

"'Le roman est mort vive le roman', Réponses de la revue américaine d'exil transition (1927-1938) à la crise française du roman"

Céline Mansanti

▶ **To cite this version:**

Céline Mansanti. "'Le roman est mort vive le roman', Réponses de la revue américaine d'exil transition (1927-1938) à la crise française du roman". Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle, 2007. hal-03647296

HAL Id: hal-03647296
https://u-picardie.hal.science/hal-03647296

Submitted on 20 Apr 2022

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

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

« Le roman est mort vive le roman »

Réponses de la revue américaine d'exil *transition* (1927-1938) à la crise française du roman

Envisageant les quelque quarante ans que dure « la crise du roman » en France, depuis « les lendemains du Naturalisme », autour de 1890, jusqu'en 1930, date à laquelle « les débats théoriques se raréfient et, le plus souvent, ne sont plus que l'écho des querelles de la premières décennies »[1], Michel Raimond, dans *La Crise du roman*, s'intéresse en particulier à la deuxième moitié des années 1920, qui enregistrent, écrit-il, un pic d'études critiques consacrées à l'avenir d'« un genre littéraire en danger »[2]. Le débat est vif, comme en témoignent les titres des nombreux ouvrages cités. *Le Roman en péril* semble faire écho à *Le Roman est-il en danger ?* ; *Sur les méfaits du Roman* et *À bas le Roman* trouvent leur contrepartie dans *Apologie pour le Roman* et *Défense du Roman*, tandis que *Réflexions sur l'art du Roman*, *La Querelle du Roman*, *La Question du Roman*, *Les Problèmes actuels du Roman français* tentent d'adopter un ton plus mesuré.

La bibliographie dressée par Michel Raimond est exhaustive. Pourtant, il convient d'y ajouter, afin de rendre compte de la richesse du débat qui se joue à l'époque, une référence non pas supplémentaire, mais nouvelle. Face à ces ouvrages français explicitement centrés sur la question du roman, la revue américaine d'exil *transition* fait figure d'*outsider*. Or son triple statut de revue, revue étrangère et revue d'exil lui autorise des rencontres exceptionnellement fertiles avec le monde culturel français et

1. — Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 16.

2. — *Ibid.*, p. 10. Michel Raimond cite l'étude de Boylesve *Un genre littéraire en danger : le Roman*.

3. — Avec environ vingt-cinq écrivains représentés, une soixantaine de textes publiés,

Mansati Ce´line.indd 1 11/05/07 11:16:23

européen des années 1920 et 1930. Les revues sont par nature de hauts lieux d'échanges. *transition* fait, en outre, du dialogue interculturel une priorité qui lui permet d'enrichir d'un regard extérieur des problématiques nationales. Ainsi, elle se nourrit du débat français sur le roman pour analyser la crise du roman américain et y répondre, mais – et c'est la réciproque qui nous intéressera ici -, elle propose également une série de réponses à la crise française.

Paru dans *transition* en 1929, le manifeste « Le roman est mort vive le roman » reflète les préoccupations françaises et invente des solutions à la crise, en combinant les discours de différents acteurs du débat, mais aussi en proposant des directions nouvelles. La revue met également en place des réponses pratiques. Dans la lignée du manifeste, elle donne à lire une sélection cosmopolite de romans et de textes en prose, et se définit, ce faisant, à la fois comme une passeuse des textes de la modernité internationale et un lieu d'accueil pour des expérimentateurs dissidents. Enfin, loin de se contenter d'un rôle de médiateur littéraire, *transition* contribue à régénérer le genre de la *novelette*, proposant ainsi une réponse plus spécifiquement anglo-américaine à la crise du roman.

transition est considérée comme la plus importante revue américaine d'exil de l'entre-deux-guerres. C'est aussi la dernière : lorsqu'elle s'éteint en 1938, la plupart des intellectuels de la « Génération Perdue », arrivés à Paris dans les années 1910, sont depuis longtemps repartis aux États-Unis. Importante, *transition* l'est d'abord par sa taille imposante : d'avril 1927 à juin 1938 paraissent vingt-sept numéros d'environ trois cents pages chacun. Publiée à Paris en anglais, la revue est principalement diffusée aux États-Unis, mais aussi en France et en Angleterre, et dirigée par Eugène Jolas, Américain journaliste de formation, né en 1894 d'un couple franco-allemand. Si *transition* fait une large place aux artistes plasticiens internationaux de l'époque, c'est surtout dans le domaine de la littérature que la revue s'illustre. Pendant onze ans – longévité inouïe pour une revue d'exil, dont la durée de vie n'excède généralement pas un an ou deux –, *transition* publie les plus grands écrivains du moment. Gertrude Stein, tête de file de la « Génération Perdue », mais surtout James 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, en sont les figures de proue. *transition* publie également en exclusivité les premiers textes de Samuel Beckett et de Dylan Thomas, ainsi que des fragments de *The Bridge* de Hart Crane, et propose pour la première fois à un public anglophone des œuvres de Frank Kafka, Saint-John Perse, Hugo Ball, Henri Michaux, Rafael Alberti, Alfred Döblin, Kurt Schwitters, etc. Parmi les collaborateurs réguliers de la revue, on compte également des signatures aussi prestigieuses que celles d'André Breton, Robert Desnos, Léon-Paul Fargue, Paul Eluard, Carl Einstein, Gottfried Benn, Georges Ribemont-

Mansati Ce´line.indd 2 11/05/07 11:16:23

Dessaignes, Valery Larbaud, Marcel Jouhandeau, Michel Leiris, Raymond Queneau ou encore Philippe Soupault.

C'est dans le numéro 18 de *transition*, en novembre 1929, que paraît le manifeste « The Novel is Dead Long Live the Novel » (« Le roman est mort vive le roman »), signé par Eugène Jolas (et par son pseudonyme Theo Rutra), ainsi que par trois de ses quatre co-rédacteurs du moment, Harry Crosby, Stuart Gilbert et Robert Sage. Le titre du manifeste annonce sa structure : douze courts paragraphes d'une phrase chacun établissent l'archaïsme du roman réaliste (quatre « points » sont utilisés à cette fin) mais surtout, comme l'indique le mouvement positif du titre, les formes que prendra « le roman du futur » (en huit « points »).

Bien que rédigé en anglais dans une revue principalement destinée à un lectorat américain, « Le roman est mort vive le roman » reprend en une synthèse originale les termes du débat français sur le roman tel qu'il se manifeste depuis la fin de siècle et jusque dans le surréalisme. La revue trace ainsi à l'usage de la communauté intellectuelle française un plan d'action enrichi de façon décisive par une vision personnelle de l'avancée majeure que constitue la publication, dans ses pages mêmes, du *Work in Progress* de Joyce.

La formulation même du manifeste permet de repérer un réinvestissement synthétique de différents moments du débat français. *transition* est la grande revue anglophone du surréalisme[3]. Il n'est donc guère étonnant de constater que la revue se situe avant tout dans la lignée des déclarations de Breton sur le sujet. Les quatre premiers points du « roman est mort vive le roman » peuvent ainsi se lire en écho au *Premier Manifeste*, qui condamne « l'attitude réaliste » « faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance »[4] : « [Le roman] ne peut plus évoluer, car il s'accroche aux contraintes descriptives d'un univers banal »[5]. Un même dégoût de ce genre conventionnel qu'est le roman contemporain anime Breton et *transition* : « Le roman tel qu'il est pratiqué aujourd'hui est une forme archaï-

auxquels il faut ajouter de nombreuses reproductions d'œuvres d'art, les surréalistes et écrivains apparentés au mouvement constituent la plus grande part de la littérature française publiée. Parmi les nombreux collaborateurs français de la revue, seuls quelques écrivains, tels Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud, André Gide, Marcel Jouhandeau, Drieu la Rochelle, Saint-John Perse ou encore l'écrivain prolétarien Henri Poulaille, ne sont pas liés au surréalisme.

transition n'est certes pas la première revue de langue anglaise à diffuser des textes surréalistes. Dès le début de l'année 1921, la *Little Review* propose en français des vers d'Aragon et de Soupault. En revanche, *transition* offre à son lectorat une quantité et une variété de textes surréalistes qui resteront inégalées au moins jusqu'à la fin des années 1930. De plus, contrairement à la *Little Review*, presque toutes les contributions surréalistes proposées sont traduites en anglais.

4. — André Breton, *Manifeste surréaliste* (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 16.

5. — Cette citation, comme toutes celles du « roman est mort vive le roman », sont tirées de *transition* n°18, novembre 1929, n. p. Sauf indication contraire, nous traduisons.

6. — *Manifeste surréaliste*, *op. cit.*, p. 25.

7. — *Ibid.*, p.17.

que qui ne répond plus aux besoins de la psyché moderne ». « Il présente une formule rigide, usée et est devenu un instrument d'expression peu maniable. » « Il est devenu artificiel et, comme le vers, représente une camisole de force pour le visionnaire créatif de notre époque. » Là n'est pourtant pas le seul constat que partagent la revue et le chef de file du surréalisme. Le dernier point du manifeste de *transition* reprend en partie l'idée selon laquelle « le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman »[6] : « Le roman du futur exprimera la réalité magique dans une langue non-imitative et évolutionnaire. » Le septième point présente un intérêt particulier : il ne se réfère pas seulement au *Premier Manifeste* (qui affirme la nécessité pour l'homme de « se nourrir de contes de fées »), mais à la pratique surréaliste du collage, telle qu'elle apparaît notamment dans le premier chapitre de *Nadja*, publié en anglais par *transition* en mars 1928 : « Le roman du futur utilisera télégrammes, lettres, décrets, contes de fées, légendes et rêves comme documents du nouveau mythos. » De plus, en écho à Breton qui, par le truchement du fameux « La marquise sortit à cinq heures », repris à Paul Valéry, exprime un mépris du « circonstanciel »[7] issu, selon Michel Raimond, de l'idéalisme symboliste et wagnérien, le sixième point du « roman est mort vive le roman » affirme que : « Le roman du futur sera un condensé de toutes les manifestations de la vie dans une projection intemporelle et a-spatiale. » On retrouve médiatisé ici un idéal synthétique fin de siècle[8] qui s'exprime de façon plus directe dans les huitième et neuvième points du manifeste : « Le roman du futur sera une encyclopédie plastique de la fusion entre réalité subjective et objective ». « Le roman du futur synthétisera tous les styles de l'époque pour tendre vers l'unité ».

Mais, au-delà de ces influences symbolistes et surréalistes dont elle porte d'ailleurs la trace dans l'ensemble de son discours éditorial, *transition* propose aussi dans ce manifeste des réponses plus personnelles à la crise du roman. Rappelons son dernier point : « Le roman du futur exprimera la réalité magique dans une langue non-imitative et évolutionnaire »[9]. Si la première partie de la déclaration renvoie à un combat surréaliste de premier plan, en revanche la seconde témoigne d'une conception originale de la littérature, fondée en particulier sur une lecture du *Work in Progress* de Joyce. Séduits par les néologismes de l'œuvre, mais

8. — Voir à ce sujet Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 45. « Dès 1886, Téodor de Wyzewa ne désespérait pas de voir paraître enfin un roman synthétique qui dépasserait, en les absorbant, les deux termes antagonistes. » [i. e. naturalisme et psychologisme]

9. — Il faut voir dans ce néologisme la trace d'un glissement éditorial symptomatique de la fin des années 1920. D'un idéal avant-gardiste (« révolutionnaire »), *transition* passe à un discours plus modéré (« évolutionnaire »).

10. — Le 24 novembre 1926, Joyce écrit à Harriet Weaver Shaw : « One great part of every human existence is passed in a state which cannot be rendered sensible by the use of wideawake language, cutanddry grammar and goahead plot. » James Joyce, *Letters III,* édition établie par Richard Ellmann, Londres, Faber and Faber, 1966, p. 146.

Mansati Ce´line.indd 4 11/05/07 11:16:24

aussi, plus largement, par sa promotion d'une « langue de la nuit »[10], les rédacteurs de *transition*, dès les premiers numéros de la revue, engagent leurs collaborateurs à se mettre en quête d'une syntaxe et d'un lexique nouveaux, capables d'exprimer au mieux la singularité de leur imaginaire et de leur inconscient. Cette direction éditoriale est en particulier développée en juin 1929 dans le manifeste « La Révolution du Mot », dont le dernier point du « roman est mort vive le roman » constitue, seulement cinq mois plus tard, un rappel. Bien sûr, cette « révolution du mot » diffère du projet de Joyce, qui travaille avant tout à produire un effet sur son lecteur. Elle ne coïncide pas non plus avec les recherches de cette autre personnalité de la revue qu'est Gertrude Stein : contrairement à *transition*, Stein s'intéresse à la matérialité du mot et du langage. Pourtant, les textes expérimentaux des jeunes collaborateurs de *transition* montrent que la « Révolution du Mot » est reçue non pas comme une mais comme trois directions littéraires nouvelles. Les formulations polysémiques de *transition* (dont l'expression « Révolution du Mot »), la place de choix réservée à Stein et à Joyce dans les sommaires de la revue, mais aussi la vision globale dont ces différentes recherches sur le langage font l'objet à l'époque[11] concourent à cette perception.

Cette vision polymorphe du « roman du futur » se concrétise avec force dans les pages de la revue. Non seulement *transition* propose, en exclusivité, de nombreux textes de la modernité internationale marqués par la recherche d'une réalité autre, mais elle se présente également comme un lieu d'échanges et d'accueil pour les surréalistes dissidents séduits par ses propositions littéraires.

Un simple parcours des sommaires de *transition* permet de prendre la mesure de la place dévolue aux littératures étrangères. Plus de la moitié de ses cinq cents collaborateurs ne vient pas des États-Unis. De plus, de très nombreux pays sont représentés. En dehors de la France, de l'Allemagne et du Royaume-Uni, qui concentrent, dans cet ordre, la plupart des écrivains d'origine étrangère publiés, l'Europe centrale – aire géographique souvent négligée par les revues de l'époque[12] – mais aussi l'Espagne et l'Amérique latine sont, quoique dans une moindre mesure, assez bien représentées dans les pages de *transition*.

11. — Ainsi, dans « The Modern Primer », à la fin des années 1920, William Carlos Williams s'interroge sur les réseaux d'influence qui pourraient exister entre Joyce, Stein et *transition*. Voir *The Embodiment of Knowledge*, édition établie par Ron Loewinsohn, New York, New Directions, 1974, p. 17-20.

12. — Voir Dougald McMillan, *Transition 1927-38, The History of a Literary Era*, New York, George Braziller, 1976, p. 20.

13. — Marc Dachy in Eugène Jolas, *Eugène Jolas sur James Joyce*, présentation et traduction de Marc Dachy, Paris, Plon, 1990, p. 11.

14. — Voir notamment Lionel Richard, « L'Expressionnisme, diffusion et échos en France, Belgique et Suisse francophones », in *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la direction de Jean Weisberger, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, vol. I, p. 252-3.

Mansati Ce´line.indd 5 11/05/07 11:16:24

Mais si *transition* s'affirme comme « l'une des grandes revues de la modernité internationale »[13], c'est avant tout parce qu'elle propose à ses lecteurs un panorama de trois grandes avant-gardes européennes, le dadaïsme (qui, dans la mesure où il est représenté par des textes poétiques, ne nous intéressera pas ici), l'expressionnisme, et le surréalisme (dans l'ordre croissant de leur présence dans la revue). Plusieurs textes surréalistes permettent de mettre en évidence le rôle pionnier de *transition* dans la diffusion de la littérature internationale de l'époque. La réactivité de la revue est telle que plusieurs extraits sont proposés au lecteur anglophone en même temps que l'est le texte intégral original, voire avant. Ainsi, le premier chapitre de *Nadja*, traduit dans le numéro 12, en mars 1928, paraît le même mois en français dans *La Révolution surréaliste*, tandis que le roman ne sera publié chez Gallimard qu'à la fin du mois de mai. Le cas de *La Liberté ou l'amour !* est tout aussi fascinant. En septembre 1927, *transition* offre à ses lecteurs une belle traduction des premiers chapitres du récit poétique de Desnos. Écrit majoritairement en 1925, le fascicule est publié par Kra en 1927 et censuré pour érotisme un an plus tard. Il ne sera traduit intégralement en anglais qu'en 1993, soixante-six ans après sa publication partielle dans *transition*. Quant à *Frontières humaines*, de Georges Ribemont-Dessaignes, le texte n'a jamais été publié, ni en français ni en aucune autre langue, lorsque Jolas en propose une traduction partielle en juillet 1927 sous le titre « Human Frontiers ». Notons que l'intitulé de l'ouvrage vient de la traduction proposée dans *transition*.

transition s'illustre également dans le passage et la promotion d'une avant-garde mal diffusée en France[14] : l'expressionnisme. James McPherson Ritchie révèle la valeur de cette entreprise : « L'une des caractéristiques surprenantes de *transition*, c'est que si elle publie des traductions de poésie expressionniste en anglais bien avant toute autre revue, elle publie aussi des traductions de prose expressionniste alors qu'en Allemagne même de telles expérimentations rencontrent une forte résistance »[15]. La publication partielle, dans les pages de la revue, du roman philosophique de Carl Einstein *Bebuquin ou les dilettantes du miracle*, représente ainsi un événement. Écrit en 1906, publié en feuilleton en 1912, *Bebuquin* a été décrit comme un roman cubiste en raison de ses nombreuses discontinuités : discontinuités des personnages, discontinuité de l'intrigue, irrégularités de la syntaxe et de la diction, etc. D'accès

15. — James McPherson Ritchie, « Translations of the German Expressionists in *transition* », *Oxford German Studies*, n°8, 1973, p. 153.

16. — James McPherson Ritchie, « Frühe Benn-Rezeption im Englischen Sprachbereich », *Studi Germanici*, n°23, 1985, p. 177.

17. — Ces données sont établies à partir de Françoise Tabery, *Kafka en France, essai de bibliographie annotée*, Paris, Lettres modernes, 1991.

18. — Les bibliothèques restent muettes, et l'unique mention de Brod dans les mémoires de Jolas (*Man from Babel*, New Haven, Yale University Press, 1998) ne permet pas d'éclairer

Mansati Ce´line.indd 6 11/05/07 11:16:24

difficile, l'ouvrage influence pourtant aussi bien les expressionnistes que les dadaïstes. À ce jour, il n'a toujours pas été traduit en anglais, ce qui donne d'autant plus de valeur à la traduction du sixième chapitre du roman dans le numéro 16-17 de *transition*, en juin 1929. Gottfried Benn, a été, lui aussi, largement ignoré. Jolas est le premier à traduire Benn, qui ne sera plus publié en anglais avant le début des années 1950. En 1985, James McPherson Ritchie notait que Benn n'avait pas trouvé, après Jolas, d'autre avocat, et que sa poésie lyrique n'avait pas été traduite en anglais[16]. Deux ans plus tard, une sélection de ses écrits a été publiée à New York, mais ses œuvres complètes ne sont toujours pas disponibles en anglais, pas plus qu'en français d'ailleurs. Notons que la première traduction de *Bebuquin* en français date de 1987. Quant à Gottfried Benn, la parution dans *transition* en mai 1927 de sa nouvelle « The Island » correspond à sa première publication en France.

Cette remarque nous invite à considérer *transition* non plus uniquement comme une passeuse des littératures étrangères vers les États-Unis, mais, plus largement, comme une ambassadrice mondiale de grands textes de la modernité. *Finnegans Wake* est bien sûr un cas d'école, puisque l'œuvre est publiée dans *transition* douze ans avant sa parution en volume et diffusée par ce biais auprès de nombreux écrivains et intellectuels qui, dès la fin des années 1920, peuvent l'intégrer à leur univers mental. Le rôle joué par *transition* dans le passage de Kafka est peut-être moins connu. Il est pourtant fondamental. La revue publie en anglais de nombreux fragments de l'œuvre de Kafka : des nouvelles (« Le Verdict » en février 1928, « Une scène de famille », « Un incident quotidien » et « Le Coup frappé à la porte du domaine » en mars 1932, « Le Souci du père de famille » au printemps 1938), un « fragment », connu sous le nom de « Prométhée » (en juillet 1935), *La Métamorphose* (publiée en feuilleton, pour la première fois en anglais, dans les trois derniers numéros) et la fameuse « Lettre au père », au printemps 1938. Pour la plupart des textes cités, la traduction proposée par *transition* est la première en anglais, et est antérieure à la première traduction française. C'est le cas de « Prométhée », des nouvelles citées – à l'exception du « Souci du père de famille », qui paraît la même année en français –, et de la « Lettre au père »[17]. Les circonstances de la publication de Kafka dans *transition* sont peu claires. En particulier, il ne semble rester aucune trace des échanges qui ont certainement eu lieu entre Jolas et Max Brod[18]. Quoi qu'il en soit, il importe de souligner le rôle d'éclaireur joué par *transition*

leurs relations.

19. — *Correspondance : 1921-1968/ Alexandre Vialatte, Jean Paulhan*, édition établie par Denis Wetterwald, Paris, Julliard, 1997, p. 105-6.

20. — *Ibid.*, p. 106.

21. — Rappelons qu'*Un cadavre*, inspiré de celui qu'avait rédigé Breton en 1924, à la mort d'Anatole France, correspond à la réponse, en janvier 1930, des surréalistes « excom-

Mansati Ce´line.indd 7 11/05/07 11:16:25

dans la diffusion des écrits de Kafka en France. À cet égard, on trouve dans la correspondance de Vialatte et Paulhan cet échange révélateur. Dans une lettre à Vialatte non datée écrite au printemps 1938, Paulhan écrit : « Quand m'envoyez-vous un Kafka pour *La NRF* ? Il serait temps ! Avez-vous lu l'admirable « Lettre à mon père » que donne Brod dans *Transition* ? Voilà ce que j'aimerais bien donner, s'il est possible. (Je vous envoie *Transition*) »[19]. Et Vialatte de répondre le 25 juin : « J'ignorais cette « Lettre à mon père » de Franz K. Je vais écrire à Brod »[20]. Finalement la « Lettre au père » ne sera pas publiée dans *La NRF*, mais dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française…* en avril 1953.

Mais *transition* ne se contente pas de diffuser les romans et textes en prose à même de suggérer une alternative au réalisme qu'elle fustige. La revue devient également un lieu de création pour de nombreux surréalistes dissidents qui apprécient aussi bien son cosmopolitisme que ses propositions littéraires. Parmi les collaborateurs de *transition*, Prévert, Desnos et Vitrac, publiés dans la rubrique « La Révolution du Mot », Michaux, influencé par le surréalisme, mais rebuté par son organisation clanique, Queneau, signataire du *Cadavre*[21], s'intéressent de près aux recherches menées par la revue. Dans « Écrit en 1937 », Queneau propose une histoire du français qui rappelle la « Révolution du Mot » :

> Pour passer du français écrit ancien, né à la Renaissance, fixé au XVII^e^ siècle et légèrement rénové par les Romantiques, pour passer de ce langage, qui ne fait que survivre, à un français moderne écrit, au troisième français, correspondant à la langue réellement parlée, il faut opérer une triple réforme, ou révolution : l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe[22].

Bien qu'il ne participe que deux fois à *transition*, Queneau entretient des liens étroits avec la revue. Il ne cache pas l'influence de Joyce sur son écriture, lui rendant hommage à différentes reprises, en particulier dans « Technique du roman », où il prend soin de « reconnaître [sa] dette envers les romanciers anglais et américains qui [lui] ont appris qu'il existait une technique du roman, et tout spécialement envers Joyce »[23]. Il apprécie également les jeux de mots de *Work in Progress*, allant jusqu'à

muniés » par Breton dans le *Second Manifeste*. À l'exception de Boiffard, Morise et Limbour, tous les signataires sont aussi des collaborateurs de *transition*.

22. — Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », *Préliminaires*, in *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1985 [1965], p. 19.

23. — Raymond Queneau, « Technique du Roman », *Préliminaires*, *ibid.*, p. 28.

24. — Voir Raymond Queneau, « Une traduction en joycien », *Hommages*, *ibid.*, p. 241-2.

25. — Claude Simonnet, *Queneau déchiffré (Notes sur le Chiendent)*, Paris, Julliard, 1962, p. 26.

26. — Je reprends ici les conclusions de la thèse de Nancy Walker Hand, « The Anatomy of a Genre: The Modern Novelette in English », Kent State University (Ohio,

Mansati Ce´line.indd 8 11/05/07 11:16:25

« traduire » les deux premiers paragraphes de *Gueule de Pierre* en « joycien », en regard du texte original[24]. L'influence de *transition* sur Queneau ne s'arrête pas là. Selon Claude Simonnet,

> […] les rédacteurs de *Transition* […] manifestent une attitude littéraire à laquelle *le Chiendent* – dans une manière très personnelle – correspond assez exactement. Si la révolution du langage est accomplie pour l'anglais, elle ne l'est pas pour le français et *le Chiendent* se propose explicitement et systématiquement son accomplissement[25].

Le critique voit ainsi dans le roman de Queneau, publié en 1933, une illustration point par point de la « Révolution du Mot ». Quatre ans plus tard, *Chêne et Chien* vient tisser de nouveaux liens entre Queneau et *transition*. Débouté par Paulhan dont il avait espéré une publication de *Chêne et Chien* dans *La NRF*, Queneau se tourne vers Jolas qui, dans le numéro 26 de 1937, publie en exclusivité et en français un premier fragment du roman.

Médiatrice et instigatrice essentielle de la prose « évolutionnaire » de son époque, *transition* contribue également à la constitution d'une réponse plus spécifiquement américaine à la crise du roman, en donnant un nouveau souffle à un genre anglo-américain prolifique : la *novelette*.

À la fin des années 1920 et au début des années 1930, lorsque paraissent dans *transition* *If He Thinks, A Novelette of Desertion* (*S'il pense, une novelette de désertion*) de Gertrude Stein, puis un extrait de *A Novelette* de William Carlos Williams, la *novelette* a déjà séduit de nombreux écrivains modernistes de langue anglaise, tels Henry James (*Daisy Miller*, 1878), Joseph Conrad (*Au cœur des ténèbres*, 1902), Edith Wharton (*Ethan Frome*, 1911) ou encore D. H. Lawrence (*Le Renard*, 1923). D'autres leur feront suite, comme John Steinbeck (*Des souris et des hommes*, 1937), Katherine Anne Porter (*Pale Horse, Pale Rider*, 1939) ou William Faulkner (*L'Ours*, 1942). Souvent qualifiée de « roman court » ou de « longue nouvelle », la *novelette* se définit certes par son format, mais n'en constitue pas moins un genre autonome, si ce n'est indépendant, défini par trois caractéristiques principales[26]. Un très petit nombre de personnages (généralement un ou deux) font l'objet d'une caractérisation développée, ce qui distingue la *novelette* à la fois du roman et de la nouvelle. De plus, la *novelette* déploie une structure épisodique : une série d'épisodes est proposée (contrairement à la nouvelle), mais tous sont liés à une question centrale unique

USA), 1971.

27. — Je choisis ce terme (plutôt que celui de *nouvelle*) pour marquer la continuité des nouvelles jamesiennes et des *novelettes* des autres écrivains cités, mais aussi pour éviter une confusion avec la nouvelle française (*short story* en anglais). La citation vient de Henry James, Préface à *The Novels and Tales of Henry James*, New York Edition, vol. XV, New York, Charles Scribner's Sons, 1909, p. vii.

28. — Henry James, « Preface to Daisy Miller », in *The Art of the Novel, Critical Prefaces*,

Mansati Ce´line.indd 9 11/05/07 11:16:25

(contrairement au roman). Enfin, *la novelette* se concentre sur un seul conflit, qu'elle traite en profondeur.

Précurseur parmi les écrivains qui se sont intéressés à ce genre, Henry James est aussi l'un de ceux qui a le plus exalté ses qualités esthétiques, aussi bien à travers ses œuvres fictionnelles – il faut notamment ajouter à *Daisy Miller Le Tour d'écrou* et *Les Papiers d'Aspern* – que dans ses écrits critiques. Ses préfaces à *Daisy Miller*, *Les Ailes de la colombe* et *La Coupe d'or*, en particulier, s'emploient à défendre cette forme condamnée aux Etats-Unis pour sa double hybridité, générique mais aussi culturelle : Henry James nomme ses *novelettes nouvelles* (en français), marquant ainsi sa dette envers les formes courtes de Balzac, et, dans une moindre mesure, de Mérimée et de Maupassant. Le début de la préface à *Daisy Miller* éclaire de façon lumineuse les enjeux jamesiens de l'« idéale, belle et bénie » *novelette*[27]. La *novelette* s'intéresse à un objet mineur, ou du moins minorisé : le sous-titre de *Daisy Miller*, « une étude » (« a study ») fait écho, selon l'écrivain, à une « certaine platitude » de « ma pauvre petite héroïne », « objet insuffisant et superficiellement vulgaire ». Le lecteur ne doit donc pas attendre de cette « étude » des « scènes émouvantes », mais une « simple concentration ». De plus, cette « petite présentation » de Daisy Miller n'est pas d'ordre « critique » mais « poétique ». Autrement dit, explique James, répondant plus loin à une objection supposée quant au réalisme de son héroïne, « ma petite silhouette supposément typique était bien sûr pure poésie, et n'avait jamais été autre chose »[28]. À travers ce manifeste, James enrichit d'au moins deux dimensions la définition stricte du genre. D'une part, la *novelette* est intimement liée à un procédé de minorisation (le lexique utilisé le souligne avec force). D'autre part, l'objet littéraire est radicalement détaché d'une réalité extérieure (il est « pure poésie »).

Les *novelettes* publiées par Stein et Williams dans *transition* prolongent les recherches esthétiques de James tout en creusant une réflexion sur le langage dans la lignée de la « Révolution du Mot » steinienne. Ce faisant, ces deux textes renouvellent le genre de la *novelette* et offrent des perspectives radicales aux réformateurs du roman. En juin 1930, juste après la parution du « roman est mort vive le roman », sont publiés dans *transition* trois chapitres de *A Novelette* de William Carlos Williams. L'œuvre apparaît comme une réaction à une triple crise : crise conjugale, crise d'emploi

avec une introduction de Richard P. Blackmur, Londres, Charles Scribner's Sons, 1935, p. 268-70.

29. — Rappelons que Williams était également médecin.

30. — « A Beautiful Idea », *A Novelette, Imaginations*, édition établie par Webster Schott, New York, New Directions, 1970, 280-1 [*transition* n°19-20, juin 1930, p. 282].

31. — *Ibid.*, p. 281 [t19-20, p. 283].

32. — *Idem.* Williams parle ici de la langue.

33. — *Ibid.*, p. 293.

34. — *Idem.* « […] and could not be said more clearly. » veut aussi dire « […] et ne

du temps (liée à une épidémie de grippe qui ravage le district du docteur à l'hiver 1929[29]), crise de la littérature américaine, enfin : comment la débarrasser des discours scientifique et philosophique qui la rongent ? Les surréalistes français, selon Williams, offrent une réponse intéressante à cette question : « Il semble que ce soit à eux de faire sauter toutes les concrétions agglomérées sur les pierres de la composition. Pour eux c'est une façon de réaliser les excellences classiques de la langue, pour qu'elle redevienne écriture, et pas auxiliaire de la science, de la philosophie et de la religion. […] »[30]. Pourtant, le surréalisme ne peut répondre aux problématiques américaines (« Mais c'est français. C'est *leur* invention : unique »[31]). D'où cette contre-proposition : « La leur est une simplicité d'expression soulignant la réalité élusive des mots. La mienne est en pantalon rose, elle pendant mon manteau dans le placard »[32]. L'alternative proposée, on le voit, n'a rien d'un manifeste bien élaboré, à l'image de l'écriture de Williams, dont la mystérieuse description « en pantalon rose » s'oppose à la maturité conceptuelle de l'écriture surréaliste décrite par l'écrivain américain. C'est en fait un programme en mineur qui est annoncé ici, à travers l'évocation d'une écriture moins solennelle, moins conceptualisée, plus concrète et plus corporelle. Non seulement la minorisation est au cœur de la réponse littéraire williamsienne, mais elle caractérise le regard critique de Williams sur son propre processus de création : « Je ne pouvais pas faire mieux parce que quand la chose était dans ma tête clairement je n'arrivais tout simplement pas à trouver la minute pour l'écrire. La lourdeur de ce chapitre est due à la difficulté »[33]. Bien plus, elle fait l'objet d'une réflexion qui révèle au lecteur toute sa valeur : « Il est mauvais simplement parce que je n'ai pas été capable de faire autrement. Pour cette raison il reste en fait la chose qu'il est. Et donc est exactement ce que je veux dire et ne pourrait pas être dit plus clairement »[34]. La minorisation revendiquée par James atteint ainsi dans la *novelette* de Williams une « concentration ».

En janvier 1928, deux ans et demi avant la parution partielle de *A Novelette*, paraît dans *transition If He Thinks A Novelette of Desertion*. La grande désertion, dans ce texte, c'est avant tout celle des réalités extérieures à l'écriture. Là où James opérait une première mise à distance de la « réalité » en prenant soin de distinguer personnage et personne, Stein franchit un pas supplémentaire en faisant sortir le personnage. Le

~~pouvait pas être dit plus~~ clairement. »

35. — Toutes les citations de Stein sont traduites de *transition* n°10, janvier 1928, p. 9-11.

36. — William Carlos Williams, « Juan Gris », A Novelette, in Imaginations, *op. cit.*, p. 286.

Mansati Ce´line.indd 11 11/05/07 11:16:26

héros que Stein nous fait miroiter au début de sa *novelette* n'est pas un personnage mais un nom, un mot : « Il était et est un, il était et n'est pas nommé autrement que Paul. Paul est son nom et son personnage. » En tant que tel, il est soumis à un arbitraire (« Paul C. et Paul W. et Paul P. et Paul F. ») qui touche tous les autres attributs de la narration, comme le lieu (« Au paradis très bien oh très bien et des abeilles. ») et l'action (« Il s'en occupe il s'en saisit »). L'une des grandes surprises de cette *novelette*, c'est qu'en dépit de cette désertion essentielle, l'histoire ne disparaît pas. Au contraire, elle se multiplie en une infinité de possibles : « Combien d'histoires y a-t-il dedans. » D'une part, le lecteur peut indéfiniment combiner les éléments narratifs semés par Stein, et ce d'autant plus qu'une information est généralement couplée à son contraire : « Gabrielle peut être une femme et l'est et l'est, elle plaît et elle est elle n'est pas mariée ou pareil ». D'autre part, et surtout, le jeu des mots ouvre des perspectives narratives illimitées : « L'eau de canal coule et en effet elle coule très bien et passe très et elle déborde et elle dépasse et elle est arrangée pour d'une façon elle est arrangée pour et des pistolets de cette façon sont utilisés […] »[35].

L'entreprise de Stein trouve un écho important au sein de *A Novelette*, dont le chapitre central, « Conversation as Design » lui est implicitement dédié. « Conversation comme Dessin », dont le titre évoque « Composition as Explanation » de Stein (1926), prend appui sur celle qui a transformé la conversation en « pur dessin » pour proposer une réforme du roman. Williams s'insurge contre le traitement de la conversation dans le roman : « Il n'y a pas de conversation dans les romans, le roman l'absorbe complètement »[36]. La raison en est simple : la conversation dans le roman ne peut être effective, à moins de la libérer de la nécessité de raconter une histoire. Elle peut alors – et le roman à sa suite – se concevoir comme « pur dessin », comme un mécanisme autonome, trouvant en soi – et non par l'effet qu'elle exercerait sur un personnage – sa valeur. « Pure poésie » chez James, la *novelette* devient « pur dessin » chez Stein, et interroge en ce sens le roman chez Williams.

À la pointe d'un combat pour une double révolution de l'imagination et du mot, *transition* contribue activement, quoiqu'avec peu de succès, à proposer de nouvelles réponses à la crise du roman français. Lieu de passages des plus grands textes de la modernité internationale, la revue s'affirme également comme un grand laboratoire de la prose contemporaine. Tandis que Queneau mène avec et dans *transition* des expérimentations sur le langage inspirées notamment de la révolution du mot

Mansati Ce´line.indd 12 11/05/07 11:16:26

joycienne, Stein et Williams s'attaquent à une réforme radicale du roman. Investissant le genre minoritaire de la *novelette*, Stein et Williams proposent de désencombrer le roman de sa principale source d'échec : l'histoire. Reste alors l'essentiel : le langage, l'écriture, le « pur dessin ».

Céline MANSANTI
Université de Nantes

Mansati Ce´line.indd 13 11/05/07 11:16:26