

« Apolitisme et engagement, des relations complexes, la revue *transition* (1927-1938) »

Céline Mansanti

Université de Picardie Jules Verne

Entre 1927 et 1938 est publiée, principalement à Paris et en anglais, la revue américaine d'exil *transition*, dirigée par le journaliste et poète américain Eugène Jolas, né en 1894 d'un couple franco-allemand. À bien des égards, *transition* est l'une des revues les plus importantes de sa période. Pendant onze ans – longévité rare pour une « petite revue »¹ –, *transition*, tirée à quatre mille exemplaires (soit en moyenne quatre fois plus que ses consœurs) et diffusée en France, mais aussi aux États-Unis et en Angleterre, ouvre ses vingt-sept numéros de plus de deux cents pages en moyenne à quelque cinq cents artistes et écrivains internationaux. 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 des signatures aussi prestigieuses que celles de Hans Arp, Roger Vitrac, Ernest Hemingway, Francis Picabia, Tristan Tzara, Erwin Panofsky, James Johnson Sweeney, Alfred H. Barr, Alexander Calder, Man Ray, Joseph Stella, Kay Boyle, H. D., Djuna Barnes, Allen Tate, Laura Riding, Dylan Thomas, Yvor Winters, Louis Zukofsky, Henry Miller ou Anaïs Nin. Non seulement *transition* fait date dans l'histoire des revues modernistes par la qualité et la quantité des textes qu'elle publie, mais elle se distingue également en contribuant à une redéfinition importante du modernisme avant-gardiste des années 1910 et du début des années 1920². Globalement, *transition* se présente comme une revue apolitique, même si les numéros publiés dans les années 1930 mettent en évidence une condamnation de plus en plus nette du fascisme et, parallèlement, une défense de plus en plus visible du discours communiste.

¹ Rappelons que la « petite revue » naît au tournant du vingtième siècle en opposition aux revues littéraires traditionnelles du moment (telles *Harper's*, *Scribner's*, *Atlantic* ou encore *Century*), qui représentent la voix de l'*establishment* et des intérêts financiers. Aux États-Unis, la première grande « petite revue » est probablement *Poetry*, fondée en 1912 à Chicago par Harriet Monroe.

² Voir la thèse de Céline MANSANTI, *La Revue transition (1927-1938), le modernisme historique en devenir*, à paraître aux Presses Universitaires de Rennes en février 2009. Sans rejeter les avancées du modernisme historique (que l'on peut définir, avec Jean-Michel Rabaté, comme une première phase avant-gardiste du modernisme, située plus ou moins entre 1908 et 1922), *transition* donne naissance à un nouveau courant tardif, « nocturne » et minoritaire, qui s'exprime notamment par l'émergence aux États-Unis d'une avant-garde surréaliste littéraire riche et cohérente.

Lorsqu'elle disparaît en 1938, son directeur Eugène Jolas ayant décidé qu'il était temps de s'engager ouvertement, une nouvelle avant-garde prolétarienne, représentée par toute une série de revues nées sur le sol américain et politiquement engagées, lui a succédé³.

transition offre un point de vue privilégié sur l'émergence de cette avant-garde. Parce qu'elle représente pour beaucoup le symbole par excellence de l'inintelligibilité et de l'élitisme d'une ère littéraire révolue, la revue contribue à mieux comprendre les formes et la formation du « front culturel » américain qui se constitue à la fin des années 1920 et marque la décennie suivante⁴. Non seulement *transition* aide, en qualité de repoussoir, à la définition du mouvement qui va la balayer, mais, avec l'esprit d'ouverture qui la caractérise, elle accueille aussi dans ses pages les débats, voire les contestations dont elle fait l'objet. La revue témoigne ainsi d'un passage d'une avant-garde esthétique et exilée à une autre avant-garde, politique et autochtone. Ce passage se traduit en particulier par des migrations et des retournements. Certains collaborateurs de *transition* migrent vers des revues politiquement engagées, tandis que d'autres reviennent, à plus ou moins courte échéance, sur leur adhésion à la ligne éditoriale de *transition*. Pourtant, si *transition* sert de repoussoir à la nouvelle avant-garde politique, elle entretient avec une de ses principales représentantes, la revue *New Masses*, des relations complexes qui invitent à remettre en question une dynamique de pure opposition entre les vieux exilés de la « Génération Perdue » et les nouveaux bâtisseurs d'un « front culturel » américain.

Paradoxalement donc, *transition*, revue essentiellement apolitique et esthétique, jugée par ses détracteurs comme élitiste, ésotérique et inintelligible, contribue à l'émergence d'une avant-garde politique, qui s'exprime en particulier à travers toute une série de revues aux titres évocateurs : *New Masses* (1926-1948) fait figure de pionnière en la matière et se distingue par sa très grande qualité, mais on peut également citer *Front* (1930-1931), *The Left* (1931), *Leftward* (1932-1933), *Anvil* (1933-1935), *Blast* (1933-1934), *Left Front* (1933-1934), *Dynamo* (1934-1936) ou *Partisan Review* (1934-2003).

Précisons tout d'abord que *transition* ne se contente pas d'accompagner l'émergence de cette nouvelle avant-garde. À travers la contestation que suscite sa ligne éditoriale, la revue offre une certaine popularité à une grande figure de l'ancienne *intelligentsia* américaine engagée des années 1910 et du début des années 1920, Max Eastman. Lorsqu'il publie en avril 1929, dans *Harper's Magazine*, son essai « The Cult of Unintelligibility », Max Eastman, né en 1883, a derrière lui de nombreuses expériences éditoriales militantes, parmi lesquelles la direction de *Masses* entre 1912 et

³ Dès 1934-1935, cette avant-garde prolétarienne commence à s'institutionnaliser, comme le remarque Michael DENNING dans son excellent ouvrage *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century* (Londres et New York : Verso, 1996).

⁴ J'utilise ici la terminologie de Michael Denning qui définit ainsi le « front culturel » : « (...) le front culturel ne résulta pas seulement d'engagements politiques individuels : ce fut (...) le produit de la rencontre entre un mouvement social et démocratique puissant – le Front Populaire – et les appareils culturels modernes d'éducation et de loisir de masse. » *Ibid.*, p. xvii.

1917 et la fondation, l'année suivante, de *Liberator*, qu'il dirige jusqu'en 1922, date de son départ pour l'Union Soviétique. « The Cult of Unintelligibility », sans mentionner explicitement la revue, constitue pourtant une attaque en règle contre *transition*, dont l'inintelligibilité, également représentée par des écrivains tels que Hart Crane, E. E. Cummings, James Joyce ou Gertrude Stein, est dénoncée. L'essai rencontre un large succès dans la presse littéraire de l'époque, et notamment dans *Poetry* qui, dans le sillage de Max Eastman, se vante, en juillet 1929, de rendre la poésie intelligible aux masses⁵. L'influence de l'essai d'Eastman est telle que *transition* réplique en juin 1929 par l'intermédiaire du célèbre manifeste de la « Révolution du Mot », dont l'avant-dernier point, à n'en pas douter, est destiné à Max Eastman et à ses partisans : « L'écrivain exprime. Il ne communique pas. » (traduit de *transition* n°16-17, p. 13).

De façon plus intéressante encore, *transition* aide à la construction d'une nouvelle avant-garde politique. Parmi les nombreux exemples qu'offre la revue, le manifeste « New York: 1928 », rédigé en une nuit dans un hôtel de Broadway par Matthew Josephson, Kenneth Burke, Slater Brown, Malcolm Cowley, Robert Myron Coates et Nathan Asch est particulièrement frappant, à l'image du parcours de son instigateur, Matthew Josephson. Ancien dadaïste américain, fondateur, en 1922, à Vienne, de la revue américaine d'exil *Secession* et co-rédacteur la même année de sa concurrente *Broom*, d'abord publiée à Rome, puis à Berlin, Matthew Josephson est, au début de sa carrière, l'une des grandes figures de la scène américaine exilée en Europe. Pourtant, dès 1923, il repart pour New York, où il espère, grâce à *Broom*, convaincre ses compatriotes du potentiel culturel propre à la société américaine contemporaine. Le projet, sans doute trop avant-gardiste, tourne court et la revue disparaît en 1924, mais, après un court passage par Wall Street, Josephson renoue avec la littérature. Dans *The Little Review*, en 1926, il reproche à ses anciens compagnons dadaïstes restés en Europe leurs tendances antisociales et irrationnelles et les presse de prendre en compte les problèmes de la société moderne au lieu de se retirer dans une tour d'ivoire faite de rêves tièdes et ennuyeux, de poèmes en prose diffus et de manifestes fastidieux. C'est ainsi que Josephson, de passage en France en 1927, s'engage dans l'écriture d'une biographie de Zola, un écrivain qu'il avait violemment condamné quelques années plus tôt. Jolas, qui le rencontre, est intéressé par son point de vue critique et attiré par son optimisme et sa détermination. Il lui propose de devenir co-rédacteur de la revue. Josephson accepte et envoie à Jolas « New York: 1928 », publié dans le numéro d'été 1928 de *transition*.

« New York: 1928 » est un manifeste surprenant : lettres, poèmes, parodies de publicité alternent pour dénoncer aussi bien le matérialisme des États-Unis que la désertion des exilés. Côté américain, la société de consommation et la marchandisation de la culture sont les cibles de Josephson et de ses amis. Elles prennent la forme de déclarations emphatiques ou d'annonces publicitaires

⁵ C'est ainsi que Jessica Nelson North, rédactrice de la revue, écrit : « Nous dirigeons une revue qui a rendu la poésie intelligible aux masses, et ce souvenir doit nous empêcher de laisser toute passion pour l'ésotérisme nous entraîner trop près de ceux que Max Eastman appelle "Les Inintelligibles". » Traduit de Jessica NELSON NORTH, « Convention and Revolt », *Poetry*, vol. 34, n°4, juillet 1929, réimprimé à New York par AMS Reprint, 1966, p. 213.

parodiques, que ce soit pour la Ford Motor Company ou pour la Book of the Year Association. La mention, parmi les signataires du manifeste, d'un certain H. L. Mannikin derrière lequel on reconnaît H. L. Mencken, vient appuyer cette double critique de la mécanisation de la société américaine et de l'artificialité de sa vie culturelle. Signalons qu'un second intrus se glisse dans la liste des signataires : Walter S. Hankel, pseudonyme collectif du groupe. Côté européen, de nombreux poèmes, souvent satiriques, ridiculisent la prétention et la vanité des exilés. En voici quelques exemples. Les trois premiers poèmes cités sont de William Slater Brown, comme nous l'apprend Jolas dans le glossaire du numéro 14 (ces poèmes paraissent par erreur dans le manifeste sans le nom de leur auteur) :

Lamentation d'un poète américain

Pourquoi ne suis-je pas né avec le nez droit,
 À une autre époque et dans un autre endroit ?
 J'aurais vraiment préféré être le bâtard
 De Dante et de Béatrice
 Plutôt que le fils illégitime de
 Whittier et Barbara Frietchie. (traduit de t13, p. 86)

Préjugé gratuit

Je préférerais vivre dans l'Oregon et emballer du saumon
 Plutôt que de vivre à Nice et d'écrire comme Robert McAlmon. (traduit de t13, p. 86)

Et de deux !

La vulgarité de ces États-Unis,
 Est vraiment quelque chose que chaque exilé vomit.
 A Paris, toutefois, ils font tourner les tables
 Et se comportent aussi vulgairement qu'ils en sont capables. (traduit de t13, p. 87)

Les deux poèmes suivants, signés par Malcolm Cowley, stigmatisent en outre le manque de virilité des exilés et le modernisme représenté en particulier par *transition* :

Le jeune M. Androgyne (1), poète talentueux
 écrit des vers sur la beauté (2) de son âme
 – mon corps est aussi merveilleux que mes vers
 beau camionneur si tu aimes ce que j'écris
 prends-moi, beau camionneur. (traduit de t13, p. 96)

John Dynamo est un poète très moderne
 un poète très moderne un poète très (3)
 moderne. (traduit de t13, p. 96)

La portée satirique des poèmes est prolongée par le dernier document de « New York: 1928 ». Dans une « lettre ouverte à M. Ezra Pound et aux autres exilés », Matthew Josephson dénonce, à l'instar de Malcolm Cowley, la passivité de ses compatriotes exilés en Europe : « l'art, cette

aventurière, cette catin, aussi, languit de se faire enlacer par l'homme fort, qui lui offrira de solides amarres, et même qui la frappera à l'occasion. » (traduit de t13, p. 100) Il poursuit : « (...) le petit jeu consistant à "faire jouer les mots les uns avec les autres" devient un sport bourgeois, distingué... (...) le principe passif de la fuite et de l'exil est toujours sous-jacent (...) alors que la plupart d'entre nous qui comptons persister sommes à la recherche d'un *principe actif* pour l'artiste. » (traduit de t13, p. 100) Le nécessaire retour des exilés aux États-Unis est appuyé, en conclusion, par un nouveau regard sur le matérialisme américain :

Il se peut que nous devenions pendant un temps des centurions du Savon, des vice-consuls de l'hydro-électricité ; il se peut que nous chantions devant le microphone ; que nous dansions devant l'écran de télévision. Une période de formation, une phase d'éducation s'écouleront, et à la fin la force de l'esprit fera lever cette société qui n'a connu que des préoccupations matérielles. (traduit de t13, p. 102)

Les contradictions admirables de ce manifeste révèlent l'ampleur de la crise que traversent leurs signataires. L'idée, potentiellement moderne, d'un retour aux États-Unis, est compensée par un conservatisme puissant, qui s'exprime en particulier à travers la peur d'une dévirilisation, la mise en cause de l'épicurisme et du modernisme des exilés, et la recherche d'un équilibre spirituel contre le matérialisme américain. De plus, la perspective adoptée par Josephson à la fin de sa lettre ouverte ne parvient pas à effacer ses remarques acerbes, quelques pages plus tôt, sur la société de consommation américaine. Ainsi, les auteurs de « New York: 1928 », pris entre l'Europe et les États-Unis, manifestent un désarroi profond : ce que révèlent leurs déclarations contradictoires, c'est qu'il n'y a pas de position tenable. L'esthétisme des exilés ne leur convient plus, mais ils ne peuvent se satisfaire d'une société américaine qu'ils jugent matérialiste. La lettre à Pound est à cet égard symptomatique : Pound est rejeté en tant que représentant des exilés, mais c'est quand même à lui, le Père, qu'on en appelle.

Aussi violente soit-elle, la contradiction se résoudra, non pas par la conclusion fictive imaginée par Josephson à la fin de « New York: 1928 », mais par l'engagement politique que rétrospectivement le manifeste annonce. Si l'Europe n'est plus une solution pour les Américains, et si la société américaine est rongée par le matérialisme, alors il faut revenir aux États-Unis et réformer la société. C'est ainsi que Matthew Josephson, mais aussi Malcolm Cowley, Kenneth Burke, William Slater Brown et Nathan Asch s'affirment à partir de cette date comme des écrivains et critiques engagés, moins, comme on le voit, en opposition à l'apolitisme de *transition*, qu'à une série de valeurs associées à la revue : l'inintelligibilité, l'informe, la passivité, la dévirilisation.

Le passage d'une avant-garde à une autre induit une reconfiguration partielle du champ des revues, même si de nombreux intellectuels interviennent parallèlement dans *transition* et dans des publications d'obédience communiste. Parmi les translations que l'on peut observer de revue à revue, celle d'Isidor Schneider est remarquable. Après une unique contribution à *transition*, à l'automne 1928

(t14), avec « A Marriage of Venus », long poème extrait du recueil *The Temptation of Anthony* paru la même année, Isidor Schneider devient, au début des années 1930, rédacteur littéraire de *New Masses*. Il s'illustre par la suite comme écrivain engagé : en 1934 paraît *Comrade: Mister*, un recueil de poésie, et, l'année suivante, un roman autobiographique, *From the Kingdom of Necessity*. La même année, Schneider participe à l'édition de l'anthologie *Proletarian Literature in the United States*.

Une des migrations les plus significatives est probablement celle, au début des années 1930, de Kay Boyle, l'écrivain le plus publié à cette date dans *transition*. Comment expliquer l'absence de Kay Boyle des pages de *transition* dans les années 1930 ? Rien ne semble indiquer une brouille personnelle entre Jolas et Boyle, par ailleurs très amis. La disparition de Boyle des pages de la revue est liée bien plutôt à son intérêt pour l'avant-garde émergente. La collaboration de l'écrivain de *transition* à *Front*, la revue politique de Norman Macleod, en décembre 1930, soit quelques mois après que *transition* a cessé provisoirement de paraître⁶, amorce un changement de cap qui caractérisera le reste de sa carrière et se concrétisera par de nombreux ouvrages à vocation sociale. Le premier d'entre eux est *365 Days*, une anthologie de trois cent soixante-cinq nouvelles préparée en 1934 avec l'aide de Laurence Vail et Nina Conarain, et publiée deux ans plus tard. *365 Days* représente assurément une rupture radicale avec le manifeste de la « Révolution du Mot », signé par Boyle, et sa dixième déclaration selon laquelle le temps est une tyrannie qu'il faut abolir, puisque le but avoué de l'anthologie est de retracer les grands événements d'une année marquée par un chaos politique et social remarquable (grèves, hausse du chômage, meurtres de Stavisky, du Chancelier autrichien et du roi de Yougoslavie, montée d'Hitler, départ de Gandhi, guerres civiles en Espagne, en Autriche et en Bolivie, etc).⁷ Plus généralement, la parution de *365 Days* est un coup de massue pour *transition*. Reposant en grande partie sur les écrits de nombreux écrivains issus des sommaires de la revue (dont Bob Brown, Kathleen Cannell, Charles Henri Ford, Norman Macleod, Robert McAlmon, Sydney Salt et Parker Tyler), l'anthologie signale que l'émergence de la nouvelle avant-garde politique se fait au détriment de *transition*.

transition est victime de migrations symboliques, comme celle de Kay Boyle, mais aussi de retournements de la part d'anciens collaborateurs qui renient leur adhésion aux principes esthétiques de la revue. Parmi eux, on peut citer Harold Salemsen, directeur de la revue d'exil *Tambour*, qui signe le manifeste de la Révolution du Mot avant de revenir sur cette décision dans le manifeste « Essentiel : 1930 » publié dans l'avant-dernier numéro de *Tambour* en avril 1930. La « Révolution de l'Idée » qu'il y défend se présente autant comme une réaction au formalisme de *transition* que comme un appel à une littérature « à contenu ». Elle prend de l'ampleur lorsque Salemsen et deux autres anciens collaborateurs de *transition*, Samuel Putnam et Richard Thoma, décident d'en placarder une version remaniée dans les cafés de Montparnasse. Intitulé « Direction », le nouveau manifeste propose, face au chaos que représente *transition*, d'indiquer une direction. Il faut, comme l'avait déjà établi Salemsen,

⁶ Le numéro 19-20 paraît en juin 1930, le numéro 21 en mars 1932.

⁷ Voir « Preface » (signée des rédacteurs), *365 Days*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1936, p. xi.

revenir au contenu, il faut également créer un art américain autonome (« pas une transposition mal traduite et embrouillée de l'art européen. »⁸) Cet appel peut se lire comme le prélude à l'engagement politique, quelque temps plus tard, de Salemson et Putnam.

Un deuxième type de retournement, plus tardif, est illustré par la réécriture, après la Deuxième Guerre mondiale, d'un poème autrefois publié dans *transition*. Dans « Darkness and Eyes », paru dans *transition* en mars 1928, Stanley Burnshaw fait l'éloge de la nuit. Mais, en août 1929, Burnshaw publie son premier poème dans *New Masses* (il s'agit de « White Collar Slaves ») avant de devenir rédacteur de la revue en janvier 1934. Il remanie alors complètement le poème paru dans *transition* pour rendre hommage à la lumière. « Darkness and Eyes » devient ainsi « Among the Trees of Light » dans ses *Selected Poems and Selected Prose* (2002). Une lecture comparée de la troisième strophe révèle ces modifications :

Première version :

Amoureux de l'obscurité, la plupart des hommes... Mais tout aveugles qu'ils soient
Parmi les arbres de lumières, d'autres partent à la recherche
De l'esprit flamboyant (traduit de t12, p. 118)

Deuxième version :

Plus vieux maintenant et les mains vides, sortis de l'obscurité,
Nous évoluons parmi les arbres de lumière, cherchant à apprendre
L'esprit flamboyant⁹

Amoureux de l'obscurité dans la première version, les hommes de la deuxième version émergent de l'obscurité, plus vieux, les mains vides. Le geste poétique de Burnshaw est éminemment politique. Tandis que *transition* poursuivait son exploration du monde de la nuit, Mike Gold, directeur de *New Masses*, écrivait en 1938, dans les pages mêmes de *transition* : « De la lumière, plus de lumière ! Voilà ce qu'il nous faut ! L'esprit de la nuit est au plus près de la brume sombre et sanglante des fascistes ; l'esprit du soleil c'est le communisme ! » (traduit de t27, p. 237). Des deux projets, on le sait, l'un l'a emporté sur l'autre. La rhétorique que Gold développe dès la fin des années 1920, et que *transition*, ironiquement, rapporte dans ses pages, donne raison, après la Deuxième Guerre mondiale, au « soleil » du communisme.

Opposer *transition*, revue de la nuit, à *New Masses*, illuminée par le soleil du communisme, comme l'ont fait la plupart des intellectuels engagés, c'est pourtant oublier qu'il n'y a pas toujours eu antagonisme entre les deux. L'histoire des relations entre *transition* et *New Masses* est en effet celle d'une divergence progressive. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les principales

⁸ Traduit de « Direction », cité par Samuel PUTNAM in *Paris Was Our Mistress, Memoirs of a Lost and Found Generation*, New York : The Viking Press, 1947, p. 227.

⁹ Traduit de Stanley BURNSHAW, « Among the Trees of Light », *Selected Poems and Selected Prose*, Austin : University of Texas Press, 2002, p. 20.

représentantes des deux grandes avant-gardes de l'époque se lisent, se respectent, s'admirent même, et se prennent en compte mutuellement pour forger leur identité.

Ainsi, *transition* construit son point de vue critique en réaction à *New Masses*, citée à diverses reprises pendant une décennie. En voici deux exemples. La revue de Mike Gold est d'abord présentée à l'été 1928 comme un contre-modèle dans une lettre manifeste de Jolas à Ralph Cheyney, rédacteur de *America Arraigned*, un ouvrage réunissant différents poèmes en hommage à Sacco et Vanzetti, publié à New York la même année :

Je veux la révolte dans ses aspects les plus terrifiants et les plus entiers, mais je veux que l'impulsion dominante soit ma vision individuelle qui peut s'exprimer à travers le mot. Vos principes à vous reçoivent l'appui et les encouragements de NEW MASSES (...). (traduit de t13, p. 274)

En février 1929, c'est à nouveau contre Mike Gold que Jolas précise et nuance sa position : « M. Michael Gold, dans le numéro littéraire de *New Masses* paru à l'occasion du Nouvel An, exhorte les jeunes écrivains "qui ont de la vigueur et du cran" à aller "vers la gauche". Je n'ai aucune objection à ce qu'ils le fassent, mais cela ne servira à rien tant qu'il ne leur aura pas donné des outils plus pointus. » (traduit de t15, p. 188)

transition, par l'intermédiaire de Jolas, développe ainsi une relation complexe à *New Masses*, et surtout à Mike Gold, dont le parcours, de toute évidence, lui est sympathique. Dès 1927, Jolas s'intéresse au directeur de *New Masses*, dont il publie un poème dans son *Anthologie de la nouvelle poésie américaine*, précédé de la notice biographique suivante :

Mike Gold est né à New York, en 1894. Ses parents étaient des émigrés juifs : père roumain, mère hongroise. À treize ans, son père mort, il dut gagner sa vie. Il fut successivement vagabond, porteur, charpentier. À vingt ans, il devint anarchiste, et fonda un journal communiste à Boston. Il voyagea en Angleterre, en France, en Allemagne, en URSS. Maintenant il est rédacteur à la revue *New Masses* et organise un théâtre d'ouvriers.¹⁰

Le ton élogieux de ces quelques lignes peut s'expliquer par le propre parcours de son auteur. Gold est né la même année que Jolas, et partage avec lui le parcours difficile d'un enfant d'immigrés livré à lui-même dès l'adolescence, ainsi qu'une curiosité qui les conduit l'un et l'autre à de nombreux voyages. L'un et l'autre participent avec enthousiasme à l'aventure moderniste¹¹. Enfin, l'un et l'autre sont idéalistes et, pour diffuser leurs idées, ils se lancent à la même époque dans l'aventure éditoriale des petites revues.

¹⁰ Eugène JOLAS, *Anthologie de la nouvelle poésie américaine*, Paris : Kra, 1927, p. 89.

¹¹ C'est d'ailleurs là selon Michael Denning une raison essentielle de la centralité de Mike Gold dans le mouvement littéraire prolétarien : « Mike Gold était au centre du mouvement littéraire prolétarien et du front culturel [cultural front] parce qu'il faisait le lien entre ses deux moitiés : d'un côté, il faisait partie de la génération moderniste, du cercle de *Masses* et des Provincetown Players, c'était un ami et un collaborateur de Dos Passos et de Lawson ; de l'autre, c'était le plus âgé des plébéiens, c'était le premier écrivain à avoir grandi dans les immeubles d'immigrés, d'où sortirent tous ces jeunes Juifs, Italiens, Noirs, ou Polonais qui répondirent à son appel : "À gauche toute, jeunes écrivains !" » (traduit de Michael DENNING, *The Cultural Front*, op. cit., p. 205).

De la même façon, jusqu'en 1929 tout au moins, Gold, et plus généralement *New Masses*, semblent apprécier *transition*. Un article de Gold paru en septembre 1928 en témoigne. Les divergences entre les deux revues et les deux hommes sont nettement soulignées, mais la conclusion de l'article est favorable à *transition*. À propos de certains collaborateurs de la revue, Gold écrit :

Ils sont maniérés et aussi affectés que des dandys de bas étage. Ce ne sont pas des rebelles, mais des suiveurs. Ce sont des snobs idiots. Je ne parle pas de Joyce. Mais je trouve que c'est stimulant de lire une revue, quelle qu'elle soit, qui au moins est différente. Comme c'est exaspérant de lire tous les mois vingt imitateurs de Mencken dans le *Mercury*. Eugene Jolas, le rédacteur de *transition*, est un poète qui a une vision tragique. C'est le genre de parti pris qu'un rédacteur devrait avoir.¹²

Gold, comme Jolas dans la notice biographique de son anthologie, semble reconnaître l'honnêteté – c'est d'ailleurs ce mot qui est employé –, et peut-être même l'engagement profond et passionné de son collègue : « *transition* n'est pas figée. » De plus une première indication nous est donnée quant à l'ambivalence de la relation de Gold à Jolas. Elle s'exprime à travers une contradiction frappante qui, comme je m'efforcerai de le montrer un peu plus loin, est signifiante. D'une part, Gold condamne à deux reprises le désespoir des textes publiés dans *transition* (« C'est de la bonne littérature, mais elle est pleine de désespoir. »¹³ « Une sorte d'honnêteté désespérée qui semble pathologique dans un monde bâti sur des mensonges. »¹⁴) D'autre part, le compliment qu'il adresse à Jolas en conclusion porte emphatiquement sur la vision « tragique » du poète.

L'intervention de Gold n'est pas isolée. Quelques mois plus tard, en janvier 1929, Herman Spector signe un article pour *New Masses* où il envisage *transition* de façon similaire. Certains défauts sont montrés du doigt, dont l'ésotérisme de la revue, mais, en dernière analyse, *transition* est sauvée, pour des raisons identiques à celles mentionnées par Gold : la vitalité et le courage de la revue sont appréciés. La direction choisie n'est peut-être pas la bonne, mais *transition* a le mérite de proposer un programme ambitieux et fondamentalement nouveau : « (...) c'est ma conviction profonde que *Transition* est la force littéraire la plus vivante et la plus importante de notre civilisation de transition : elle exprime les débuts du mélodrame épique sur terre, et est prête à faire de grandes choses. »¹⁵ Trois mois plus tard, Bernard Smith tient le même discours : « [*transition*] cherche ce qu'il y a de nouveau, d'expérimental, de révolutionnaire, d'émergent dans les arts et, contrairement à *The Dial*, elle est prête à prendre des risques. »¹⁶

Les relations de *New Masses* et *transition* se dégradent en février 1929 lorsque Robert Sage, dans un essai particulièrement cinglant, se moque d'une mode lancée par Gold, celle de la politisation de l'artiste :

¹² Traduit de Mike GOLD, « Three Schools of US Writing », *New Masses*, vol. 4, n°4, septembre 1928, p. 13-4.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Traduit de Herman SPECTOR, « Liberalism and the Literary Esoterics », *New Masses*, vol. 4, n°8, janvier 1929, p. 18.

¹⁶ Traduit de Bernard SMITH, « Books », *New Masses*, vol. 4, n°11, avril 1929, p. 16.

Le nouvel artiste de M. Gold va, plein de vigueur, sauter le matin hors de sa couche, revêtir ses habits de travail et se précipiter pour aller travailler épaule contre épaule avec d'autres Rouges qui font des choses extrêmement vitales, des choses qui comptent. Le soir il rentrera puant la sueur, épuisé, mais follement ivre d'inspiration. Il s'assiéra à sa table nue et, à toute vitesse, écrira des pages et des pages de littérature lyrique virile – le vrai truc quoi. Ses mots viendront directement de ses entrailles et il méprisera l'attention à la forme et au vernis que ces dilettantes là-bas à Paris jugent si importants. Voici, dit M. Gold, le futur artiste américain, le nouveau Jack London ou Walt Whitman ! (traduit de t15, p. 185)

Sage répond ici à une accusation récurrente dont *transition* fait l'objet : la littérature publiée par la revue n'est pas assez virile, les exilés ne sont qu'une bande d'efféminés. Mais il décline en outre, sur un mode ironique, l'argument exposé par Jolas dans le même numéro, selon lequel il ne suffit pas pour écrire d'être un travailleur communiste. Outre Atlantique, le discours de *New Masses* change. En octobre 1929, Joseph Vogel, dans un essai intitulé « Literary Graveyards », condamne l'influence de *transition* sur les jeunes écrivains et reproche à la revue d'avoir fait des émules : « Et le mal qu'a fait *transition* est rendu visible par une gerbe de nouvelles revues prêtes à se déverser sur le pays comme une maladie contagieuse. »¹⁷ Vogel précise la nature de son grief : « *transition* et *Blues* continuent à proposer un expérimentalisme ancien, répétitif, de plus en plus faible, et qui ne sert pas à grand-chose. »¹⁸ Il conclut par un appel aux jeunes écrivains : « Il est temps que les jeunes écrivains se dissocient de toutes ces abstractions, comme beaucoup l'ont fait depuis longtemps en s'éloignant de Pound, doyen des cadavres qui se promènent dans les cimetières. »¹⁹ Autrefois louée pour sa vitalité et ses projets nouveaux, *transition* est désormais perçue comme un dangereux cadavre prêt à contaminer la jeune génération.

De façon intéressante, cette évolution des relations entre les deux revues fait écho à une redéfinition drastique de la ligne éditoriale de *New Masses*. L'affiliation officielle de la revue au Parti Communiste en 1930 s'accompagne en effet d'une radicalisation du discours politique de son rédacteur en chef et d'une disparition progressive des contributions littéraires, à quelques exceptions près, dont John Dos Passos et Langston Hughes font partie. Le titre d'un essai de Gold paru dans *Change the World!* en 1937 témoigne de ce nouveau regard. Dans « Gertrude Stein: A Literary Idiot », Gold ne mentionne pas explicitement *transition*, mais, à travers la charge virulente et radicale qu'il fait de Stein et de sa génération, vise clairement la revue de Jolas : « La génération d'artistes dont Gertrude Stein est la représentante la plus fantasque a laborieusement entrepris de produire une littérature qui ne fait pas "sens". (...) Le résultat malheureusement est de mettre au jour une âme incroyablement puérole ou imbécile. »²⁰ On le voit, la critique de Gold ne laisse plus aucune place à la nuance et à l'ambivalence qui caractérisaient les premières interventions de *New Masses*. La rupture est définitivement consommée. Pourtant, les parcours des deux hommes étaient marqués, au départ, par une étonnante convergence.

¹⁷ Traduit de Joseph VOGEL, « Literary Graveyards », *New Masses*, vol. 5, n°5, octobre 1929, p. 30.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Traduit de Mike GOLD, *Change the World!*, New York : International Publishers, 1937, p. 24.

Dans *Liberator*, en février 1921, Gold publie, sous le nom d'Irwin Granich²¹, un essai dans lequel il exprime des idées très proches de celles de *transition*. « Towards Proleterian Art » est un texte essentiel de la littérature prolétarienne à plusieurs titres. À l'origine du concept de « littérature prolétarienne », « Towards Proleterian Art » est également le premier appel significatif à la création d'une culture faite par et pour la classe ouvrière. Or Gold fonde le mouvement prolétarien sur des principes étonnants, dont il s'éloignera par la suite, mais qui sont en grande partie, au début des années 1920, ceux adoptés par *transition*. L'essai s'ouvre sur un discours apocalyptique et emphatique : « Dans le sang, dans les larmes, dans le chaos et dans de violents et tumultueux nuages de frayeur, le vieil ordre économique se meurt. Nous ne sommes ni épouvantés ni ahuris par la gigantesque apocalypse qui nous attend. »²² Après un détour par des considérations métaphysiques sur le genre humain, Gold évoque, sur un ton lyrique, les difficultés et les errances de sa jeunesse, auxquelles sa prise en considération des masses, contre celle des intellectuels, met bientôt un terme. Mais la démarche du jeune Gold relève d'un primitivisme en tout point comparable à celui de *transition* : « Les masses sont encore primitives et intactes, et les artistes doivent se tourner vers elles pour y puiser leurs forces. La douceur primitive, le calme primitif, la capacité primitive à créer simplement, sans fièvre et sans ambition, la satisfaction et l'auto-suffisance primitives – tout cela doit être retrouvé. »²³ Il s'agit, pour Gold comme pour Jolas, de trouver un principe commun permettant d'envisager l'humanité comme un tout :

La Révolution Sociale d'aujourd'hui n'est pas le simple mouvement politique méprisé par les artistes. C'est la Vie au sens le plus plein et le plus noble. C'est la religion des masses enfin formulée. C'est cette religion qui dit que la Vie est une, que les Hommes sont uns, malgré toutes leurs fluctuations et leurs différenciations ; que la destinée de l'Homme est une destinée commune, et qu'aucun individu n'a besoin de porter seul sur ses frêles épaules le poids écrasant de l'énigme éternelle.²⁴

À la lecture de « Towards Proleterian Art », on comprend mieux l'intérêt de Gold pour *transition*, et l'évolution de ses relations à la revue. Très proche à l'origine de celui qu'adopteront quelques années plus tard Jolas et ses corédacteurs, le discours de Gold évolue progressivement vers le radicalisme qui caractérise ses écrits de la fin des années 1930. Ainsi s'expliquent l'ambivalence, et même les contradictions des essais parus dans *New Masses* à la fin des années 1920 ; ainsi pouvons-nous mieux comprendre pourquoi Gold faisait l'éloge de la vision tragique de Jolas tout en mettant en cause le pessimisme de *transition*. Des projets aussi différents et dynamiques que ceux de Jolas et de Gold sont nés d'une angoisse commune, d'une peur de l'avenir, sans aucun doute engendrées par le cataclysme de la Première Guerre mondiale.

²¹ Mike Gold est le pseudonyme de Granich, qui se prénomme Isaac avant de changer son prénom pour celui d'Irwin. Je remercie Lazare Bitoun qui m'a signalé ces changements successifs lors du colloque.

²² Traduit de Mike GOLD, « Towards Proleterian Art », *Liberator*, vol. 4, n°2, février 1921, p. 20, reproduit dans *Mike Gold: A Literary Anthology*, édition établie par Michael Folsom, New York : International Publishers, 1972, p. 62.

²³ *Ibid.*, p. 66.

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

Ainsi, *transition* constitue un repoussoir mais aussi, plus largement, un point d'appui pour l'avant-garde politique qui émerge progressivement après la Première Guerre mondiale. Comme le suggèrent les relations de *transition* aux revues engagées de l'époque et en particulier à *New Masses*, cette nouvelle *intelligentsia* est moins cristallisée par la crise de 1929 – qui joue cependant un rôle incontestable dans la massification de l'engagement politique des intellectuels américains de l'époque –, que par l'institutionnalisation de l'avant-garde moderniste qui avait émergé autour de 1910. Le regard que les intellectuels américains engagés portent sur *transition*, sur les exilés et sur les artistes modernistes en général (passivité, mollesse, inintelligibilité, etc.) correspond en partie à une réaction à l'effondrement, manifeste dans les années 1927-1929, du mouvement avant-gardiste qui avait fondé le modernisme²⁵. L'*intelligentsia* politique qui se reconstitue dans ces années vient consacrer cet effondrement en proposant une déflagration avant-gardiste qui n'est pas sans évoquer les débuts du modernisme, comme le suggère la reprise, par Fred Miller, pour sa revue prolétarienne fondée en 1933 à New York, du titre de la célèbre revue avant-gardiste dirigée en 1914 et 1915 par Wyndham Lewis, *Blast*.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE :

Front (La Haye, 1930-1931, Sonja Prins).

New Masses (New York, 1926-1948, Mike Gold et al.).

Tambour (Paris, 1929-1930, Harold Salemsen).

transition (Paris, 1927-1938, Eugene Jolas).

Max EASTMAN, « The Cult of Unintelligibility », *Harper's Magazine*, vol. 158, sans mention de numéro, avril 1929, p. 632-9.

Kay BOYLE, Laurence VAIL et Nina CONARAIN, *365 Days*, New York : Hartcourt, Brace and Company, 1936.

Mike GOLD, « Towards Proleterian Art », *Liberator*, vol. 4, n°2, février 1921, p. 20-4, reproduit in *Mike Gold: A Literary Anthology*, édition établie par Michael Folsom, New York : International Publishers, 1972, p. 62-70.

-----, *Change the World!*, New York : International Publishers, 1937.

²⁵ À ce sujet, voir le chapitre « Dépasser le modernisme historique » in Céline MANSANTI, *La Revue transition (1927-1938), le modernisme historique en devenir*, à paraître aux PUR en février 2009.