

De *The Criterion* à *transition* : l'évolution des revues littéraires et la désintégration de l'esprit d'avant-garde

Céline Mansanti

Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

Dans l'épilogue à son ouvrage *A Genealogy of Modernism*, Michael Levenson écrit :

Si l'on cherche une trace de la maturation du modernisme, la fondation du *Criterion* en 1922 pourrait s'avérer plus pertinente que la publication de *La Terre gaste* (*The Waste Land*) ou même d'*Ulysse*, parce qu'elle illustre l'académisation du mouvement, son accession à une légitimité culturelle. La revue dotait Eliot, son directeur, d'une vaste tribune ; elle jouissait d'une stabilité financière et d'une respectabilité intellectuelle ; elle offrait à des contenus parfois suspects un honorable réceptacle. *La Terre gaste* parut dans le premier numéro de la revue, et ce contexte facilita son aucun doute son entrée dans l'arène littéraire. Si le poème risquait de faire scandale, le pedigree intellectuel des essais qui l'entouraient était en revanche rassurant. Ceux-ci étaient de bonne facture, sobres, voire solennels. Rapprocher le *Criterion* de *Blast*, c'est prendre la mesure des changements qui se produisirent en huit ans. Les titres même suggèrent un bouleversement : la critique mesurée remplace la salve polémique. Tandis que *Blast* imprimait ses manifestes en énormes capitales d'imprimerie, le *Criterion* publie ses manifestes en tout petits caractères. De tels changements portèrent leurs fruits : *Blast* publia deux numéros, le *Criterion* parut pendant dix-sept ans¹.

Dès la première moitié des années 80, cette analyse met en valeur le rôle central des revues dans l'étude du modernisme anglo-américain, en déplaçant explicitement notre regard du texte (en l'occurrence *The Waste Land*) à la revue (*The Criterion*), qui devient ainsi la meilleure expression d'un moment central de l'histoire du modernisme. Une comparaison diachronique redouble la valeur du propos de Levenson : opposer *The Criterion* à *Blast* permet d'établir non seulement un, mais deux points d'ancrage entre l'histoire du modernisme et celle des revues. Après une phase d'explosion des revues avant-gardistes viendrait une phase d'académisation du modernisme, illustrée par *The Criterion*. Michael Levenson associe le *Criterion* à sa date de fondation, 1922. Mais, nous allons le voir, les caractéristiques du *Criterion* ne sont déjà plus à la fin des années 20 celles de la revue du début de la décennie. D'où l'idée d'une troisième phase de l'histoire des revues littéraires, que j'aimerais mettre ici en évidence : celle d'une désintégration de l'esprit d'avant-garde dans les revues littéraires de la fin des années 20 et des années 30.

¹ Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism*, Cambridge University Press, 1984, p. 213.

La lecture des éditoriaux de trois revues de la fin des années 20, *The Criterion*, *Tambour* et *transition*, permet de repérer une nouvelle phase de l'histoire du modernisme avant-gardiste, une phase de désintégration, qui n'est finalement que la suite logique de la deuxième phase évoquée par Levenson, celle de l'académisation du modernisme. Pourtant, il paraît intéressant de distinguer ces deux phases : on assiste pour la première fois à la fin des années 20 à une remise en cause explicite du modernisme avant-gardiste.

The Criterion a été bien étudiée, notamment par Denis Donoghue, dans un article de 1977, ainsi que par Jason Harding qui lui a consacré récemment un ouvrage. C'est pour cette raison que je n'évoquerai cette revue que brièvement, en utilisant les conclusions concordantes de ces deux critiques. Tous deux distinguent deux phases dans la vie du *Criterion*, qui, selon Jason Harding, entame à partir de 1928 son lent déclin. Dans une lettre datée du 7 janvier 1930, Eliot confie à Ada Levenson que le *Criterion* perd de sa vitalité, et qu'il prend de l'âge, comme son directeur (je cite ici les propos d'Eliot tels qu'ils sont rapportés par Harding²). A partir de ce premier aveu, Harding relève de nombreuses marques de la désillusion et du désintérêt progressifs de Eliot pour la revue. Les critiques viennent aussi de l'extérieur, dès 1930, que ce soit de Pound, qui qualifie le « criterionisme » de « régime de corbeau mort », ou de Basil Bunting pour qui en 1932, *The Criterion* est « un désastre international, puisque Eliot a commencé à chérir son infortune et s'est résigné avec regret à en perpétuer les causes : les rois, la religion, et le formalisme ». A partir de cette date, le royalisme, l'anglo-catholicisme et le classicisme du *Criterion* sont de plus en plus critiqués, tandis que la revue s'intéresse de moins en moins à la littérature, et de plus en plus, selon Denis Donoghue, au fascisme, à l'humanisme et à la religion, à la propriété, à l'argent, à l'économie, ou encore à la théorie de la valeur.

The Criterion n'est pas un cas isolé, même s'il est important de rappeler que toutes les revues de cette génération n'expriment pas le même rapport au modernisme (je pense notamment à deux revues américaines du début des années 30, *Contact*, la revue de William Carlos Williams, et *Pogany*, la revue de Richard Johns). D'autre part, les revues qui semblent pouvoir être regroupées n'expriment pas cette désintégration du modernisme avant-gardiste de la même façon, même si elles contribuent chacune à leur manière à un discours commun. *Tambour* est l'une d'elles. Cette revue américaine d'exil, dirigée par Harold Salemsen, paraît entre février 1929 et juin 1930 à Paris. Dans la « Présentation » du premier numéro, Salemsen, déclare, en anglais et en français, car *Tambour* a la particularité d'être une revue

² Voir à ce sujet Jason Harding, *The Criterion, Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain*, Oxford University Press, 2002, p. 19. Les références suivantes proviennent du même livre, même page.

parfaitement bilingue : « La direction nouvelle ne peut être conçue qu'à la lueur des leçons du passé »³. Les propos de Salemsen rappellent ceux d'Eliot dans « Tradition and the Individual Talent », même s'ils sont énoncés de manière plus brutale, plus schématique et autoritaire. Autre point commun avec Eliot, mais aussi avec un mouvement plus international dont la *NRF*, en particulier, se fait l'écho : une défense du classicisme, moins par la théorie (comme c'est le cas dans *The Criterion*) que par l'exemple. Ainsi, le cinquième numéro de *Tambour* est entièrement consacré à Anatole France. Dans la présentation de l'enquête littéraire lancée à cette occasion, Salemsen déclare : « Il y a cinq ans qu'Anatole France est mort. Et, qu'on le veuille ou non, ceci a laissé un vide »⁴. L'éditorial qui ouvre le numéro suivant, « Littérature et esprit », adopte le même ton péremptoire pour mettre en garde les écrivains contre les tournures d'esprit : « L'amusement ne peut se suffire à lui-même »⁵. Mais c'est dans le septième numéro de la revue, en avril 1930, que l'on trouve la plus nette remise en cause du modernisme. Dans un Manifeste intitulé « Essentiel : 1930 », Salemsen développe plusieurs points, dont voici les conclusions. « Première conclusion : Le modernisme n'a été qu'une variation de forme ». « Deuxième conclusion : le modernisme, recherche de forme, est épuisé ». Un troisième point, stipule que « La première place doit être donnée au fond » et s'achève sur ces mots : « Aux formes que le modernisme a données, il faut attacher un fond ». Voici enfin la dernière conclusion de ce manifeste : « L'Essentiel : 1930 est d'envisager le monde avec des yeux actuels, pour dire quelque chose, quelle que soit la forme qu'on préfère »⁶.

Revenir au fond parce que la recherche de formes est épuisée, voilà ce que propose de manière un peu répétitive le manifeste de Salemsen, très proche en ce sens d'une partie du discours de *transition*, la revue créée par le franco-américain Eugène (ou Eugene) Jolas en 1927 à Paris. Dernière grande revue américaine d'exil, *transition* est connue pour ses positions avant-gardistes et expérimentales (représentées par son manifeste « La Révolution du Mot »), ainsi que pour la publication du *Work in Progress* de Joyce, remanié et publié en 1939 sous le titre de *Finnegans Wake*. Avec *Work in Progress* et la Révolution du Mot, *transition* propose en effet à ses lecteurs de partir en quête de mots nouveaux, d'exprimer dans une langue neuve une réalité nouvelle : celle de l'inconscient, du monde de la nuit, pour reprendre une métaphore chère à la revue. Mais *transition* tient aussi un discours similaire à celui de *Tambour*. En 1928, Jolas remarque dans l'un de ses éditoriaux : « Nos prédécesseurs

³ Harold Salemsen, « Présentation », *Tambour* n°1, février 1929, p. 2.

⁴ Harold Salemsen, « Prétexte », *Tambour* n°5, novembre 1929, p. 1.

⁵ Harold Salemsen, « Littérature et esprit », *Tambour* n°2, p. 5.

⁶ Harold Salemsen, « Essentiel : 1930 », *Tambour* n°7, avril 1930, pp. 2-4

ont trop expérimenté. Les formes ne manquent plus »⁷. Comme Salemsen, il entreprend de redonner une place au « fond », en mettant progressivement en place une « base métaphysique »⁸ proche, en fait, d'une réponse religieuse⁹. L'ambivalence de la position de *transition* s'exprime nettement dans le numéro 16-17 de juin 1929. En effet, le lancement du manifeste de la Révolution du Mot s'accompagne de la mise en avant de la notion de « synthèse » : le mot barre en grandes lettres la couverture du numéro. Au-delà du symbole, la notion de synthèse tient une place essentielle dans la revue à partir de décembre 1927. Loin d'être une référence à Hegel, elle semble bien davantage s'inspirer des réflexions de Kandinsky, qui utilise ce mot à partir de la fin des années 20 pour désigner l'avènement d'une nouvelle ère spirituelle qu'il prophétise depuis le début des années 10¹⁰. A la différence de Kandinsky cependant, la « synthèse » de *transition* renvoie à l'idée que « toutes les choses sont finalement liées les unes aux autres à l'intérieur d'un grand tout » et semble naître d'une angoisse qui pousse le directeur de la revue à définir de manière dogmatique et *a priori* un « dénominateur commun »¹¹; tout se passe comme si Jolas prenait au pied de la lettre le fantasme moderniste d'un centre fixe. Le discours synthétique de *transition* forme ainsi la veine anti-moderniste d'une revue qui par ailleurs s'engage fortement en faveur de l'expérimentation.

Un bref examen des discours éditoriaux du *Criterion*, de *Tambour* et de *transition*, permet donc de mettre en évidence une désintégration du modernisme avant-gardiste sous des formes plus ou moins différentes : le cas du *Criterion* est le plus connu, et il est très intéressant, car on voit deux phases se dégager assez nettement dans cette revue qui jouit d'une longue vie, entre deux dates clés de l'étude du modernisme : 1922 et 1939 ; *Tambour* n'a pas le calibre du *Criterion* ou de *transition*, mais permet de montrer que le discours d'Eliot n'est pas isolé. Enfin, le cas de *transition* me semble aussi intéressant que celui du *Criterion*, pour d'autres raisons : d'abord parce que l'on assiste à une remise en question complexe, ambivalente, du modernisme avant-gardiste ; d'autre part, parce que c'est une revue qui contrairement à *The Criterion* ne renonce pas à la littérature, ne renonce pas tout court : Jolas n'a pas la carrure intellectuelle de Pound ou d'Eliot, mais, comme en témoignent

⁷ Eugène Jolas, « Transatlantic Letter », *transition* n°13, été 1928, p. 276.

⁸ Eugène Jolas, « Notes », *transition* n°14, automne 1928, p. 184.

⁹ Voir à ce sujet Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen : Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Thames et Hudson, 1995, p. 26.

¹⁰ Voir à ce sujet la belle étude du Finlandais Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos, A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo, Åbo Akademi, 1970, p. 196.

¹¹ Stuart Gilbert, « Five Years of *transition* », *transition* n°22, février 1933, p. 143 ; Eugène Jolas, « Logos », *transition* n°16-17, juin 1929, p. 28.

les acteurs de l'époque, il parvient à communiquer son enthousiasme à la jeune génération, en dépit d'un climat littéraire relativement morose.

Arrêtons-nous plus spécifiquement sur *transition*, qui éclaire de façon originale la désintégration du modernisme avant-gardiste que nous venons de mettre en évidence.

La richesse des filiations de *transition* avec une série exceptionnelle de revues antérieures signale un fonctionnement intéressant : la revue n'hésite pas à reprendre à ses parentes des textes ou même des réseaux de collaborateurs, tout en ouvrant ses pages à de nouveaux auteurs – ce que ne fait pas une revue aussi moderne que la *Little Review*, par exemple. Les filiations entre les différentes revues d'exil ont été repérées dès les années 30 par des figures de la vie intellectuelle de l'époque, comme Albert Parry dans *Garrets and Pretenders* en 1933, ou Malcolm Cowley dans *Exile's Return* en 1934 :

Transition fut la dernière mais aussi la plus grande des petites revues publiées par les exilés. Il y en avait eu beaucoup : *Gargoyle* (une transposition de Greenwich Village à Montparnasse), *Broom* (qui défendit d'abord l'art pour l'art, puis la machine), *Secession* (dadaïsme tempéré de pédanterie), *the Transatlantic Review* (dure à cuire et Middle Ouest d'esprit, même si elle était dirigée par un Anglais), *This Quarter* (intense et révoltée comme son fondateur Ernest Walsh, qui était en train de mourir de la tuberculose), *Tambour* (à moitié française), *The Little Review* (qui déménagea de Chicago pour aller à New York avant de mourir à Paris), *Exiles* [sic] (l'organe plus ou moins personnel de Pound) – il dut y en avoir d'autres aussi, mais celles-ci étaient les plus importantes. Vers la fin, il devenait difficile de les distinguer autrement que par leur typographie ; elles avaient toutes plus ou moins les mêmes collaborateurs¹².

Cowley exagère ; mais il est vrai que ces revues ont en commun de nombreux collaborateurs. Pourtant, le cas de *transition* me semble particulier. Cette dernière grande revue d'exil s'appuie beaucoup plus que ses congénères sur un héritage, une expérience collective forgée au fil du temps, et qui dépasse de loin celle des seules revues d'exil. En effet, *transition* fait également appel à bien d'autres réseaux de collaborateurs, issus de revues aussi diverses que *Der Sturm*, *The Double-Dealer*, ou les *Nouveaux Cahiers alsaciens*. Sans que cela soit jamais vraiment explicité, la reprise est en fait au cœur du projet de la revue : *transition* peut se lire comme un gigantesque panorama rétrospectif des avant-gardes historiques. Ainsi, en republiant de nombreux collaborateurs de *Der Sturm*, Jolas offre à ses lecteurs un tour d'horizon de l'expressionnisme allemand. Autre exemple : le manifeste de la Révolution du Mot, censé donner une nouvelle direction à la jeune génération, est en partie illustré par des textes avant-gardistes relativement datés, quoique jamais traduits en anglais, et jamais diffusés aux Etats-Unis. Je pense à un poème de Schwitters, « Anna Blossom Has Wheels », qui date

¹² Malcolm Cowley, *Exile's Return, A Literary Odyssey of the 1920s*, Penguin Books, 1979, p. 275.

de 1919, ou à un texte en prose intitulé « Revolution in Revon », publié la même année. On peut également citer des poèmes sonores de Tzara ou de Ball datant de 1916. Conjointement aux œuvres nouvelles qu'elle publie, *transition* traduit et réédite ainsi une large sélection de textes avant-gardistes, se donnant à lire comme une « véritable encyclopédie des avant-gardes »¹³, pour reprendre l'expression utilisée par Dickran Tashjian. La richesse du projet éditorial de la revue a des conséquences directes sur son volume. *transition* compte une centaine de pages durant sa première année d'existence avant d'atteindre progressivement les 300 ou 350 pages au début des années 30 ; le directeur de *This Quarter* la qualifie alors de « python obèse »¹⁴. La taille imposante de cette revue, couplée à son projet rétrospectif, permet de conclure à une forme de désintégration par reprise et par accumulation.

Mais c'est sans doute le rapport de *transition* à l'avant-gardisme qui permet le mieux d'observer le franchissement d'une nouvelle étape historique. Entre *The Criterion* et *transition*, on passe d'une simple académisation du modernisme à un réinvestissement de la rhétorique avant-gardiste, parfois à des fins publicitaires. La typographie de *transition*, avec un « t » minuscule, est empruntée, sans reconnaissance de dettes, à la *transatlantic review*, où elle avait été utilisée dans le premier numéro de janvier 1924, un peu par hasard. C'est en effet sous l'influence de Cummings, dont un poème ouvre le premier numéro de la *transatlantic*, que Ford Madox Ford choisit cette graphie particulière, « à titre d'essai »¹⁵. Mais les réactions des critiques sont telles qu'il ironise sur les conséquences de sa décision : « pas moins de soixante-dix pour cent de nos critiques britanniques se sont consacrés uniquement à analyser les expériences de M. Cummings et à relever l'absence de capitales à *transatlantic review* »¹⁶. Lorsque *transition* reprend cette graphie en 1927, le procédé ne manque pas de faire couler l'encre, une fois de plus. Mais cette fois-ci, le hasard n'a plus sa place, comme en témoigne Jolas dans ses mémoires : « Grâce à mon expérience de journaliste, je savais que les critiques lui feraient un accueil tonitruant ; et puis de toute façon c'était la mode parmi un certain nombre de « petites revues » continentales de l'époque »¹⁷. L'utilisation de la minuscule est devenue dans *transition* une stratégie publicitaire. De la même façon, on peut s'interroger sur la collaboration entre Jolas et Joyce, par ailleurs amis. Si Joyce a utilisé Jolas pour éditer *Work in Progress*, comme le répète Hugh Kenner dans *Dublin's Joyce*, l'inverse semble tout aussi vrai : les bénéfices extra-personnels de cette

¹³ Dickran Tashjian, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ Edward Titus, « The Flying Column », *This Quarter*, vol IV, n°4, juin 1932, p. 739.

¹⁵ Ford Madox Ford, « Chroniques », *transatlantic review* n°3, mars 1924, p. 58.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Eugene Jolas, *Man from Babel*, Yale University Press, 1998, p. 88.

relation sont largement partagés. En 1927, à elle seule, la présence de Joyce dans *transition* assurait à Jolas le succès. Joyce était l'un des auteurs les plus médiatiques du moment, en partie grâce au scandale qu'avait provoqué sa publication aux Etats-Unis dans les pages de la *Little Review*, valant un procès à sa directrice, Margaret Anderson. Jolas fait de Joyce la figure phare de *transition* : il lui réserve de nombreux encarts publicitaires, et surtout, il associe étroitement Joyce à la Révolution du Mot. Pourtant, le discours éditorial de la revue est bien plus proche de l'esthétique d'un jeune écrivain beaucoup moins connu, et dont *transition* publie de nombreux poèmes : Hart Crane.

transition est bien éloignée de l'esprit qui anime le *Criterion* des premières années, défini par Levenson comme une institution caractérisée par sa stature et sa respectabilité intellectuelle. Par contraste, la revue de Jolas apparaît comme un lieu hybride, à la fois lieu de créations enthousiastes et de reprises angoissées. La désintégration du premier modernisme se manifeste principalement, il me semble, par une utilisation stratégique de l'avant-gardisme. Elle est également perceptible dans la chair même de la revue, qui, consciente de la fin d'une époque, comme l'indique son titre, entreprend de rassembler toutes les avant-gardes, et enfle de plus en plus, pour devenir la revue « obèse » dont se moque Titus. Enfin, mais c'est un point que je n'ai pas la place de développer ici, cette désintégration du modernisme avant-gardiste est aussi visible à travers le parcours de certains collaborateurs de la revue, comme Yvor Winters, qui passe d'une poésie imagiste à une poésie beaucoup plus traditionnelle, à partir de 1928, ou comme HD, qui publie dans *transition* des poèmes expérimentaux qu'elle ne reprendra pas par la suite dans ses *Collected Poems*.

Après ce gros plan sur *transition*, tentons maintenant une approche plus globale des évolutions des revues littéraires modernistes, de *Blast* à *transition*.

Au début des années 30, le champ des revues semble plus balisé qu'il ne l'était dans les années 10, où l'on assiste à l'explosion des revues avant-gardistes, pour la plupart très éphémères, surtout en regard de la longévité significativement plus importante des revues des années 20. Progressivement, à partir du début des années 20, le champ des revues (pour reprendre l'expression utilisée par Anna Boschetti dans sa thèse sur *Les Temps Modernes*) semble s'organiser au moins partiellement autour d'un système de niches, qu'elles soient temporelles ou éditoriales. Dans un ouvrage récent, le critique Lawrence Rainey retrace l'histoire de la publication de *La Terre gaste* pour mettre en évidence la « structure tripartite » formée par *The Little Review*, *The Dial* et *Vanity Fair*. Les trois revues couvrent en effet un spectre éditorial, de la petite revue avant-gardiste à la revue commerciale, en passant par une

revue au statut intermédiaire, *The Dial* : bien que plus proche de la *Little Review* que de *Vanity Fair*, elle combine des caractéristiques propres à chacune de ces deux catégories de revues¹⁸. La situation du *Dial* telle qu'elle est présentée par Lawrence Rainey me semble intéressante, car elle introduit un moyen terme, une complémentarité, dans l'univers fondamentalement oppositionnel des petites revues, qui naissent au départ contre les revues commerciales dont elles désapprouvent les principes. A la même époque, à partir du début des années 20, les revues d'exil s'organisent sur un principe de roulement. Souvent établies en France, et ne disposant de toute façon que d'un marché réduit en Europe, elles font leur possible pour éviter d'entrer en concurrence, et ce dès la parution de la première d'entre elles, *Gargoyle*, en août 1921. Les revues se succèdent les unes aux autres (*Gargoyle*, *Broom*, *Secession*, *transatlantic review*, *This Quarter*, *transition*), et les interférences sont rares. Lorsque Pound lance *The Exile* au printemps 1927, il commet une erreur dont il se rend compte aussitôt. Voici ce qu'écrit Jolas dans ses mémoires : « Quelques mois avant la sortie de notre premier numéro, le hasard fit qu'Ezra Pound lança sa nouvelle revue, *Exile*. Il nous écrivit de Rapallo, où il vivait à l'époque, que s'il avait su que Paul et moi projections de créer une revue, il ne se serait jamais chargé d'une tâche aussi ingrate »¹⁹. De fait, comme le montre Craig Monk dans un article consacré à *The Exile*²⁰, la concurrence de *transition* explique en partie l'échec de la revue de Pound.

Un principe d'économie d'énergie semble également prévaloir chez Williams. En juin 1930 fait part à Kenneth Burke de son scepticisme quant à l'utilité de la nouvelle revue à laquelle pense son ami : « Reprenons : quant est-il de la nouvelle revue ? Et pourquoi ? Pourquoi pas ? Mais quoi qu'il en soit, quant est-il ? *Transition* est sur le point de reprendre sa publication, c'est ce que j'entends dire, et puis il y a la *New Review* »²¹. Ce n'est qu'en février 1932, alors que Williams peut penser que *transition* ne reparaitra pas (en fait la revue reparait un mois plus tard, en mars 32, après presque deux ans d'absence) qu'il lance avec Nathanael West la deuxième série de sa revue *Contact*. Comme le rappelle Jay Martin²², la nouvelle revue se veut autant une continuation de l'ancien *Contact* (1920-1923) qu'un successeur de

¹⁸ Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism, Literary Elites & Public Culture*, Yale University Press, 1998, p. 99.

¹⁹ Eugene Jolas, *op. cit.*, p. 90.

²⁰ Voir Craig Monk, « The Price of Publishing Modernism: Ezra Pound and the Exile in America », *Canadian Review of American Studies*, 31, 2001. Cet article représente toute la critique qui existe sur *The Exile*, ce qui donne une idée du revers subi par celui que l'on considère à juste titre comme le père des revues modernistes anglo-américaines.

²¹ *The Humane Particulars : The Collected Letters of William Carlos Williams & Kenneth Burke*, ed. James H. East, University of South Carolina Press, 2003, p. 50.

²² Voir Jay Martin, *Nathanael West : the Art of His Life*, Londres, Secker & Warburg, 1971, p. 144.

transition, à laquelle la revue s'oppose clairement dans son premier éditorial. L'attitude de Williams est intéressante, car elle révèle une volonté de rationaliser les entreprises éditoriales, de faire en sorte que le champ des revues soit aussi complémentaire qu'oppositionnel. En ce sens, elle est tout à fait comparable à la réaction de Pound lorsqu'il apprend l'existence de *transition* : les deux hommes sont encore prêts à s'investir, mais à condition d'économiser leur énergie. L'ancienne génération (Pound, Williams, mais aussi Eliot) semble exprimer à cette époque une forme de lassitude à l'égard des revues. Dans son *Autobiographie*, Williams n'aura d'ailleurs que quelques mots dénués d'enthousiasme pour le deuxième *Contact*, alors qu'il parle avec fierté de la première série parue entre 1920 et 1923. Lorsque Allen, Hoffman et Ulrich remarquent dans leur étude que la plupart des directeurs de revue ont moins de 35 ans, il met probablement le doigt sur un problème crucial qui touche les revues littéraires de la fin des années 20 et du début des années 30. A l'exception de Miller, qui publie *The Booster* et *Delta* entre 1937 et 1938, la nouvelle génération littéraire ne prend pas vraiment la relève. Zukofsky par exemple, peut-être découragé par l'expérience de son maître avec *The Exile*, ne se jette pas dans l'aventure ; c'est grâce à *Poetry*, dont Harriet Monroe, à la demande de Pound, lui confie la direction d'un numéro spécial, qu'il lance son manifeste objectiviste.

Autre signe d'un changement d'époque, les revues commencent au début des années 30 à prendre conscience d'elles-mêmes, de leur rôle historique, et finalement envisagent la fin de leur histoire. L'une des réalisations les plus importantes de *Contact* est la publication, sur deux numéros, d'une bibliographie très détaillée des petites revues américaines parues depuis 1900. Cette bibliographie est précédée dans le premier numéro de la revue d'un article intitulé « The Advance Guard Magazine », qui brosse à grands traits l'histoire de la petite revue, de *Camera Work* en 1902, à *Transition* (*transition* adopte la majuscule lorsqu'elle reparaît en mars 1932). Apparemment dirigée par le jeune Nathanael West, cette grande entreprise rétrospective fait écho à l'article de Pound publié dans *The English Journal* en novembre 1930. « Small Magazines » – c'est le titre de l'article de Pound – propose également une histoire de la petite revue moderniste, depuis ses origines en 1912 avec la parution de *Poetry*, à *transition*. On peut opposer ces analyses rétrospectives des années 30 à deux articles parus en 1923, qui manifestent également une démarche réflexive, mais de nature différente. Dans le deuxième numéro de *Secession*, son directeur, Gorham B. Munson, dresse une typologie des petites revues, opposant aux revues « de groupe », comme *Secession*, les revues « personnelles », agressives et indisciplinées, comme la *Little Review*, et les revues

« anthologiques », comme *Broom*²³. On voit ici que la démarche de Munson est de l'ordre du simple constat, d'un regard porté sur le présent. « The Function of A Literary Review », l'éditorial publié la même année dans les pages du *Criterion* qu'Eliot vient de lancer, a quant à lui une valeur programmatique assez attendue. Eliot écrit : « la fonction d'une revue littéraire est de maintenir l'autonomie et la caractère désintéressé de la littérature, et de montrer en même temps les relations qu'entretient la littérature non pas avec la "vie", comme quelque chose que l'on opposerait à la littérature, mais avec toutes les autres activités, qui, avec la littérature, forment la vie »²⁴. Cette démarche assez classique ne met que mieux en valeur l'étrange démarche de *Contact*, qui s'ouvre finalement moins sur un programme – contenu en quelques lignes dans l'éditorial – que sur une longue rétrospective. Une ouverture en forme de fermeture, comme le montre aussi le texte ironique qui ouvre la revue, un poème de Cummings qui sera repris dans le recueil *No Thanks*, en 1935 :

« let's start a magazine	« allez, on lance une revue
to hell with literature	merde à la littérature
we want something redblooded	on veut un truc viril
lousy with pure	bourré de pureté
reeking with stark	puant de netteté
and fearlessly obscene	et résolument obscène
but really clean	mais vraiment nickel
get what I mean	tu vois ce que je veux dire
let's not spoil it	faut pas se rater
let's make it serious	faut que ce soit sérieux
something authentic and delirious	un truc authentique et délirant
you know something genuine like a mark	tu sais, un truc vrai comme une trace
in a toilet	dans des chiottes
graced with guts and gutted	avec la grâce des tripes et étripé par la grâce »
with grace »	

²³ Il faut distinguer le caractère « anthologique » de *Broom* de celui de *transition*, *Broom* ne dépassant pas la centaine de pages, et n'ayant pas de vocation rétrospective.

²⁴ T. S. Eliot, *Criterion* I, 1923, p. 421.

squeeze your nuts and open your face²⁵

presse-toi les couilles et ouvre les yeux

Par l'intermédiaire de Cummings, *Contact* s'ouvre sur une parodie satirique des revues soit disant avant-gardistes, en mettant en scène une radicalité dégradée (« comme une trace / dans des chiottes »), conventionnelle, comme le montre le recours à une langue fatiguée, systématique, et dont le poète se moque (jeu des guillemets). Les temps ont changé. Les programmes enflammés des revues des années 10 ont laissé la place à un avant-gardisme forcé ou à une lucidité sans issue. Comment survivre à la désintégration des avant-gardes ? *Contact* ne peut que constater la fin d'une histoire.

Des revues comme *Contact* ou *transition*, bien que très différentes l'une de l'autre, permettent de repérer un troisième grand moment de l'histoire du modernisme avant-gardiste, celui de sa désintégration, après son explosion dans *Blast* et son académisation dans les pages des premiers numéros du *Criterion*. Même s'il est difficile de trouver une date aussi symbolique que 1914 ou 1922 (ce pourrait être 1928 pour le début du déclin du *Criterion*, ou 1929 pour la création de *Tambour* et la disparition du *Dial* et de la *Little Review*), la fin des années 20 correspond au début d'un déclin des revues littéraires. *The Exile*, que Pound lance en 1927 depuis Rapallo, ne semble pas révéler à proprement parler une désintégration du modernisme avant-gardiste. Cependant, la revue est un échec éditorial important (et d'autant plus cruel que Pound était jusqu'alors une figure centrale du succès des petites revues), qui contribue à la morosité du paysage des revues littéraires de cette époque. Au sein de ce paysage, *transition* occupe une place particulière : plus que toute autre revue, elle arrive à réagir positivement à la crise. Certes, son discours éditorial vibre littéralement sous l'effet des fortes tensions que la période génère, mais *transition* cherche activement à répondre à la dissolution du modernisme historique, sans choisir une voie clairement réactionnaire (comme le font *The Criterion* et *Tambour*), et sans pour autant continuer à jouer selon des règles qui ne semblent plus fonctionner (à l'instar de Pound qui cherche à tout prix à former un groupe de jeunes écrivains, comme au temps de l'imagisme, alors que n'existe plus, selon Williams, le désir de travailler ensemble²⁶). Au-delà du cas particulier que représente *transition*, le début

²⁵ E.E. Cummings, « let's start a magazine... », *No Thanks*, 1935, in E.E. Cummings, *Complete Poems, 1904-1962*, édition révisée et corrigée par George J. Firmage, New York, Liveright Publishing Corporation, 1991, p. 407.

²⁶ Sur le désir de Pound de former un nouveau groupe littéraire, voir sa correspondance avec Zukofsky entre 1927 et 1931. Sur le sentiment de Williams sur le sujet, voir en particulier sa lettre du 12/7/33 à T.C. Wilson, *The Selected Letters of WCW*, ed. John C. Thirwall, NY, McDowell, 1957, pp. 141-142 : « Aucun groupe ne se formera. Pourquoi un groupe se formerait-il ? C'est particulièrement stupide d'essayer de coordonner les efforts

des années 30 voit l'émergence d'une nouvelle avant-garde revuiste, celle des revues politiques. *New Masses*, la revue de Mike Gold, commence à paraître en 1926, mais l'explosion des revues politiques commence vraiment au début des années 30, avec des revues comme *Front* ou *The Left* (en 1931), *Leftward* (en 1932), *Anvil* et *New Verse* (en 1933), *The Left Review* et *Partisan Review* (en 1934). En 1933 à New York, Fred Miller lance une revue prolétarienne intitulée *Blast*. D'un *Blast* à l'autre, les revues littéraires de la fin des années 20 et du début des années 30 assurent tant bien que mal la transition, en tentant de survivre aux tensions générées par la disparition des avant-gardes historiques.