain. solitaire l'homme descend le styx sur son pot de chambre. Dans le quartier de karlsruhe il aimerait s'arrêter parce que son nom est karl et qu'il aimerait se reposer un peu³⁹. Mais le hasard fait qu'ici un massif de laurier de pieds de victoire de tripes et d'agressifs couples germaniques en plein flirt l'empêchent de s'arrêter dans ce beau paysage et ainsi l'homme bon sang au diable continue à descendre solitairement le styx sur son pot de chambre. effrontément des nuages nus sans feuilles de figuier ni décorations dépassent dans leur course les yeux bleus allemands et déposent leurs œufs dans des nids héraldiques. Des sources la bière coule à flots. Eau feu terre air ont été rongés par l'homme. De l'homme à l'homme le mannequin fait ce qu'il peut. Aucun ha-ha-ha lléluia ne peut l'aider. Dans les poèmes de carl einstein esquisse d'un paysage⁴⁰ il n'y a pas d'autre référence au fait que l'homme la mesure de toutes choses s'en tire avec un œil au beurre noir. De l'homme dans ces poèmes il reste moins que de ses pénates. Einstein administre à l'homme une belle raclée et le renvoie chez lui. Les fesses blanches d'un vieux narcissé émergent une seule fois mais le phénomène est vite ignoré, pris pour une *fata morgana*. à part cette rencontre et quelques parties de l'anatomie humaine qui coulent dans le ventre noir de ce paysage les concepts sont le vestige le plus corporel de l'homme. Tu parles avec je de la fuite et de la peur de la mort. Les qualités humaines migrent à travers la lumière et l'ombre.

38. Le texte anglais (« every moment we shuffle off this mortal coil by a hair's breadth ») renvoie au 12^e vers du monologue d'*Hamlet* Acte III scène I : « When we have shuffled off this mortal coil ». Cette référence à Hamlet pose problème. Est-elle le fait d'Arp ou de Jolas ? Thématiquement cette partie du monologue et le propos d'Arp se rejoignent (thèmes du rêve et de la mort). Mais les sens de ce vers dans *Hamlet* et tel qu'il est utilisé dans la traduction de Jolas sont contradictoires. Dans *Hamlet*, « When we have shuffled off this mortal coil » signifie globalement « quand nous aurons rejeté la vie ». La phrase de Jolas devient illogique si on la rattache au sens du vers de Shakespeare : à chaque moment nous rejetons la vie d'un cheveu. La phrase suivante renforce l'idée que « this mortal coil » fait référence dans le texte de Jolas non pas à la vie mais à la mort. Il est possible que le texte original d'Arp ait rappelé à Jolas le vers de Shakespeare, qu'il aurait alors inséré dans sa traduction.

39. Ruhen : se reposer en allemand.

40. Titre d'un poème d'Einstein (« Entwurf einer Landschaft » en allemand) publié en 1930 et traduit en anglais sous le titre de « Design of a Landscape » par Jolas dans le numéro 19-20 de *transition* en juin 1930.

L'esquisse d'un paysage de Carl Einstein est un puits glacé. Aucun lapin ne peut vivre et dormir dans ce puits car ces puits n'ont pas de fond. Afin que ne manque pas le troisième point sur le i je dirais même que ce puits est aussi ténébreux que la nuit. Aucune colonne parfumée, aucune marque cannelée de fouet sur des croupes, aucun œuf de schwepperman n'en orne architecturalement l'ouverture. Les dents qui claquent le lecteur demande à cette insomnie *in persona* peux-tu frapper comme le font les fantômes mais pas même une violette ne lui répond ne serait-ce que coucou. Les yeux écarquillés et la gueule béante ce paysage traverse le vide en rugissant. Seule reste du sphinx de Polympe et de Louis XV une poignée de tabac à priser. La règle d'or et d'autres règles précieuses ont disparu sans laisser de traces. Un pied de chaise s'accroche nauséux de folie à un pieu de torture. Des lambeaux de ciels qui éternuent sautent par-dessus des cercueils qui ruminent. Chacun de ces poèmes est servi avec des glaçons. Les mamelles de ce paysage sont faites de viande de chambre froide. Mais cependant dans les plus froides abstractions d'Einstein il y a très distinctement la question non moderne⁴¹ pourquoi cette garden-party a été organisée. Einstein n'est pas satisfait par l'art pour l'art du monde. Il est pour les idées illusoire du bon vieux temps et contre la raison. Il ne veut pas voir l'illusion utilisée comme un épouvantail ni la réserve des fantômes éliminée. Il lui semble qu'on n'a pas encore réussi à dévoiler le monde par la raison. Une bonne partie de la nouvelle doctrine pour lui n'est pas cohérente comme un méandre en souliers vernis qui part marcher au bras d'une boîte de sardines somnambule dans le *bortus deliciarum* couvert de suie. Les poèmes d'Einstein n'ont rien à voir avec les réveil-matin modernes. Face à eux la raison se met la queue entre les jambes et va courir le jupon ailleurs. Einstein ne veut pas cacher les prairies d'asphodèles. Son apollon n'est pas encore le mâle lardé de coups de bec d'une madame Rolls royce de cent chevaux. Ici on danse une polonaise antihygiénique contre toutes les interdictions du haut-de-forme en béton du nœud papillon en verre et de la redingote en nickel sur l'air du vieux bonhomme de neige vit encore. Que les gens aujourd'hui aient planté des antennes ou des narcisses n'a aucune espèce d'importance. Le principal est d'avoir ici et là un *lucida intervalla* afin d'être capable d'avaler une gorgée de la salvatrice bouteille de whisky de l'illusion. L'obscurité qu'Einstein distille à partir des souriantes prairies de la terre va au-delà de jack et le haricot magique au-delà de l'épicier du coin et au-delà de toute endurance

41. « unmodern » en anglais.

humaine. Oui oui la terre n'est pas une vallée de larmes dans la poche du gilet.

*

* *

Les sept longueurs de tête de la beauté ont été coupées l'une après l'autre mais cependant l'homme agit comme s'il était un être qui végète hors de la nature. Habilement il ajoute sept à noir pour obtenir ainsi cent livres de bavardage. Des messieurs qui ont toujours défendu le rêve et la vie font maintenant un effort détestablement habile pour s'élever socialement et déformer la dialectique d'Hegel en une chanson populaire. J'ai raison dans ma théorie que l'homme est une marmite dont les anses sont tombées de ses propres trous. La poésie et le plan quinquennal sont maintenant activement brassés ensemble mais on ne peut pas réussir à se redresser tout en s'allongeant. L'homme ne se laissera pas transformer en joyeux numéro hygiénique qui hennit hi-han avec enthousiasme comme un âne devant un tableau bien précis. L'homme ne se laissera pas standardiser. Dans ce cirque ridicule qui n'a aucun lien avec la vie même les livres de Hugo Ball incarnent une action gigantesque. Hugo Ball sort l'homme de sa stupide corporalité et le guide vers son vrai contenu le rêve et la mort. L'art et le rêve représentent l'étape préliminaire à la rédemption véritablement collective de toute raison. La langue d'Hugo Ball est aussi un trésor magique et le connecte à la langue de la lumière et de l'obscurité. Par la langue aussi l'homme peut parvenir à la vraie vie.