Colloque international - Université d'été de la SFLGC

POUR UNE CARTOGRAPHIE EUROPÉENNE DES REVUES LITTÉRAIRES (1909 1939)

RELATIONS, RÉSEAUX, CARREFOURS

Anne-Rachel Hermetet (CERIEC, Angers)
Nathalie Prince (3L. *AM*, Le Mans)

Sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet et Nathalie Prince

Pour une cartographie européenne des revues littéraires (1909-1939) : réseaux, échanges, carrefours

Sommaire

Avant-propos (Anne-Rachel Hermetet)
Les revues littéraires en Europe (1909-1939) : réseaux, échanges, carrefours (p. 3)

I. Les réseaux en question : réflexions sur le concept
- Paul Aron : Les réseaux internationaux des revues belges de langue française (1918-1940) (p. 7)
- Evanghelia Stead : L'Europe des revues : réseaux (p. 18)

II. De l'avant-guerre à l'entre-deux-guerres
- Véronique Silva Pereira : *The Savoy* et la collaboration *post-mortem* de Paul Verlaine (p. 28)
- Elisa Grilli : Modernistes, *afrancesados*, iconoclastes » : la circulation des idées et des goûts sur le modèle de la « revue des revues », dans *Helios* et consœurs (p. 37)
- Karl Zieger : *La Revue des vivants* : la littérature au service de la distraction des survivants ? (p. 46)

III. L'espace moderne
- Jean-Philippe Guichon : Géographies et généalogies du *Grand Jeu* (p. 56)
- Eve Rabaté : *Commerce*, un espace littéraire européen (p. 67)
- Andrée Scharfman : De *Commerce* au *Nouveau Commerce* : une filiation revendiquée (p. 77)
- Anne-Rachel Hermetet : Les revues italiennes font-elles partie de réseaux européens ? (p. 87)
- Nathalie Froloff, *900*, entre France et Italie (p. 98)
- György Tverdota : *Nyugat* et les anti-*Nyugat*. Les carrefours de la modernité en Hongrie (p. 108)
- Céline Mansanti : Réseaux des revues en Europe : l'exemple de *transition*, revue américaine d'exil (p. 114)
- Charlotte Estrade : Ezra Pound en 1930 ou l'eurocentrisme d'un Américain exilé : définition et bilan « de l'intérieur » des réseaux de petites revues anglo-américaines (p. 125)

IV. Des revues d'art
- Danuta Knysz et Grzegorz Paweł Bąbiak : *Museion* ou le dialogue artistique polono-français à l'aube de la Grande Guerre (p. 134)
- Juliette Lavie : *Gebrauchsgraphik*, un modèle esthétique et intellectuel pour la revue des *Arts et Métiers graphiques* (1927-1937) ? (p. 143)
- Pauline von Arx : *391* et ses collaborateurs : une revue à caractère international (p. 153)

Conclusion générale (Nathalie Prince) :
Le palais des glaces : les réseaux rêvés des revues (p. 166)

Avant-propos

Les revues littéraires en Europe (1909-1939) : réseaux, échanges, carrefours

Du 2 au 4 juin 2009 s'est tenue à Angers une université d'été de la Société française de littérature générale et comparée (SFLGC)[1]. Couplées à un colloque international organisé par le CERIEC (Centre d'Études et de Recherche sur Imaginaire, Écritures et Cultures, université d'Angers) et le 3.LAM (Université du Maine), ces journées ont réuni une vingtaine d'enseignants-chercheurs et de doctorants de toute l'Europe pour réfléchir aux formes qu'ont pu prendre les relations entre diverses revues littéraires européennes entre 1909 et 1939. Venus d'Allemagne, Belgique, France, Hongrie, Italie, Luxembourg et Pologne, les participants ont mis en commun leurs réflexions et l'état de leurs travaux sur des périodiques dans une perspective historique, esthétique et théorique. La manifestation, inscrite dans le champ d'études comparatistes en plein développement que constitue l'analyse des revues littéraires, faisait ainsi écho aux réflexions occasionnées par les commémorations autour du centenaire de *La Nouvelle Revue française* en cette année 2009[2].

À l'origine du projet, il y avait le désir d'interroger et de préciser les modalités et les enjeux des échanges avérés entre revues littéraires, dans l'Europe du premier XX^{ème} siècle. S'agissait-il de circulation de textes, d'idées, de modèles esthétiques et/ou idéologiques ? d'échanges de collaborateurs ? ou encore de diffusion de modèles typographiques et de programmes intellectuels, littéraires ou artistiques, voire de type d'organisation revuiste ?

Pour y répondre, l'idée du réseau a été proposée en raison de sa ductilité, de sa souplesse, et parce qu'elle permettait d'appréhender ces relations dans leur dynamique propre, sans les figer dans un espace clos[3]. En d'autres termes, il s'est agi d'analyser les réseaux constitués par les revues à la fois comme un phénomène humain (relations interpersonnelles, échanges effectifs) mais aussi comme un mode de structuration que, faute de mieux, on qualifiera de mentale (pour renvoyer à un imaginaire du réseau[4]). Il devient alors possible de prendre en compte aussi bien les relations effectives que les relations désirées, rêvées, celles qui s'expriment dans une dynamique de conquête ou d'affirmation d'une légitimité nationale et internationale.

Plusieurs questionnements ont ainsi mobilisé les participants :

- d'ordre historique et sociologique : il s'agit de mettre en évidence les liens que tissent les échanges de collaborateurs, les reprises d'articles. Cette étude fait leur part aux relations d'amitié entre les hommes qui constituent bien souvent le terreau de la vie revuiste. Mais plus largement, elle ouvre aux relations intellectuelles/ littéraires/ artistiques entre les revues à travers l'examen des échanges interculturels, où se manifestent les déséquilibres, les hégémonies, partenariats ou rivalités, entre deux ou plusieurs champs littéraires. L'objectif était de contribuer à dessiner une carte de

[1] Relevant également de la politique de formation des doctorants menée par la Société Française de Littérature générale et comparée, cette université faisait suite à « Biblia », l'université d'été organisée par la SFLGC, en juillet 2005 à la Bibliothèque nationale de France.

[2] Une liste des manifestations organisées en 2009 figure sur le site du centenaire de *La NRF, www.centenaire-nrf.fr.*

[3] Voir Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri/CIEL, 2006 et, en particulier, l'introduction de Paul Aron et B. Denis, « Réseaux et institutions faibles ».

[4] Voir Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation » (revue en ligne *ConTEXTES*, n° 4, octobre 2008, contextes.revues.org). Elle rappelle très justement comment l'objet revue a une double dimension textuelle et humaine et comment on peut ainsi identifier un réseau intertextuel fait des échos entre différents lieux de publication et d'expression et un réseau interpersonnel (nœuds de sociabilité). On se reportera à l'ensemble de ce numéro de *COnTEXTES*, consacré à « L'étude des revues littéraires en Belgique » et dirigé par Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben van Humbeeck et Laurence van Nuijs.

l'Europe intellectuelle sur laquelle on pourrait lire les passages, d'un titre à un autre, les mouvements de collaborateurs, autour d'hommes-carrefours, les collaborations fécondes, mais aussi les échecs ou les frustrations : telle ou telle revue a pu désirer en vain faire partie d'un plus vaste concert international, ne pas être connue ou reconnue hors des frontières nationales.

- d'ordre poétique : en mettant en évidence le rôle des revues dans la circulation des textes et, en particulier, des textes étrangers, par l'intermédiaire des traductions ou par des recensions. On a pu vérifier ainsi l'intérêt de pratiquer des études de réception comparée, c'est-à-dire de mener l'étude comparée de la réception d'une œuvre, d'un auteur ou d'une littérature dans deux ou plusieurs pays ou domaines linguistiques différents[1]. Cette perspective croisée s'avère particulièrement féconde dans le cas des revues littéraires et l'analyse des réseaux permet de la problématiser efficacement. Il ne s'agit plus alors de comparer uniquement la réception d'une œuvre (par exemple) dans son pays d'origine puis à l'étranger, mais d'examiner la constitution de réseaux internationaux reliant les différents périodiques, favorisant ou contrecarrant la lecture de cette œuvre. Une autre dimension de cette interrogation poétique a conduit à pouvoir lire une revue comme un réseau, en ce qu'elle révèle de dynamique collective, de rencontres ou d'affrontement.
- d'ordre théorique : un des objectifs de la rencontre consistait également à proposer de nouveaux outils pour l'analyse des revues. C'est à travers l'utilisation de la notion de réseau appliquée aux revues littéraires que la démarche a été menée – en dépit du fait que le terme a soulevé et soulève encore des interrogations, voire des rejets. Cette notion a souvent été entendue dans un sens faible, comme ensemble articulé de relations interpersonnelles. Les études de cas ont toutefois mis en évidence la pertinence de penser une ou des revues dans la perspective dynamique à laquelle invite une analyse en termes réticulaires.

Les travaux menés durant l'université d'été d'Angers sont loin d'avoir épuisé, on s'en doute, l'ensemble des questions que soulève une étude des revues littéraires à partir des relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres, que celles-ci s'appuient sur une lecture réticulaire ou sur l'exploration, des constellations qu'elles forment et des carrefours que leur rencontre occasionne. Ce sont des échos, des rencontres ou des refus, des rejets qui ont fait la matière des débats, plus qu'une approche strictement sociologique de ce matériau mouvant et complexe. Il reste que la variété géographique et esthétique des exemples proposés contribue à dresser une carte, même incomplète, des échanges entre les périodiques en Europe dans la période particulièrement fertile qu'ont constituée les quatre premières décennies du XX^{ème} siècle.

Anne-Rachel Hermetet
(Université d'Angers, CERIEC)

[1] Voir à ce sujet Claude De Grève, « La réception comparée : un domaine en voie de développement », in : *Perspectives comparatistes*, J. Bessière et D. – H. Pageaux (dir.), Paris, Champion, 1999, p. 211-229 et « Méthodologie de la réception comparée : le cas de Gogol en Russie et en France », *Œuvres et critiques*, XI, 2, p. 161-171.

I.

Les réseaux en question : réflexions sur le concept

Les réseaux internationaux des revues belges de langue française

(1918-1940)

Le réseau, un concept imprécis mais utile

La notion de réseau est de plus en plus fréquemment utilisée dans l'analyse littéraire. Une part de son succès est sans doute liée à son aura dans le monde de la technologie mondialisée (le *net* est un réseau). Une autre à son indéfinition même. Le réseau est avant tout une métaphore, une manière de désigner un ensemble complexe de relations. C'est une notion labile, et qui s'ajuste donc à toutes sortes de réalités.

Le colloque organisé en 2002 par le groupe informel CIEL (Collectif interuniversitaire pour l'étude du littéraire, issu des universités de Bruxelles et de Liège) a tenté de préciser l'usage que les littéraires peuvent faire du concept de réseau. Je commencerai par rappeler quelques-uns des apports théoriques de cette rencontre[1].

Le réseau est un concept essentiel en sociologie, parce qu'il recouvre l'objet même de cette science : les relations entre individus dans un espace social déterminé. Dans sa contribution, Frédéric Claisse distingue trois traditions assez différentes.

La première est une sociologie des groupes informels et interpersonnels qui, à l'aide de graphes mathématiques, tente de représenter les régularités de ces interactions. On la désigne comme Analyse structurale des réseaux ou sociométrie. C'est une formalisation déjà ancienne (entre les deux guerres), qu'illustrent les travaux de Jacob Levy Moreno dans les années 1930.

Une seconde tendance est celle que développent les recherches de Michel Callon. On peut la qualifier de sociologie de l'acteur-réseau. Elle envisage non seulement les relations entre individus, mais s'efforce aussi de décrire les chaînes de relations qui mobilisent différents acteurs sociaux, individuels ou impersonnels, qui sont liés dans un projet ou une pratique. Un réseau est une association provisoire d'entités hétérogènes. Ainsi organiser un colloque sur les revues et leurs réseaux suppose de mettre en place une logique d'actions qui engagent non seulement un certain nombre d'individus, mais aussi de traduire leur intérêt dans des langages a priori différents : subventions, hôtels, chemins de fer, institutions… Décrire ce genre de réseau relève moins de la structure mathématique que d'un récit.

La sociologie des « cités par projets » de Luc Boltanski ou Ève Chiapello met aussi l'accent sur le discours : le réseau, tel qu'il l'entend, distingue à la fois une forme de sociabilité, une représentation des arguments mobilisables et le support physique de certaines activités. Dans cette perspective, le réseau est une structure existante, la toile de fond de toutes les interactions humaines : le sociologue tente de décrire les actions qui en mobilisent les potentialités.

Ces trois traditions sociologiques font voir que le terme de réseau leur est à la fois commun, mais qu'il prend des sens très différents. Il est un facteur explicatif des attitudes individuelles dans l'ASR, il est la métaphore des logiques d'action pour la seconde. Pour l'une et l'autre il sert d'instrument permettant d'expliquer des comportements, tandis que Boltanski et Chiapello en font seulement un document permettant au sociologue de raconter des tensions ou des débats.

Pour l'analyse de la vie littéraire, l'intérêt de la notion tient au fait qu'elle est une approche du social où l'effet des grandes structures fonctionnelles (classes, groupes, institutions) est vécu comme moins important que celui des relations interpersonnelles, des réactions individualistes et des micro-milieux (le CR d'une revue par exemple). Elle semble donc apte à décrire les interactions concrètes qui s'y déroulent, tout en rompant avec la conception individualiste du « créateur incréé »

[1] Daphné De Marneffe & Benoit Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri-Ciel, 2006.

qui en constitue l'idéologie spontanée depuis le romantisme. Ce que les trois modèles sociologiques soulignent, c'est que le réseau n'est pas l'équivalent d'un simple contact ou d'une relation triviale entre des personnes, mais une structure forte qui met en valeur des liens durables et objectivables, et qui engage des institutions et des projets autant que des individus.

Gisèle Sapiro a posé la question de la compatibilité de la sociologie des réseaux avec le modèle de la sociologie des champs de Pierre Bourdieu. Ce qui les oppose est principalement la notion d'interaction. Celle-ci ne rend pas compte du fait que l'histoire et les pratiques se catalysent en traditions et donc en savoir faire et en compétences qui sont spécifiques à certains espaces sociaux. Leur acquisition n'est donc pas libre et spontanée. Elle est de surcroît liée à un monde hiérarchisé, qui est inégalitaire. Décrire cet espace social peut se faire en sélectionnant une série de variables en colonnes (âges, origines sociales, collaboration à une revue) et une liste d'individus en ligne. L'analyse factorielle va rapprocher ceux qui partagent un grand nombre de propriétés et éloigner ceux qui en ont le moins en commun. La théorie des champs prend donc en considération non pas l'ensemble des relations des individus, mais seulement les variables qui sont pertinentes dans l'analyse de leurs relations dans un espace structuré du monde social.

Malgré ces différences, Gisèle Sapiro considère que la notion de réseau peut constituer une méthode pertinente pour l'exploration du champ littéraire. Voici ses propositions ramenées à quatre points principaux :

1. Une analyse de réseau doit caractériser la structure du réseau selon des paramètres de taille, de densité, de hiérarchie des positions entre les membres.
2. Elle doit prendre en considération le degré d'institutionnalisation des réseaux personnels autant qu'officiels. Elle distinguera à cet égard entre réseaux fortement institutionnels (Académie), semi-institutionels (qui ne survivent pas aux réseaux, comme le comité de rédaction d'une revue) ou informels (rencontres de hasard).
3. Elle distinguera les réseaux par leurs caractéristiques structurelles :
   a. Groupes fermés ou ouverts (mode de recrutement) ;
   b. Propriétés objectives de l'appartenance ;
   c. Capitaux mobilisés ;
   d. Objectifs du réseau.
4. Elle s'efforcera enfin de définir les relations entre réseaux, en fonction de l'espace hiérarchisé des pratiques dans lesquels ils s'insèrent.

Jean-Marie Klinkenberg a ajouté à ceci une distinction qui me paraît importante entre les réseaux à fonction symbolique, qui disent une prise de position par référence à un réseau identifiable de personnalités ou de pratiques connues, et les réseaux à fonction matérielle, qui opèrent des rapprochements pratiques.

Enfin il faut insister sur le fait que le « réseau » est une notion qui permet de visualiser des interactions entre le champ littéraire et le champ social. Il rend en effet visible des effets d'appartenance ou d'apparentements caractéristiques des institutions littéraires faiblement autonomisées, comme c'est le cas de la Belgique francophone. De manière générale, en effet, le champ culturel local offre trop peu d'enjeux pour engendrer des débats nourris et des options de rupture crédibles. Son exiguïté ne permet pas l'émergence d'un groupe de « professionnels » susceptibles de définir un « esprit de corps » comme c'est le cas des intellectuels dans un pays comme la France. On observe ainsi de nombreuses correspondances entre les lieux de publication et les structures instituées de la vie sociale. Les revues universitaires, qui constituent en elles-mêmes un phénomène durable, prétendent représenter la jeunesse tout en s'appuyant sur un lectorat borné par l'institution dans laquelle elles paraissent, et cette institution à son tour s'inscrit dans les « piliers » de la vie sociale. Ces revues acceptent donc la logique « lourde » du milieu, y compris lorsque celle-ci s'oppose à leur discours. Plus généralement, la perméabilité des milieux politiques et culturels paraît bien constituer un trait constant qui se maintient à travers toute l'histoire

culturelle belge.

On repère ses effets dans l'évolution de groupes ou de périodiques successifs. Lorsque *La Jeunesse nouvelle* (1919-1922) fusionne avec *La Revue générale*, elle suscite le commentaire suivant : « Cette fusion […] n'a fait que métamorphoser un groupement purement littéraire en un groupement politique. Il s'agit des défenseurs de l'AUTORITE[1] ». Parce qu'ils ne sont pas seulement écrivains, mais aussi journalistes, avocats ou personnalités dotés d'un certain poids dans la vie sociale, les auteurs participent *de facto* aux fractures de celle-ci. Comment dissocier en effet chez un Luc Hommel l'engagement de l'homme politique qui anime entre 1923 et 1931 l'hebdomadaire *L'Autorité* avec ses amis Paul Struye, Daniel Ryelandt, Étienne de la Vallée Poussin ou Geoffroy d'Aspremont-Lynden, et l'énergie qu'il déploie en tant que journaliste et écrivain ? Comme l'écrivait justement Georges Sion :

> « *L'Autorité* avait enseigné à tous une formation intellectuelle, beaucoup d'échanges, un patriotisme qui multiplia ses preuves, et cette mystérieuse préparation qui est celle de l'essaimage. Le groupe a survécu à l'hebdomadaire, les hommes ont survécu au groupe[2] ».

Pour un partisan de la « révision occidentale des valeurs occidentales » (p.63), le passage de la littérature, activité de jeunesse, à la politique, puis le retour ultérieur aux lettres et à l'histoire pouvait-il être vécu autrement que comme une nécessaire continuité ? La revue, ici, a constitué un véritable laboratoire d'idées pour la droite catholique de l'entre-deux-guerres.

Cette absence de transition, que nous constatons chez un écrivain catalogué « à droite », nous la relevons aussi à l'extrême-gauche du champ politico-littéraire. J'ai pu montrer que le surréalisme naissant en Belgique se trouvait dans un rapport de forces bien différent de celui qu'affrontaient les Français. En lieu et place d'une rivalité avec le dadaïsme, il a dû se situer par rapport à une gauche politico-littéraire mieux structurée que lui, plus dotée en moyens, en revues et en contacts avec le monde social. Les deux ailes de la gauche politique entretenaient en effet des correspondants dans le monde culturel : entre le modernisme représenté par les frères Pierre et Victor Bourgeois, membres du POB, et la littérature prolétarienne dont les partisans se recrutaient dans le monde communiste ou à l'extrême-gauche du mouvement syndical, il n'y avait, en Belgique, pas de place à prendre pour une union des avant-gardes. Cette logique des positions explique largement les difficultés que rencontra Paul Nougé. Celui-ci les traduisit en élaborant une théorie de la spécialisation des domaines, qui confinait l'activité de l'artiste révolutionnaire dans le seul champ de l'art[3].

Un troisième exemple pourrait être tiré de l'évolution du groupe liégeois qui se réunit dès les années 1920 autour de Gilles Anthelme, Georges Thialet (Poulet) et Arthur Pétronio pour fonder la revue *Créer* (1922-1923). Son activité prit une couleur nettement plus politique avec la parution de *La Revue réactionnaire* (1933-1935), dans laquelle Robert Poulet rejoignit son frère Georges, puis dans le rôle que plusieurs de ces hommes devaient jouer avant et pendant la Seconde Guerre mondiale.

Ce va-et-vient entre politique et littérature n'implique pas, insistons-y, que les acteurs souhaitent une utilisation politique de l'art, ni d'ailleurs l'inverse. Une revue comme l'anarchiste *Société nouvelle* (1884-1897), qui accueille des contributions sociologiques, politiques et historiques, fut aussi une tribune de création et de critique appréciée par les poètes symbolistes. Mais, bien entendu, les œuvres qui y parurent n'étaient jamais totalement étrangères à la constitution d'un groupe social, avec son idéologie, ses comportements, ses lieux de sociabilité, et qui pouvait lire de concert Elisée Reclus et Émile Verhaeren. C'est le cas aussi des étudiants de

---

1 Paul Pollet, *Les Revues de Jeunes*, Anvers, Aux Éditions de la « Métropole », 1927, p.18. Voir aussi Jacques.-W. Serruys, *Sous le signe de l'Autorité, Contribution à l'histoire des idées politiques d'après-guerre,* Bruxelles, Éditions de la Cité chrétienne, 1935.

2 « Discours de M. Georges Sion », *Bulletin de l'ARLLFB*, 1962, t. XL, p.64.

3 Paul Aron, « Les groupes littéraires en Belgique et le surréalisme entre 1918 et 1940 », *Textyles*, 8, novembre 1991.

l'Université Libre de Bruxelles qui animent la revue culturelle *Fumées* (1920-1921), « organe du mouvement estudiantin pour la culture morale ». Le sommaire comporte les noms de Paul Collaer, Jean Fonteyne, Suzanne Tassier, Claire Janson, Charles Moureaux, Jacques Ley et Lucien Wybauw, qui forment un impeccable échantillon de la jeunesse libérale de l'époque.

On pourrait décrire ce phénomène en empruntant à Philippe Dujardin la distinction qu'il opère entre réseaux isomorphe et hétéromorphe. Dans le premier, les unités agrégées partagent une organisation identique, un esprit commun. Ce type de liens se noue aisément entre les auteurs et leur « orphéon », entre un groupe indépendant, comme celui de la *Société nouvelle*, et son organe. Dans le second modèle, le réseau est formé d'un conglomérat d'initiatives disparates qui recherchent une fin identique. C'est le trait commun aux différentes instances dépendant d'un « pilier » déterminé de la vie socio-politique nationale (socialiste, catholique ou libéral)[1]. Dans chaque « famille » sont nés des organes spécialisés dans les questions syndicales, politiques ou artistiques, qui se jugeaient évidemment à l'abri de la politique partisane, mais qui recrutaient leurs animateurs, voire leurs lecteurs, à partir du réseau initial, et qui avaient pour but de concurrencer les périodiques équivalents émanant des autres réseaux. La recherche de l'hégémonie sociale oblige ainsi les grands groupes à s'investir dans tous les champs spécialisés, en tentant une difficile liaison entre la défense de leurs intérêts propres et le respect des règles du champ, ce respect étant d'ailleurs la condition même de l'efficacité de leur intervention.

La concurrence entre ces deux modes de structuration travaille nombre de revues. Ici, une sociologie descriptive et d'obédience structurale sera probablement forcée d'emprunter des concepts lui permettant de comprendre l'organisation interne des réseaux. Il est des accumulations de capital spécifique qui ne réalisent pas leur efficacité dans le champ social dans sa généralité, mais à l'intérieur de sous-champs formés à l'intérieur d'un « pilier » social et politique. Il s'agit donc de repérer les effets de cette accumulation dans la longue durée, en mettant par exemple en lumière des continuités structurantes comme celles du monde de « l'autorité », et de confronter ce type de carrière aux possibilités offertes dans l'ensemble du champ culturel. À cet égard, l'histoire de certaines institutions qui sont des lieux de pouvoir culturel procédant d'un ensemble de compromis, comme l'Académie par exemple, serait riche d'enseignements. Il n'est pas improbable que cette analyse soit aussi valable pour d'autres espaces géographiques provinciaux ou, à certaines périodes, au centre même. Le fait marquant de l'histoire des revues est qu'elles chevauchent en fait plusieurs espaces sociaux.

Les spécificités du média « revue littéraire »

L'ensemble de ces considérations doit être croisé avec ce qui constitue la revue littéraire en sa spécificité. Mais, précisément, définir une revue littéraire n'est pas chose aisée. Le bibliographe dispose certes d'une série d'outils, plus ou moins fiables, de répertoires par matières dans les bibliothèques et des allusions éparses dans les revues elles-mêmes. Mais aucun critère formel ne peut être appliqué en vue de délimiter exactement le corpus. Certains ont cru bon de reprendre dans leurs répertoires tous les périodiques dont le titre ou le sous-titre mentionne le mot littérature et ses dérivés. Cette optique amène à tenir compte de recueils très généraux, orientés vers la politique, l'économie ou la vie pratique, et qui n'ont en fait aucun rapport avec la vie littéraire. Adopter un point de vue plus sélectif présente autant d'inconvénients. Il serait absurde de ne rassembler que les organes exclusivement consacrés à la création car la critique compte autant que la fiction ou la poésie dans l'activité culturelle. On repère par ailleurs des articles significatifs dans les quotidiens, les hebdomadaires généralistes autant que dans les petites revues. Mais peut-on les inclure dans le corpus, sans aborder en fait toute la production périodique écrite ? Pour surmonter le problème, on adoptera des solutions pragmatiques, en excluant du corpus les quotidiens, les périodiques

[1] *Du groupe au réseau. Table ronde CNRS des 24 et 25 octobre 1986 tenue à l'Université Lumière Lyon II*, textes réunis et présentés par Philippe Dujardin, Paris, CNRS, 1988, p.12.

généraux, à quelques exceptions près, les périodiques dialectaux et les revues ou bulletins de bibliophiles ou de professionnels de la littérature.

De manière générale, on peut dire que deux grands modèles forment les extrêmes entre lesquels s'établissent la plupart des périodiques que nous avons identifiés. À la revue généraliste, dans laquelle la littérature trouve sa place parmi les autres arts et en regard d'informations culturelles, voire politiques ou même sportives, s'opposent des organes spécialisés, souvent de moindre diffusion, où paraissent des textes originaux et des critiques littéraires. Les titres illustrent bien cette dualité, et l'on peut comparer terme à terme la fatuité encyclopédique de « *La Famille.* Journal pour tous. Dieu, famille, patrie, morale, éducation, nouvelles, poésie, hygiène, miettes scientifiques, connaissances utiles, boîte aux questions » (Bruxelles, 1890-1959) à la sobriété ascétique de « *L'Élan littéraire*. Revue mensuelle » (Liège, 1885-1886). La tension entre ces titres recoupe aussi des différences entre le programme ou le contenu de nombreux sommaires. On recense environ quarante revues nettement littéraires paraissant en Belgique entre 1918 et 1940.

Reste, et c'est le point important pour l'historien, que la diversité des domaines d'intervention des revues constitue par lui-même un fait social notable. En intervenant dans l'espace public, les revues ne manquent pas de désigner le lieu précis qu'elles entendent investir. Ce lieu correspond tantôt à un espace spécifiquement littéraire ou artistique, tantôt à un espace de production indifférencié. Les revues affichent ainsi le degré de spécialisation du domaine dont elles prétendent relever et, par là-même, elles s'organisent selon un principe de hiérarchie et de différenciation qui autorise une grille de lecture sociologique.

« L'intervention » d'une revue, ou sa « prise de position », n'est pas toujours aisée à identifier. Si un grand nombre de petites revues ont mobilisé les moyens classiques de l'intervention d'un groupe littéraire, en publiant des manifestes, des éditoriaux ou des textes fortement orientés, plus nombreuses sont encore les revues qui se bornent à afficher quelques généralités (comme : « nous sommes jeunes ») et semblent éviter les déclarations fracassantes. J'ai longtemps pensé que cette abstention manifestaire était une des caractéristiques du champ littéraire belge, où la proximité entre les acteurs provoque des conflits plus feutrés ou plus euphémisés qu'ailleurs. Mais à observer un certain nombre de revues françaises entre les deux guerres, il apparaît que les grands éditoriaux programmatiques sont plus rares qu'on ne pouvait le penser. Il faut donc chercher la prise de position des revues ailleurs que dans le discours explicite qu'elle tiennent, là où en fait s'énoncent l'essentiel des positions littéraires : dans la forme même du périodique, c'est-à-dire dans les textes qu'il publie, dans ses choix de genre et dans ses critiques, dans les choix de papier, de typographie et d'illustration qui en font un produit singulier.

On peut dès lors synthétiser les différents aspects par lesquels une revue littéraire s'intègre dans un réseau social, aide à le constituer ou en reflète l'existence.

1. Les agents (comités de rédaction, de soutien, de correspondants).
2. Les sociabilités (fonctionnement de la revue).
3. Les contenus (manifestes, genres et formes pratiqués, codes littéraires) ; les formes (typographie, illustrations).
4. Les moyens (financement, publicité, abonnements, souscripteurs).
5. Les liens explicites ou implicites (autres revues, comptes rendus).
6. L'insertion (dans un champ culturel, social, politique, artistique…).

Les réseaux internationaux

Dans leur majorité, des revues littéraires belges sont réalisées par et pour un cercle local. L'internationalisation est exceptionnelle. Lorsqu'elle se manifeste, elle est principalement liée à l'espace culturel franco-belge. Ces bornes s'expliquent avant tout par des raisons linguistiques. Les revues polyglottes sont en effet extrêmement rares. Les revues privilégient par conséquent les auteurs et les correspondants qui s'expriment en français ; les « transferts » de la littérature

étrangère s'opèrent via des traducteurs ou des médiateurs plus ou moins connus.

Résurrection (1917-1918), dirigée par Clément Pansaers, qui paraît à Bruxelles sous l'occupation, fait converger l'influence du pacifisme rollandiste avec la révolte dadaïste et expressionniste. Les écrivains allemands en poste à Bruxelles y publient des textes en traduction. Carl Einstein, en particulier, fait paraître des extraits de son *Bebuquin*, mais on y lit aussi des œuvres de Franz Werfel, d'Ernst Stadler, de Franz Wedekind ou le très significatif hommage à Jaurès de Walter Hasenclever. À leurs côtés, des poètes français comme Jouve et Vildrac, et quelques belges comme René Verboom et Michel de Ghelderode. Les fonds et l'orientation de la revue dépendaient principalement de Carl Sternheim qui recevait ce petit monde dans sa villa de La Hulpe, près de Bruxelles, ainsi que de la propagande allemande[1].

La plupart de ces écrivains partageaient les idées pacifistes de Romain Rolland, dont le prestige était aussi grand en Belgique que dans les milieux intellectuels de l'Allemagne expressionniste. C'est d'ailleurs à l'auteur d'*Au dessus de la mêlée* que Pansaers dédie son aperçu de « la littérature jeune allemande ». Mais le même sentiment de révolte contre la guerre, prolongé par une rupture avec les codes artistiques dominants, anime aussi les groupes anversois et les revues francophones qu'ils publient : *Ça Ira* et *Lumière*. Elles sont proches de l'appel que Barbusse lance dans *Clarté* et se retrouvent parfaitement dans l'esprit internationaliste qui cherche à réunir les hommes de bonne volonté de part et d'autre des frontières. Le groupe *Lumière* choisit son camp sans ambages : « Il fallait, écrit Roger Avermaete dans ses souvenirs, édifier un monde nouveau et cette mission incombait aux jeunes ». *Ça Ira* témoigne d'un intérêt soutenu pour des options similaires, et les comptes rendus des sommaires que rédige son directeur, Paul Neuhuys, indiquent qu'il suit de près l'évolution des groupes belges et allemands.

Ces revues publient les unanimistes français et les poètes « d'esprit nouveau » qui commencent à être consacrés comme Apollinaire, Salmon, Cendrars, Pierre-Albert Birot, René Edme ou Ribemont-Dessaignes dont l'influence, alors, contraste avec l'oubli relatif dans lequel ce poète est aujourd'hui tombé. Parallèlement, elles s'ouvrent aux mouvements étrangers. À l'exposition patronnée par *Ça Ira* qui a lieu à Anvers au printemps 1923, on repère les noms des artistes du jeune Bauhaus, des Hongrois de *Ma*, d'Alexandre Rodtschenko et de El. Lissitzky. *Lumière* publie d'ailleurs en juin 1922 un numéro sur la jeune littérature soviétique (et on notera qu'au même sujet seront consacrées des livraisons spéciales de *Variétés* en mars 1930 et de *La Nervie* en 1927). En contrepartie, la deuxième série de *Ma*, éditée à Vienne en 1922, fait paraître un tableau synoptique des différentes manifestations de l'avant-garde où figure en bonne place *Ça Ira*. En 1923 et en 1924, un tableau semblable incorpore *Het Overzicht* ainsi que *7 Arts* et *Le Disque vert*. *Ça Ira* bénéficie aussi du bilinguisme de ses rédacteurs et de sa situation de proximité avec la Hollande pour suivre attentivement la littérature et l'art d'avant-garde dans ce pays. Elle fait écho aux options socialisantes d'Henriette Roland-Holst, même si l'essentiel de ses sympathies, sous la pression de Theo Van Doesburg, va au groupe *De Stijl* fondé autour de Piet Mondriaan.

Cette ouverture vers l'étranger se retrouve dans les intérêts variés des animateurs de *L'Art libre* (1919-1922), bien informés sur l'avant-garde allemande et soviétique, du groupe de *La Lanterne sourde* (1921-1931) qui anime des rencontres sur l'Espagne en 1924 et en 1931, du *Disque vert* (1923-1925), auquel collabore, parmi d'autres Soviétiques, un Serge Essénine ; par ailleurs, *7 Arts* (1922-1929) manifeste sa sympathie pour Marinetti, *Prospections* (1929-1932), sous la plume de Pierre-Louis Flouquet consacre un important article au Hongrois Bertalam Por ; *Variétés* (1928-1930) s'intéresse à Kafka et publie des fragments inédits de son *Journal* le 15 mars 1929, George Linze, le fondateur d'*Anthologie,* correspond avec Marinetti ou fait illustrer sa revue par George Grosz…

Liées au cosmopolitisme qui réagit contre le nationalisme étroit des années de guerre, ces revues demeurent rattachées à une définition assez superficielle du réseau. Il s'agit essentiellement

[1] Hubert Rolland, *La « Colonie » littéraire allemande en Belgique 1914-1918*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collection « Archives du Futur », 2003.

de contacts, voire d'un intérêt pour ce qui se passe à l'étranger, plutôt que du rapprochement effectif d'individus vivant en des contrées différentes, ou de l'interaction de plusieurs nationalités. L'exemple le plus frappant de ce que l'on pourrait appeler un « réseau en trompe l'œil » est fourni par la revue *La lanterne sourde*, fondée en 1921 par Paul Vanderborght, ancien étudiant de l'ULB, qui travaille en Égypte entre les deux guerres. C'est un cas assez typique d'une revue qui est en fait l'émanation d'un seul individu, lequel dispose de moyens matériels très limités, mais qui développe une activité frénétique de contacts internationaux[1]. Ainsi la création d'un « comité international d'hommage à Rupert Brooke » suscite-t-elle le commentaire suivant : « La Lanterne sourde et Paul Vanderborght soulèvent le monde pendant plus d'un an pour animer cette œuvre internationale rassemblant des personnalités de tous horizons et un Comité international des plus variés, allant d'André Gide à Curzio Malaparte ou Winston Churchill » : cette autocélébration est rédigée par Vanderborght dans un opuscule d'hommage à son propre mouvement paru en 1931.

Il est néanmoins des réseaux plus effectifs, même s'ils sont souvent liés à l'obstination de quelques individus. Ainsi sur le plan international, la renommée de Franz Hellens fut largement tributaire de sa capacité à maintenir en vie des revues ouvertes à un réseau serré d'amitiés françaises. C'est Paul-Gustave Van Hecke, lui-même directeur de l'importante revue artistique *Sélection* (1920-1933, en trois séries) qui suggéra à Hellens l'idée de créer un organe littéraire dont l'esprit s'adapterait à celui de son groupe. Hellens offrit la co-direction à André Salmon et fonda *Signaux de France et de Belgique* en 1921. L'année suivante, avec Mélot du Dy, il créait *le Disque vert* (1922) qui fusionna en octobre 1922 avec l'organe de *La Lanterne sourde* de Paul Vanderborght sous le titre *Écrits du Nord* (1922-1923). Un texte de Michaux, qu'Hellens tenait à publier en dépit de l'avis défavorable des autres membres du comité de rédaction, mit fin à l'expérience. Les 2ème, 3ème et 4ème séries du *Disque vert* parurent de 1923 à 1925 ; *Nord*, dirigé par Gaston Pulings et Franz Hellens, parut en 1929 et 1930, *Écrits du Nord* en 1935 et un numéro du *Disque vert* fut édité dans des conditions ambiguës en 1941. Une dernière série sortit de presse en 1952-1954[2]. Beaucoup moins axés sur l'avant-garde que les revues anversoises contemporaines, les périodiques d'Hellens furent cependant attentifs aux préoccupations culturelles du moment. Les numéros spéciaux qu'il fit paraître sur Charlot, sur Freud (dirigé par Henri Michaux), sur le suicide ou sur Lautréamont se révélèrent souvent prémonitoires. Les écrivains qui y collaboraient comptent parmi les plus importants de leur génération : ceux de *La Nouvelle Revue Française* côtoient les surréalistes, Cendrars, Cocteau pour la France, Michaux, Périer, de Hauleville ou Goffin pour la Belgique.

Pour leur part, les revues surréalistes illustrent la capacité qu'ont eue certains acteurs de maîtriser la notion de réseaux et de s'en servir de manière créative. C'est ainsi que Camille Goemans, Marcel Lecomte et Paul Nougé rédigent les tracts de *Correspondance* du 22 novembre 1924 au 20 juin 1925. La « revue » (en fait un ensemble de tracts) compte vingt-deux feuillets numérotés, de couleurs différentes, qui furent suivis par les deux tracts de *Musique* et l'annonce d'un éphémère club de cinéma à l'enseigne du « Cabinet Maldoror » de Gérard Van Bruaene. Tirés à moins d'une centaine d'exemplaires, distribués gratuitement à des destinataires variant parfois d'une livraison à l'autre, les tracts réalisent en quelque sorte le plus faible degré d'organisation que l'on attend d'une revue littéraire. Ils échappent aux contraintes de la périodicité comme aux pesanteurs de l'investissement matériel. Ils permettent cependant au trio qui les édite de se comporter à l'instar d'un groupe littéraire plus classique : *Correspondance* peut encore, le 10 septembre 1926, « prendre congé » de Marcel Lecomte. La revue bénéficie également d'un écho

---

1 Les archives de la revue ont été déposées à la Réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles en 2008. L'étude récente de Mélanie Alfano, *La Lanterne sourde 1921-1931. Une aventure culturelle internationale* (Bruxelles, éditions Racine, 2008) témoigne un peu involontairement de la survalorisation des initiatives du fondateur.

2 On trouvera un bon descriptif de ces revues dans l'indispensable catalogue rédigé par Jean Warmoes, *Cinquante ans d'avant-garde 1917 – 1967*. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 1983. Cf aussi l'étude de Paul Gorceix, « 'Le Disque vert' (1921 – 1941) Franz Hellens et les écrivains français », in *Les relations littéraires franco – belges de 1914 à 1940*. Edit. par R.Frickx, Bruxelles, VUB Press, 1990, p.111-128.

dans *La Nouvelle Revue Française* ou dans les organes surréalistes parisiens. Elle s'impose comme une signature sympathisante. C'est sous l'égide de *Correspondance* que les amis belges d'André Breton signent la pétition des revues *Philosophies, La Révolution surréaliste* et *Clarté* contre la guerre du Maroc. Ils doivent à cette activité éditoriale d'émerger en tant que groupe, puis d'incarner le surréalisme à Bruxelles.

Les sources de *Correspondance* semblent toutefois montrer la relative hétérogénéité du projet à l'égard des formules que le *Manifeste* coulera en forme de chose jugée. Elles relèvent de la tradition dadaïste, autant que d'une pratique issue en droite ligne du XIX^e^ siècle. Michel Sanouillet a en effet rappelé le souvenir de *Mécano*, cahiers multicolores d'un bulletin dadaïste encarté par Theo Van Doesburg dans *De Stijl* en 1922. Les quatre livraisons de ce périodique furent successivement bleue, jaune, rouge et blanche. Publié à Leyde entre 1922 et 1924, il bénéficia de la collaboration de Tzara, Arp, Hausman, Ribemont-Dessaignes, Schwitters, etc[1]. Il est évidemment possible que le trio belge ait eu vent de l'initiative, mais nous n'avons aucune certitude à ce sujet. Par contre, il est presque certain que la seconde source de *Correspondance* puisse être cherchée dans l'œuvre de Lautréamont[2].

Si l'on admet que la parution des tracts de *Correspondance* obéit pour une part à une motivation d'ordre stratégique, liée à la place que Nougé et ses amis souhaitent conquérir dans le champ belge et en liaison avec le champ français, il faut également accepter qu'ils défendent une esthétique — liée à une éthique — dont la suite de la carrière de Nougé prouvera la cohérence intellectuelle autant que la rigueur morale. Le contexte littéraire justifie alors le début et la fin de l'expérience. Elle prend place dans une période où les tentatives de définition du mouvement surréaliste sont encore ouvertes, entre les options défendues par le dadaïsme finissant, et celles que prônent, de manière plus ou moins théorisée, Paulhan, Éluard ou Breton. Mais le 15 juillet 1925 après avoir publié le *Manifeste*, Breton annonce qu'il prend la direction de *La Révolution surréaliste*. Désormais, qui ne sera pas avec lui sera confondu avec les ennemis du surréalisme. Nougé et ses amis conserveront leurs distances — ce sera le titre de la revue qu'ils publieront en 1928 — mais ils ont perdu l'espoir d'infléchir la direction du mouvement. *Correspondance* interrompt sa publication le 20 juin 1925[3].

Avec *Distances* (février-avril 1928, 3 n^os^), le groupe a transformé son objectif institutionnel. Magritte et Goemans sont installés à Paris, où ce dernier dirige une galerie d'art. Les livraisons, auxquelles participent tous les membres du réseau surréaliste bruxellois, ne contiennent plus de polémiques. Les distances sont manifestées par le fait que les Français ne se trouvent pas associés à une revue pourtant publiée à Paris. En rendant hommage au musicien André Souris qui a rejoint le groupe, Nougé écrit : « Nous nous moquons des curiosités et des espoirs de quelques amateurs, de quelques marchands, de tous les esthètes. Nous cherchons des complices ». La formule indique la nature du réseau, quasi clandestin, des Belges, ce qui rompt aussi avec l'exposition au grand jour de la mouvance surréaliste française.

Une troisième revue concrétise les liens des deux groupes. Sa parution est liée à la pénurie de moyens éditoriaux qui frappe le groupe de Breton à la fin des années 1930. Mais puisque le groupe belge est dépourvu également des moyens lui permettant d'assumer les frais de la publication d'une livraison importante, c'est au mécène et collectionneur Paul-Gustave Van Hecke que s'adressent les surréalistes. En résultera la parution d'un numéro exceptionnel de la revue *Variétés*, qui s'ouvre par un texte de Freud et contient *Le trésor des jésuites*, pièce délirante écrite en duo par Breton et Aragon. Le sommaire, particulièrement prestigieux, rassemble presque tous les auteurs, critiques, peintres et photographes qui composent la galaxie surréaliste franco-belge de la période. L'effet réseau joue ici à plein, et il transforme désormais de manière durable en « groupe surréaliste belge »

---

1 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, p.47.

2 Paul Aron, « Les Surréalistes belges, lecteurs de Lautréamont », in *Les lecteurs de Lautréamont,* textes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Piersens, *Cahiers Lautréamont* XLVII et XLVIII, Du Lérot éd., 1999, p. 9-22.

3 Paul Aron, « Les tracts de *Correspondance* ou les détours d'une stratégie subtile », in *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?* a cura di Anna Soncini Fratta, Bologna, CLUEB, 1997, p. 171-200.

le groupe « correspondance », qui voulait maintenir ses « distances ».

En toute rigueur, ces manifestations réussies de réseaux internationaux devraient faire l'objet d'une analyse sociologique plus poussée. Qu'est-ce qui a permis à des agents comme Hellens ou Nougé de réussir des stratégies d'alliance là où bon nombre d'autres auteurs ont dû se borner à de vagues liens sans effets réels ? La réponse à cette question est complexe, car elle pose le problème d'une étude comparée des zones du champ littéraire et de la dialectique du centre et de la périphérie qui s'y joue. Ce n'est pas ici le lieu de l'esquisser. On se bornera donc à conclure que la question posée par les organisatrices du colloque de la SFLGC trouve en Belgique de nombreuses manifestations de sa pertinence, même si, contrairement à ce qu'on a parfois pu penser, l'internationalisme ne suscite une dynamique effective que dans l'espace du champ littéraire de langue française.

Paul Aron

Bibliographie

Aron, Paul et Soucy, Pierre-Yves, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Labor, 1993, 194 p. (« Archives du futur ») (2e édition revue, corrigée et augmentée, 1998, 227 p.)

Aron, Paul, « Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du xxe siècle », in *Laboratoires et réseaux de diffusion des idées en Belgique*, G. Kurgan-van Henteryk (dir.), Bruxelles, Ed. de l'ULB, 1994, p. 95-108

Aron, Paul, « La Belgique francophone, carrefour du cosmopolitisme européen », dans : *La Belle Epoque des revues, 1880-1914*, Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier (dir.), Editions de l'IMEC, 2002, p. 325-334.

Aron, Paul, « L'histoire des revues littéraires en Belgique. Bilan historiographique et perspectives », dans : *Niet onder één vlag. Van nu en straks en de paradoxen van het fin de siècle*, Raf de Bont, Geraldine Rymenants et Hans Vandevoorde (dir.), Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal-en Letterkunde, 2005, p. 307-314.

Aron, Paul, « Les revues littéraires : histoire et problématique », dans *L'étude des revues littéraires en Belgique/De studie van literaire tijdschriften in België* (oct. 2008). *Méthodes et perspectives/Methodes en perspectieven*. Sous la direction de Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben van Humbeeck et Laurence van Nuijs, Revue électronique COnTEXTES, 4, octobre 2008 (revue électronique http://contextes.revues.org/sommaire2983.html)

De Marneffe, Daphné et Denis, Benoit (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006.

L'Europe des revues : réseaux

Vases communicants et réseaux

Il est, entre les séances que le séminaire T.I.G.R.E. a consacrées aux réseaux des revues en 2008-2009 et cette seconde Université d'été de la S.F.L.G.C. (juin 2009), un rapport de vases communicants d'au moins trois ordres : le séminaire et l'Université d'été se répondent de part et d'autre de problématiques analogues ; ils partagent un nombre commun de participants ; ils vont même jusqu'à connaître le tourment des communications doubles, propre aux relations scientifiques sans limites clairement arbitrées. Le séminaire et l'Université d'été, comme les jeunes couples, ou les amoureux livrés à la fougue de leur passion, briguent et visent le texte d'une même communication, lorgnent un même sujet, et, qui sait, négocieront peut-être bientôt, dans des conversations en coulisses, comment départager une même matière grise.

À l'inverse des relations passionnelles des jeunes couples, comme dans les rapports courtois de voisinage, l'Université d'été et le séminaire du T.I.G.R.E. savent pourtant que leur troc intellectuel n'est pas de l'ordre de la dispute ou de la controverse pérennes. Encore moins de celui du litige. Il fait partie intégrante de la question des réseaux : c'est d'une part une réalité de la recherche d'aujourd'hui, qui procède de manière plus collective, coalescente et interactive que dans un passé encore récent, et parfois de pénible mémoire ; c'est de l'autre l'idée qu'on ne peut travailler sur les réseaux qu'en réseau, le séminaire et l'Université d'été mimant dans leur rapport, complémentaire et pourtant utilement antagonique, la forme idéale (idéalisée ?), de leur objet d'étude.

Les réflexions qu'on lira ici s'arrêteront à la seule année 2008-2009 malgré une enquête qui a débuté plus tôt et s'est prolongée depuis. Le T.I.G.R.E. s'est en effet penché sur le matériau polymorphe des revues à partir de 2004. Au fil du temps, le séminaire s'est interrogé sur l'angle d'attaque à adopter pour les aborder, le type d'enquête, les travaux existants, leur recensement bibliographique [1], les pistes explorées selon les disciplines et les intérêts [2]. Un colloque pluridisciplinaire organisé en novembre 2006 et la transformation des communications en chapitres d'un premier ouvrage collectif qui a été bien accueilli[3] font partie intégrante de cette expérience. L'enquête sur les réseaux, commencée en 2008-2009, se poursuit toujours en 2013-2014[4]. Il est

---

1 Sur ces points, voir brièvement Évanghélia Stead, «Les revues avant la *NRF* : les raisons d'une science difficile», in *La Nouvelle Revue française. Les Colloques du centenaire, Paris, Bourges, Caen*, Gallimard, coll. «Les cahiers de la NRF», 2013, p. 105-117 (communication au colloque international *La Nouvelle Revue Française, naissance d'un mythe***,** 18-20 juin 2009, Bibliothèque municipale de Bourges).

2 Celles-ci varient selon que l'enquête est menée par des comparatistes, des historiens de l'art, du livre, ou de la presse, des médiologues (*Mediawissenschaft*), des conservateurs des bibliothèques, du patrimoine, ou par ceux qui se sont donné la peine de constituer une collection ou un fonds spécialisé.

3 Évanghélia Stead et Hélène Védrine, éds., *L'Europe des revues (1880-1920) : Estampes, Photographies, Illustrations*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2008, rééd. 2011. Voir, parmi les comptes rendus, *Belphégor*, vol. VIII, n° 1, déc. 2008 (A.-M. Bouchard) ; P. Hummel, «Au nom de l'image : les revues de 1880 à 1920», *Acta Fabula*, 28 déc. 2008 ; R. Froissart, «Recherches actuelles autour des périodiques», *Perspective, la revue de l'INHA*, 2008/3, p. 462-468 ; F. Thumerel, chronique sur *libr-critique.com*, 29 janv. 2009 ; *Romantisme*, n° 145, 3e trimestre 2009, p. 172-174 (D. Pernot) ; *La Revue des revues*, n° 42, automne 2009, p. 97-101 (M. Passini) ; *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, n° 1 & 2, Fall-Winter 2009-2010, p. 118-119 (M. Pakenham) ; *French Studies* (Oxford), vol. LXIV, n° 1, January 2010, p. 99-100 (E. Adamowicz) ; *Locus amœnus* (Barcelona), n° 10, 2009-2010, p. 305-313 (E. Trenc) ; *The French Review*, 83:4, 2010, p. 892 (M. Dalle) ; *Revue de Littérature Comparée*, n° 334, avril-juin 2010/2, p. 258-260 (L. Liébart) ; *RHLF*, n° 3, 2011 (B. Curatolo) ; *Journal of European Studies*, 41:2, June 2011, p. 184-186 (N. Grigorian).

4 Voir http://www.fabula.org/actualites/neuvieme-seminaire-tigre-2013-2014reseaux-des-revues-artistiques-et-

prévu d'en recueillir la moisson dans un *Europe des revues II : les réseaux*, actuellement en préparation. On tient cependant à garder à cette intervention de juin 2009 à l'Université d'été de la S.F.L.G.C. sa forme partielle d'alors. Le dialogue entre le séminaire du T.I.G.R.E. et l'Université d'été repose sur deux différences d'approche sensibles, la première de matière, la seconde de manière. C'est par elles qu'on commencera.

Matière et manière

Matière et périodisation d'abord. L'Université d'été a opté pour la fourchette chronologique 1909-1939, fortement marquée par la création d'une grande revue, la *NRF*, qui polarise le champ et ordonne différemment les forces en présence. Les couvertures choisies pour illustrer son programme indiquent combien les revues qui firent date lui importent. La NRF y figure en bonne place, ainsi que la *Nyugat* hongroise, l'*Orpheu* portugais, la revue italienne *La Ronda*, et *The Criterion* de Eliot, aux côtés du *Mercure de France*, de *La Revue des vivants*, et du *Gebrauchsgraphik*. Le séminaire, en revanche, travaille sur les vingt années qui précèdent et les vingt années qui suivent le passage du XIX^{e} siècle au XX^{e} (1880-1920). Ce choix est justifié à ses débuts par trois lois qui, entre juin et juillet 1880, entraînent la libéralisation de la presse et la démocratisation de la lecture. Vers la fin, en revanche, on bute contre l'année 1914 et les débuts de première guerre mondiale, un repère fréquemment adopté par les historiens comme limite chronologique, défiée par le séminaire, qui travaille à l'encontre du postulat selon lequel les années 1914-1918 auraient vu un affaissement des revues. Bien que ce ne soit pas ici le lieu d'en débattre, il n'est pas légitime de penser ce phénomène de manière aussi tranchée[1].

A cette différence s'ajoute une autre : à l'opposé de l'Université d'été, le séminaire ne fait pas de distinction entre grandes et petites revues et procède par coupes ou coups de sonde dans un matériau foisonnant. Il opte volontiers pour la version kiosque, tente de prendre à bras le corps l'explosion de l'imprimé, et d'aborder les revues dans leur rapport à la presse, comme le montrent à la fois l'affiche du colloque de 2006 et la couverture du volume *L'Europe des revues (1880-1920) : Estampes, Photographies, Illustrations*.

Manière et méthode ensuite : inscrit dans le temps en raison de séances *a priori* mensuelles, s'appuyant sur un public fidèle, mais dépourvu de formule d'abonnement fixe, le séminaire est conçu comme une plateforme de questionnement destinée à se prolonger en cycle[2] à l'opposé de l'Université d'été, manifestation scientifique ponctuelle, dans ce cas, sous forme de colloque. Dans le cycle consacré aux réseaux, le T.I.G.R.E. a mis l'accent sur les relations à établir entre les modèles esthétiques, idéologiques et graphiques des périodiques à travers l'Europe. Une triple idée de circulation motive cette entreprise : *circulation des modèles de revues* (typographie et mise en pages en relation avec le programme/manifeste, le contenu, les objectifs, le titre, l'audience et le lectorat) ; *circulation des textes*, introduction de nouvelles idées, passage des esthétiques d'un pays à l'autre ; et *circulation à la fois artistique et commerciale* des images. Le séminaire aspire ainsi à mettre mieux en évidence les rapports entre hommes de lettres et artistes, cercles et coteries, collaborateurs et direction, champs culturels, librairies, galeries et spectacles, et à les préciser d'un

---

litteraires-en-europe-1860-1930_58881.php.

1 Pour quelques éléments de réponse, voir Gérard de Lacaze-Duthiers, «Notes sur les revues françaises pendant six ans (1914-1920)», *L'Esprit nouveau*, n° 1, octobre 1920, p. 99-102. Lacaze-Duthiers parle d'un affaissement et de la disparition des jeunes publications d'avant-garde le 2 août 1914, mais aussi de leur réveil un an plus tard, et de leur apogée entre 1917 et 1918. Pour un bref descriptif, voir la présentation de la presse des tranchées et de la guerre dans René de Livois, *Histoire de la presse française*, Lausanne, Éditions Spes ; Paris, Société Française du Livre, 1965, vol. II, p. 398-402 et 407-427. Voir aussi Jean-François Pessis, *Les Petites Revues pacifistes politico-littéraires en France, 1916-1920*, mémoire de Maîtrise, Université Paris VIII, U.E.R. d'Histoire, direction M. Rébérioux, 1972, 99 p. et XIII p. de bibliographie (avec un répertoire des revues examinées).

2 Ceux qui seraient intéressés par son historique pourront se reporter à l'article «Le T.I.G.R.E., séminaire interuniversitaire de recherche», *La Revue des revues*, n° 42, automne 2009, p. 88-90.

pays à l'autre.

Le cycle 2008-2009, fortement perturbé par les protestations massives de la communauté universitaire contre la loi LRU, présente un petit bilan de six séances effectives, dont deux ont également été présentées sous forme de communication à l'Université d'été ; deux autres séances ont donné lieu à des communications à l'Université d'été sur des sujets connexes. Comme on pourra lire ces travaux *in extenso* ici même, je n'en retiendrai que quelques points de méthode pour les croiser avec la problématique de départ. L'objectif est de mesurer ce qui est à l'œuvre grâce aux diverses manières dont on peut comprendre et appliquer la notion des réseaux.

Points de départ

Le terme de *réseaux* relève d'une approche sociologique de la littérature, celle de Pierre Bourdieu qui a mis en avant la notion de *champ littéraire*. Il a déjà été employé dans l'analyse des revues, par exemple par Yves Chèvrefils Desbiolles : « la revue est considérée comme l'épicentre d'un réseau, le support d'une stratégie, elle légitime, elle réclame à son tour la légitimation d'un milieu[1] ». Plusieurs travaux, comme son livre sur les revues d'art ou les études sur les périodiques espagnols conduits par des hispanistes sous la direction de Danièle Bussy-Genevois [2], ont tiré parti de ce type d'approche . C'est aussi une des références de Peter Brooker et d'Andrew Thacker dans les trois volumes qu'ils ont fait paraître à Oxford University Press sous le titre *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Leur cadrage chronologique (1880/1894-1955/1960/1940), qui varie selon le domaine géographique étudié, annule le clivage coutumier entre revues fin-de-siècle, revues d'avant-garde, revues surréalistes et modernistes etc. pour faire du périodique une tendance forte du champ littéraire et un élément clé d'un modernisme intelligemment et densément pensé. Brooker et Thacker évoquent Michael Levenson pour qui les revues sont à lire selon une « micro-sociologie d'invention moderniste, au sein de laquelle de petits groupes d'artistes ont pu maintenir leur résolution […] à créer de petites communautés florissantes fondées sur la dynamique de reconnaissance réciproque[3] ». Cette façon de penser n'adresse plus des produits ou des objets marginaux, mais un contexte apte aux innovations et à l'auto-définition, une plaque tournante des rencontres et des échanges entre contributeurs majeurs et mineurs abordée dans un système de relations entre culture minoritaire et culture de masse.

Prenant en compte cette même opposition entre majeur et mineur, dans la préface du collectif *Les Réseaux littéraires*[4], Paul Aron et Benoît Denis se sont demandé en quoi *réseau* est un terme plus pertinent que *groupe*, *école* ou *champ littéraire* pour décrire le champ littéraire belge, à la fois dépendant (des lettres françaises) et hétéronome, relevant d'une institution faible, où les instances littéraires se trouvent souvent sous l'influence des relations sociétales. La théorie des champs était à leurs yeux un modèle de description plus pertinent pour les positions dominantes à contenu positif, instituant des lois. Ils voyaient en revanche dans l'analyse réticulaire un instrument plus adapté aux formes littéraires dominées (qu'elles soient périphériques, régionalistes ou paralittéraires), souvent pauvres en capital symbolique. Et ils soutenaient que le réseau, modèle

---

1 Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Préface de Françoise Levaillant, Paris, Ent'revues, 1993, p. 9.

2 Voir par exemple *Typologie de la presse hispanique*, actes du colloque de Rennes 1984, édition préparée par Danièle Bussy Genevoix, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1986 et *Le projet national de 'Blanco y negro', 1891-1917,* sous la dir. de Danièle Bussy Genevois, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2002.

3 Michael Levenson, éd., *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 6 : «the micro-sociology of modernist innovation, within which small groups of artists were able to sustain their resolve […] to create small flourishing communities based on the powers of reciprocal acknowledgment».

4 Paul Aron et Benoît Denis, «Réseaux et institution faible», in *Les Réseaux littéraires*, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri/Ciel-ULB-Ulg, 2006, p. 7-18. Volume issu du colloque international *L'Analyse des réseaux (Littérature, sociologie, histoire)*, organisé par le CIEL (Collectif Interuniversitaire d'Étude du Littéraire), action de recherche concertée de l'Université Libre de Bruxelles et de l'Université de Liège.

heuristique et souple, s'adapte mieux à des formes plus floues d'apparentement et de structuration, car il permet de suspendre les catégories préconstruites de perception du littéraire.

En effet, quand on s'intéresse aux revues littéraires et artistiques, éphémères ou pas, *réseau* offre un type d'approche plus étendu, plus difficile à baliser et à construire, mais plus fin, puisque les revues se manifestent comme une nouvelle force, polymorphe, qui bouleverse la structuration du champ littéraire et ses hiérarchies. La difficulté qu'on a aujourd'hui à admettre que le syntagme *petite revue* (qui marqua durablement la naissance du phénomène) est *pertinent*, montre que ce qui fut une nouvelle impulsion ne saurait être appréhendée avec pertinence à travers un vocabulaire qui reflète ou rappelle ces anciens rapports hiérarchiques. Or, *petite revue* dit précisément cela : l'opposition à la grande. C'est un terme qui traduit un rapport de dépendance. Il se trouvera rapidement en contradiction avec le fait que plusieurs des revues dites *petites* deviendront signifiantes, voire essentielles, par conséquent *grandes*, grâce à leur contenu, leur position idéologique, leur posture intellectuelle, leur longévité. Il est clair que plusieurs d'entre elles n'ont été *petites* que par fronde.

En dehors de cet aspect, et en plus de la dynamique relationnelle que *réseau* met en avant, il semblait que l'on pouvait entendre ce terme dans le prolongement de ce que le séminaire avait cherché à faire jusqu'alors.

Le T.I.G.R.E. avait en effet privilégié non pas les hommes mais les *formes*, la façon dont la lettre, la matière, le dispositif rendent l'esprit, reflètent l'idée, explicitent le contenu. Il s'était préoccupé des rapports entre forces commerciales et configurations esthétiques et littéraires. Il avait cherché à suivre les modèles graphiques et typographiques d'un support à l'autre. Et dans la perspective transnationale qu'il adopte, le passage d'un pays à l'autre des idées, des textes, ou des esthétiques est naturellement une question aussi cruciale que celle du commerce des images, de la circulation des formats, des emprunts, des calques ou des adaptations des matrices graphiques et typographiques.

Dans cette perspective, l'approche des revues par le *réseau* permet tout d'abord de sortir de l'optique monographique, et d'éviter la focalisation qu'impliquerait une analyse en termes de *groupe*, d'*école* ou de *coterie*. De surcroît, le réseau n'est pas centré sur la valeur littéraire, idéologique ou esthétique des créations *per se*. Il implique une réflexion sur leur *valeur d'échange*, commerciale, intellectuelle, symbolique, émotionnelle ou relationnelle. (Sur ce point, l'idée des formes littéraires faibles, qui selon Paul Aron et Benoît Denis seraient *pauvres* en capital symbolique, devrait être nuancée). C'est que le réseau permet de passer de la notion d'*œuvre* (parachevée et close sur elle-même) à celle de *pratique* (des lettres, des images, des formes) privilégiant les échanges, l'intertextualité et l'intersémioticité.

Souple et dynamique, ce mot est enfin multidirectionnel, comme l'indique l'équivalent anglais *network*. Il désigne à la fois le *travail à l'œuvre* [*work*] et les *liens qui se créent*, pas nécessairement dans un seul sens, ni dans un rapport de dépendance.

Certes, établir les réseaux selon une perspective nationale est une affaire délicate en soi. Elle l'est davantage encore entre pays et revues d'ères culturelles ou linguistiques différentes. Aussitôt la tâche s'amplifie, les relations se complexifient, les repères font souvent défaut. Mais se donner la peine d'aborder les choses ainsi permet un questionnement qui rend au matériau *revue* sa polymorphie, sa tonicité et plasticité. Et les réponses qui se profilent sont loin d'être attendues comme l'indiquent les pistes qu'on peut tracer à partir d'un petit échantillon – que l'on prenne pour guide les études de réception, la circulation et les transferts, les stratégies de structuration et de différenciation, ou le rôle des images, des modèles graphiques et des circuits artistiques.

Comparatisme et réseaux

Partons de la problématique la plus proche de celle de l'Université d'été : dans son intervention sur les revues italiennes dans l'entre-deux-guerres et sous le fascisme, Anne-Rachel

Hermetet pose la question du réseau de trois façons : selon la perspective nationale, franco-italienne, et européenne. Son approche comparatiste privilégie les études de réception. Penser le réseau verticalement (d'une génération à l'autre) permet de décrire les revues les unes par rapport aux autres, et de les penser en termes de génération, de rupture, de parenté, ou d'opposition relative, donc de différenciation, en rétablissant la circulation entre centres culturels successifs et/ou antagoniques (Florence, Milan, Turin, Rome). Une analyse usuelle en effet renforcerait la répartition des revues par pôles culturels/villes, ce qui est une spécificité du champ italien. L'analyse réticulaire permet, elle, de mettre en relief un réseau revuistique, du moins dans le Nord. En revanche, pensé horizontalement, le réseau se réduit prioritairement aux relations entre personnes au sens strict du terme. Il met en évidence la circulation des hommes entre titres qui ne se ressemblent pas, et souligne les hiérarchies du champ littéraire. On en vient alors à observer comment un homme de lettres modèle sa stratégie de publication avec un certain doigté, mais l'analyse réticulaire n'offre aucun gain spécifique. Poser enfin la question du réseau transnational/européen révèle une structuration hiérarchisée entre cultures et pays : les intellectuels italiens sont des esprits européens fascinés par la France, mais le rôle de l'Italie, absente de la *NRF,* reste périphérique dans l'Europe de l'entre-deux-guerres[1]. L'enquête peut aussi buter sur des questions qui n'ont pas reçu de réponse : Comment penser le réseau international ? Est-ce au chercheur de le construire *a posteriori* ? Tel réseau de revues, qu'on est tenté de constituer, est-il vérifiable dans le sens des échanges ?

Dans une perspective tout aussi comparatiste, Elisa Grilli convoque l'analyse réticulaire pour aborder le mouvement des jeunes modernistes espagnols et les rapports entre revues et collaborateurs en étudiant répartition des textes, mobilisation des images, formes et typographie. Les résultats sont intéressants : entre 1902 et 1907, en passant de *Helios* à *Alma española*, puis à *Renacimiento*, le réseau permet de structurer une sorte de nébuleuse formée par les groupements souvent sporadiques – que ces jeunes auteurs créent une première revue, qu'ils investissent soudain une deuxième, dont ils modifient le contenu et les objectifs (c'est ce qui se passe entre *Helios* et *Alma española*), ou qu'ils en fondent une troisième, autant liée à la première que reprenant un modèle étranger (le *Mercure de France*), avec l'intention de remplacer le directeur par une forme de directoire (*Renacimiento*). De manière attendue, le réseau, fait de liens, d'échanges, de passages, souligne *l'entrelacement*. Il invite à repenser le champ par le biais de tendances et de formations plus éphémères, partant, moins figées que les écoles, les courants ou les groupes. Il met ensuite en valeur la circulation des idées, la déclinaison des paradigmes esthétiques (dans ce cas, le culte de la beauté et le cosmopolitisme littéraire), le sens et la valeur des influences entre littératures étrangères et littérature autochtone. L'inclusion de l'étude de la mise en pages, des jeux typographiques signifiants, de la présence et de l'utilisation des images (qu'on aimerait plus courante dans les approches littéraires) montre enfin la dimension plastique et graphique du réseau. Le partage d'un code typographique, le choix d'un papier, d'une mise en pages parsemée de blancs, ou au contraire tassée sur deux ou trois colonnes, le passage d'une série de vignettes d'une revue à l'autre peuvent être aussi importants et éclairants qu'un manifeste, un texte d'auteur étranger ou pas, la mise en avant d'une idée.

Revues anglo-américaines d'exil : stratégie retorse et différenciation

Deux interventions d'anglicistes, spécialistes des revues américaines d'exil et de l'entre-deux-guerres, au séminaire du T.I.G.R.E. ont fait considérablement avancer la problématique des réseaux. Cosmopolites, souvent transnationales, et pour certaines internationalistes, ces revues orientent différemment le débat.

En revenant sur le modèle bourdieusien, Benoît Tadié a souligné avec Laurent Jeanpierre

[1] Ce point mériterait d'être complété par la présence italienne dans d'autres revues françaises, notamment le *Mercure de France*, comme le montrent les travaux de François Livi.

que les revues dessinent un champ littéraire mondial qui se forme en même temps qu'elles[1]. Il a rappelé, avec Raymond Williams, et surtout avec Lawrence Rainey[2], que le modernisme affiche une posture ambiguë à l'égard de l'espace public. Plutôt que de revendiquer farouchement son autonomie artistique, il développe une stratégie retorse où l'œuvre d'art sollicite sa commercialisation tout en défendant son indépendance. Il possède donc une réalité sociale qui manœuvre entre structures institutionnelles (presse, mécénat, collectionneurs, maisons d'édition, économie culturelle, spéculation et investissement). Pour ces revues transculturelles, le réseau se lit spatialement en termes de géographie mouvante (ponctuée par les lieux d'édition et de direction) et de points focaux à valeur mythique structurante (par exemple, Paris). Parce que le modernisme est marqué par la diaspora culturelle, la parcellisation et le nomadisme, mais aussi par quelques grands livres, acclamés, promus et mis en scène par les revues (*Ulysses* ou *Finnegane's Wake*, pour rappeler les plus célèbres), la mise en réseau des instances culturelles permet de penser la relation entre actes de nature différente. Par exemple, le réseau des revues à partir du livre : le livre publié met en réseau intellectuel les revues, mais aussi en réseau matériel (les maisons d'édition se partageant les mêmes imprimeurs, voire un même matériel typographique). Par ailleurs, la polarisation du débat autour des mœurs, qui crée deux tendances divergentes entre l'Europe et les États-Unis, montre que la médiation européenne, passant par les revues, conduit à une révision forte des positions esthétiques entre culture de masse et culture d'élite avec un effet de retournement.

Céline Mansanti emprunte, elle, la voie des échanges avec une de ces revues, *transition*[3]. Elle éclaire la notion de réseau de multiples façons : elle le constitue d'abord de manière chronologique sur le principe de la succession par rapport au public et au lectorat des revues, ce qui est bien plus original que de le penser par les collaborateurs ; elle le pense ensuite, de manière plus classique, à travers un maillage diligent et (cosmopolitisme aidant) étendu, qui inclut collaborateurs, libraires, autres revues ; elle l'interroge sous l'angle de la concurrence, de l'opposition ou du partage des positions esthétiques, notamment par rapport aux surréalistes despotiques. Et l'on peut se demander : le réseau relève-t-il de la complémentarité, ou bien de la concurrence ? La meilleure façon de le penser ne serait-il pas la différenciation ? Il s'agit là des *réseaux d'appui*, de diffusion ou de fonctionnement, qui permettent progressivement de définir le profil de la revue et son orientation. Mais le réseau est aussi une manière de montrer le rôle essentiel de la revue cosmopolite d'exil comme *passeur*, dans un espace européen crispé, grâce à son rôle de médiatrice dans les relations littéraires franco-allemandes. Devenue une véritable plateforme d'échanges, *transition* met en circulation des textes grâce à la traduction. Elle introduit des écrivains importants et des esthétiques nouvelles dans de nouveaux espaces culturels ou linguistiques, d'une façon oblique particulièrement souple. La revue fait aussi émerger des nœuds thématiques et formels et des séries de motifs, à travers lesquels on peut penser, analyser ou définir la sensibilité et la vision modernistes. Une dimension poétique apparaît ainsi, nourrie de plusieurs textes mus par des thématiques parallèles qui modulent un imaginaire commun. Et l'on voit comment les études littéraires peuvent emprunter à la sociologie le terme de réseau, et *se l'approprier*, afin de penser et de lire le contenu de la revue à travers lui.

Réseaux d'images et de modèles de revues

Venons-en au rôle de l'image dans les réseaux, à sa circulation sur une base artistique et commerciale, et au transfert des modèles de revue d'un pays à l'autre. Comment une revue allemande se pense-t-elle par rapport à une revue française, et vice versa ? Un travail de pionnier à

---

1 Voir Laurent Jeanpierre, « Revues moderniste et champs littéraires : problèmes de frontière », in *Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'éachnges, lieux d'exil* (dir. Benoît Tadié), Paris, Entr'revues, 2006, p. 157-175.

2 Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

3 Voir Céline Mansanti, *La Revue "transition", 1927-1938, le modernisme historique en devenir*, préface de Serge Fauchereau, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection «Interférences», 2009.

saluer dans ce domaine, établi à partir des périodiques eux-mêmes, est celui du regretté Raymond Bachollet au fil de la rubrique «Le Catalogue des journaux satiriques» qu'il a tenue pendant plus de vingt ans dans *Le Collectionneur français*. Raymond Bachollet s'est surtout arrêté sur les relations entre revues françaises et allemandes. Il a établi que le célèbre *Simplicissimus*, revue munichoise d'Albert Langen, éditeur bohème et francophile, est inspiré du *Gil Blas illustré* français[1]. Son épouse, Dagny Björnson, commanditera dix ans plus tard la revue *Le Témoin* à Paul Iribe[2]. *Jugend*, revue munichoise, rivale du *Simplicissimus*, s'inspire, elle, d'un autre journal satirique parisien, *Le Rire*, mais tout autant des revues artistiques et littéraires d'élite, *La Revue blanche*, *The Studio*, *The Yellow Book*, ou *Pan*[3]. Elle inspire à son tour *Cocorico*, la luxueuse revue de Paul Boutigny[4]. Et cœtera… Il y aurait là un beau sujet de thèse.

Au T.I.G.R.E., la contribution d'Eliseo Trenc, spécialiste de la littérature et des arts graphiques en Catalogne, en charge dans les années 1990 d'une recherche collective du P.I.L.A.R. (Université de Rennes II) sur les *Illustraciones* en Espagne[5], a épousé cette voie aussi. Le réseau s'appuie dans ce cas sur la typologie : un phénomène social, l'essor des classes moyennes à dominante libérale, et un phénomène culturel, la nouvelle culture visuelle qui profite des découvertes techniques et de la reproduction en masse, trouvent expression en Espagne dans un type de revue généraliste et modérée. Ses modèles sont *The Penny Magazine* anglais, *The Illustrated London News* et *L'Illustration* française. Entre 1849 et 1921, les *Illustraciones* supplantent en Espagne les revues de la génération précédente, les *musées* ou *magasins*, publications encyclopédiques qui avaient privilégié le *costubrismo*. Les *Illustraciones* frappent par leur étendue et leur spécialisation : dans les années 1880, on peut compter entre quatre-vingts et cent titres qui reprennent le terme *Illustración* en le spécifiant. Véritable chronique écrite et dessinée, qui reflète l'idéologie bourgeoise, ces revues sont faites d'un mélange d'éléments instructifs et récréatifs, représentatifs de l'opposition entre tradition et modernité. C'est sur ce fond historique de naissance de la presse illustrée que la circulation internationale des images prend du relief, encouragée par l'évolution rapide des techniques de multiplication (polytypage, stéréotypie, galvanoplastie/ électrotypie, gillotage et xylographie en couleurs). Leur expansion est motivée par des raisons financières, techniques et commerciales. Des formes de consommation nouvelles apparaissent où domine l'influence allemande (notamment technique). Prendre acte de ces mutations permet de mieux comprendre le *format* particulier des revues en Espagne, parfois étonnamment proche du journal ou de l'hebdomadaire à moyenne ou à grande circulation. L'apparente disparité entre le contenu des revues littéraires et artistiques esthètes et leur format s'estompe dans ce contexte qui souligne la prépondérance du format journal dans le domaine espagnol.

Comme on vient de le voir, la notion de réseau peut s'appuyer sur celle de typologie et mettre en évidence la circulation. Dans le cas des artistes montmartrois, des cortèges charivariques à tendances anarchistes, et des revues illustrées liées aux cabarets artistiques, elle peut en revanche montrer comment la sociabilité se clive ou se scinde sous l'effet de tendances fortes

---

1 Raymond Bachollet, «*Simplicissimus*», *Le Collectionneur français*, 18e année, n° 186, janvier 1982, p. 5-7 ; n° 187, février 1982, p. 7-9 ; n° 188, mars 1982, p. 8-11.

2 Raymond Bachollet, «Paul Iribe "Témoin" de son temps», *Le Collectionneur français*, 17e année, n° 184, novembre 1981, p. 7-9 ; Raymond Bachollet, «*Le Témoin*», *ibid.*, 18e année, n° 190, mai 1982, p. 16-17 ; n° 192, juillet-août 1982, p. 5-7 ; n° 193, septembre 1982, p. 6-8. A. C. Lelieur et Raymond Bachollet, «*Le Témoin* (deuxième série : 1933-1935)», *ibid.*, 19e année, n° 199, mars 1983, p. 7-8 ; n° 203, juillet-août 1983, p. 5-7.

3 Voir Ursula Koch, «*Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique : un monstre sacré de la Belle Époque munichoise», in *L'Europe des revues (1880-1920) : Estampes, Photographies, Illustrations*, E. Stead et H. Védrine éds., *op. cit.*, p. 453-477, et Suzanne Gourdon, *La* Jugend *de Georg Hirth. La Belle Époque munichoise entre Paris et Saint-Pétersbourg*, Strasbourg, Centre d'Études Germaniques, coll. «Revue d'Europe Centrale», 1997.

4 Raymond Bachollet, «*Simplicissimus*», *Le Collectionneur français*, 18e année, n° 186, janvier 1982, p. 7, n. 2.

5 *La prensa ilustrada en España : Las Ilustraciones, 1850-1920*, Coloquio internacional, Rennes, [13-15 de febrero de 1992], [organizado por el Centre de Recherches sur la Presse Ibérique et Latino-américaine, P.I.L.A.R. 2, Universidad de Rennes 2], Montpellier, IRIS, Université Paul Valéry, 1996.

d'autonomisation.

C'est ce qu'on a pu constater lors de l'exposé de Laurent Bihl « Du Bal des Quat'z'Arts aux Vachalcades, dispositifs, conflits et intermédialité entre revues, lieux de sociabilité et cortèges charivariques avant 1900[1] ». L'exposé concernait les circonstances et la portée des deux cavalcades charivariques organisées à Montmartre en 1896 et en 1897 sur l'initiative d'Adolphe Willette. Ces manifestations tournaient en dérision divers insignes du pouvoir autour de la vache enragée, symbole de la misère des artistes. Des liens étroits existent entre la presse illustrée de cabaret, très inventive, et ces cortèges transgressifs. Cependant, sur fond de faillite de plusieurs journaux satiriques fondés par les artistes depuis 1881, on voit les dessinateurs satiriques s'autonomiser fortement face aux patrons et directeurs des hauts lieux d'expression de la satire : Rodolphe Salis, le patron du cabaret du Chat Noir, et Jules Roques, le directeur du *Courrier français*, abondamment alimenté par les dessins des artistes montmartrois, sont brûlés sur un bûcher symbolique lors du cortège charivarique.

Le réseau se constitue ici d'une part en anti-réseau, marque une sorte de fin de la sociabilité et met en évidence une contestation vigoureuse des réseaux d'influence et de domination par les artistes frondeurs eux-mêmes. De l'autre, il se recompose dans un sens novateur : l'interaction entre les représentations charivariques sur les chars et les couvertures satiriques des revues oblige à repenser le circuit iconographique, l'usage de l'image en ville, et son impact. Le réseau permet de cerner le rapport entre revue et performance artistique, une forme d'expression très moderne. Et ces phénomènes sont beaucoup trop fluides, complexes et changeants pour qu'une description par la théorie des champs soit représentative.

C'est autour de ces choix et dans ces directions que le séminaire du T.I.G.R.E. s'est tenu en 2008-2009. Ces exemples soulignent l'adaptabilité de l'analyse réticulaire à la polymorphie de l'objet revue. C'est là une raison forte pour qu'on maintienne la problématisation par le réseau et qu'on la perfectionne en tant qu'outil. Les études littéraires ont emprunté dans ce cas à la sociologie une notion commode, bien adaptée à la fluidité et aux déplacements propres aux tendances littéraires et artistiques des périodes de transition ou d'effervescence. En l'appliquant aux revues, les littéraires sont en train de l'investir d'un contenu spécifique, que ce terme, fortement lié à la sociabilité, n'avait pas au départ. Il y a là un gain conceptuel et méthodologique dont on peut se réjouir.

On retiendra, en concluant, que, dans ces investigations, le réseau apparaît à la fois en amont et en aval de la revue. En amont, dans ce qui fonde la revue et la fait vivre. Il révèle dans ce cas la sociabilité, et justifie une approche aussi sociologique qu'historique des relations d'amitié. Mais il réapparaît en aval, dans l'apport de la revue et la manière dont elle agit. Il relève alors davantage des relations interculturelles et des transferts, accentue fortement le phénomène de circulation, et montre en quoi la revue est un facteur culturel et intellectuel de premier ordre.

Est-il possible de le penser sur le plan poétique ? Que révèle la lecture d'une revue prise comme un réseau de textes et d'images, et non pas seulement comme un réseau de relations et d'agents ? Une poétique élaborée à plusieurs ? Des motifs et des thèmes en forte corrélation avec un imaginaire spécifique ? Une mythopoétique des structures particulières ? Ou bien des concrétions d'une portée plus informelle, plus clandestine, propres à l'approche réticulaire ? C'est sur ces quelques idées et questions qu'on aimerait clore une première exploration d'un champ d'action riche et ouvert.

Évanghélia Stead

[1] Sur ce sujet, voir les articles de Laurent Bihl, «Les deux Vachalcades de 1896 et 1897», *Sociétés & Représentations* (Nouveau Monde Éditions), n° 27 [«Figures animales», sous la dir. d'Annie Duprat], 2009/1, p. 167-191, et « L'armée du chahut. Le cortège artistique comme métaphore de l'outrance graphique », *Humoresques*, n° 29 [« Histoire, humour et caricatures », sous la dir. d'Annie Duprat], printemps 2009, p. 49-67, fig.

Brève bibliographie sélective

ARON, Paul et DENIS, Benoît, «Réseaux et institution faible», in *Les Réseaux littéraires*, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri/Ciel-ULB-Ulg, 2006, p. 7-18.

CoNtextes, 2008, n° 4 [*L'étude des revues littéraires en Belgique : Méthodes et perspectives*, sous la dir. de Francis Mus, Karen Vandemeulebroucke, Ben van Humbeeck et Laurence van Nuijs] (en ligne : http://contextes.revues.org/2983)

JEANPIERRE, Laurent, «Revues modernistes et champs littéraires : problèmes de frontières», in *Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, p. 157-175.

RAINEY, Lawrence, *Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

STEAD, Évanghélia et VEDRINE, Hélène, éds., *L'Europe des revues (1880-1920) : Estampes, Photographies, Illustrations*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2008, rééd. 2011.

STEAD, Évanghélia, «Les revues avant la *NRF* : les raisons d'une science difficile», in *La Nouvelle Revue française. Les Colloques du centenaire, Paris, Bourges, Caen*, Gallimard, coll. «Les cahiers de la NRF», 2013, p. 105-117.

STEAD, Évanghélia, «Sur deux appellations problématiques et quelques principes méthodologiques en matière d'étude des revues», communication à la journée d'études organisée par Julien Schuh et Alexia Kalantzis, *Les revues littéraires et artistiques (1870-1940) : perspectives méthodologiques et apports critiques*, CRIMEL, Université Reims Champagne-Ardenne, 15 juin 2012.

VEDRINE, Hélène, «Face-à-face et réseaux de revues : *L' Épreuve album d'art*, *Le Livre d'art*, *Pan* et *La Revue rouge*», in *Les Périodiques illustrés (1890-1940) : Écrivains, artistes, photographes*, dir. Ph. Kaenel, Gollion (Lausanne), Infolio, coll. «Archigraphy poche», 2011, p. 119-155.

II.

De l'avant-guerre à l'entre-deux-guerres

The Savoy et la collaboration *post-mortem* de Paul Verlaine

Le symbolisme se manifeste comme un courant international et cosmopolite qui se sert des revues pour se diffuser dans divers pays. L'étude des transferts culturels nous offre une méthodologie pour voir comment un courant franchit les frontières grâce à des passeurs. La spécificité de ce travail est de prendre la revue comme objet d'étude et d'analyser sa fonction dans le domaine des échanges culturels et littéraires. Cet intérêt croissant pour une approche comparatiste, internationale et transversale des revues à échelle européenne, est souligné dans l'ouvrage collectif *L'Europe des Revues*, dirigé par Évanghélia Stead et Hélène Védrine[1]. Nous pouvons émettre l'hypothèse que des « réseaux européens de revues » existaient déjà au tournant du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, même si, dans le cas du symbolisme, ils étaient moins soudés et ne proclamaient pas toujours leur alliance. Avec les revues symbolistes, nous sommes dans un champ plus élitiste et hermétique, d'où le manque de solidarité pour former une avant-garde explicitement européenne comme le futurisme. Ceci étant, nous sommes surpris de voir l'apparition de revues en Europe qui présentent des ressemblances, aussi bien au niveau poétique et esthétique, qu'au niveau du support. À Paris, la grande revue *Mercure de France* fait écho des publications périodiques étrangères dans la rubrique de la « Revue du Mois ». Entre littérature et journalisme, le *Mercure* permet de suivre un échange structuré en réseau, en présentant certaines petites revues européennes qui témoignent du cosmopolitisme et de l'ouverture des frontières et attestent l'existence d'un réseau ou d'un « proto-réseau » de revues symbolistes.

C'est ainsi que nous avons trouvé la trace du *Savoy*, une petite revue anglaise de 1896 où le symbolisme et la poésie française détiennent une place importante. D'autre part, la collaboration *post-mortem* de Paul Verlaine à cette revue nous permet d'isoler et d'étudier un cas de transfert au sein de ce réseau. Ainsi, dans un premier temps nous nous interrogerons sur la place du *Savoy* dans le champ des revues anglaises, et sur ce qu'elle apporte au renouveau littéraire et esthétique. Nous analyserons ensuite le rôle des passeurs, notamment celui de Verlaine en Angleterre. Et finalement, nous verrons que dans le cas de sa collaboration *post-mortem* au *Savoy*, le transfert s'opère à un autre niveau : Verlaine devient un emblème efficace et représente implicitement une figuration de la relative dispersion esthétique du programme de la revue.

The Savoy (janvier – octobre 1896)

Présentation de la revue

Pour comprendre l'attachement de la revue anglaise au symbolisme, commençons par rappeler brièvement quelques éléments biographiques sur son directeur littéraire. Arthur Symons est un passeur culturel entre l'Angleterre et la France. En 1884, il rencontre les célébrités de la littérature parisienne, parmi lesquelles Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Renan et Taine. Paris est un centre artistique et culturel incontournable pour se faire une renommée littéraire internationale et grand nombre d'auteurs anglais traversent la Manche pour séjourner et découvrir la capitale. À Londres, Symons est connu comme un grand journaliste, poète et dramaturge, mais également comme l'un des plus fervents admirateurs de Verlaine. Son premier volume de vers en 1889, *Days and Nights,* marque bien l'influence décadente et symboliste venant d'outre-Manche. À Paris, nous retrouvons son nom dans un article du *Mercure de France* en 1892, à l'occasion de la sortie de la première anthologie du *Rhymer's Club*[2]. À partir de 1899, Symons entretient une correspondance avec le

[1] Evanghélia Stead, Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920), estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, coll. « L'histoire de l'imprimé », 2008.

[2] *Mercure de France*, t. IV, mars 1892, p. 200-215.

chroniqueur du *Mercure de France,* Henry Davray, responsable de la rubrique des « Lettres anglaises ». Il n'est donc pas étonnant de voir paraître de façon plus récurrente des articles sur ou de Symons en 1900 dans la revue française[1]. En 1896, avec l'aide de l'éditeur Smithers et du dessinateur Beardsley, Symons crée un nouveau genre de revue dont la poétique se rapproche de Paris. Le lancement de *The Savoy* à Londres trouve un écho en France, deux mois après sa parution, dans un article du *Mercure* de mars 1896 :

> Vient de paraître, à Londres, le premier numéro d'une revue trimestrielle, *The Savoy*, dont l'éditeur Léonard Smithers a confié la direction à M. Arthur Symons et Aubrey Beardsley. Très sympathiquement connus en France, les deux jeunes artistes se sont assuré la collaboration, parmi les « Jeunes » anglais, des meilleurs dessinateurs et des plus personnels et originaux écrivains. Même, quelques noms des plus connus parmi les « Jeunes » français sont mêlés aux collaborateurs attirés. (…) Très luxueusement édité, *The Savoy* sera un excellent périodique, et un document très complet sur l'effort artistique actuel en Angleterre[2].

Leonard Smithers est un éditeur et un marchand de livres rares avec une prédilection pour la littérature d'avant-garde. À Dieppe, Symons engage Beardsley qui donne le nom à la revue et devient le directeur artistique. Il convoque d'autres collaborateurs et le premier numéro remporte du succès. Karl Beckson nous informe de la réception assez favorable de la presse selon les articles parus dans *Athenaeum, The Sunday Times*, *Star* ou encore la revue humoristique *Punch*[3]. À partir de juillet, Smithers, satisfait du succès de la revue, décide d'abandonner la publication trimestrielle et de passer à une publication mensuelle. Néanmoins, il se voit refuser une place dans les rayons des librairies de gare. Cette source de distribution ainsi coupée, *The Savoy* ne parvient pas à atteindre le grand public. À la fin de septembre, il prend la décision de mettre un terme à la publication et le dernier numéro est monopolisé par Beardsley et Symons. Aux yeux de ce dernier, la revue était vendue à un prix trop bas pour la qualité qu'ils proposaient, d'où les difficultés financières.

Rivalité avec le *Yellow Book*

L'intention des trois fondateurs du *Savoy* est de créer une revue capable de rivaliser avec le *Yellow Book,* publié à Londres de 1894 à 1897 par John Lane et édité par l'Américain Henry Harland. Associée à la maison d'édition de la Bodley Head, cette revue promeut l'Esthétisme et la Décadence, mais elle se définit davantage par ses genres littéraires et artistiques divers, alliant la poésie, les histoires courtes, les essais, les illustrations, les portraits et les reproductions de peintures. Son succès fut tel que la revue est devenue le symbole de ce qu'on appelle aujourd'hui l'époque des « Yellow Nineties » dont Katherine Lyon Mix[4] dresse un tableau élogieux et souligne l'influence venant de France. Beardsley, au titre de directeur artistique, et Symons ont contribué au *Yellow Book*, mais leurs œuvres ont été sévèrement critiquées dans la presse, d'où leur exclusion. C'est par stratégie et pour apporter de la popularité à la nouvelle revue que les deux anciens collaborateurs unissent leurs compétences artistiques. D'un format plus grand que celui de la rivale, mais à un prix moins cher, *The Savoy* met en œuvre toutes les astuces pour la concurrencer. D'ailleurs, des trente-cinq collaborateurs de la revue, quatorze avaient publié de la poésie dans le *Yellow Book*. Ainsi, aux yeux du public et de la presse, les deux revues étaient étroitement liées. Au niveau du contenu artistique, ces revues insistent sur le principe que l'art ne doit pas présenter de lien direct avec le texte, afin de permettre une certaine autonomie aux deux domaines. Néanmoins,

---

1 *Ibid.*, t. XXV, janvier-mars 1898, p.450-462; t. XXXIV, avril-juin 1900, p. 553-556 ; t. XXXV, juillet-septembre 1900, p.282-283, p. 806-808; t. XXXVI, octobre-décembre 1900, p. 549.

2 *Ibid.,* t. XVII, janvier-mars 1896, p. 437-438.

3 Karl Beckson, *Arthur Symons : a life*, Oxford University Press, Oxford, 1987, p. 131.

4 Katherine Lyon Mix, *A Study in Yellow, The Yellow Book and its Contributors,* University of Kansas Press, 1960, p. 3-9.

nous trouvons des exceptions dans *The Savoy*, notamment Beardsley qui publie de la prose qu'il illustre en même temps. La couverture du *Savoy* représente une femme préraphaélite, avec ses cheveux flottants et sa pose de statue. De ce point de vue, elle est très élégante et très différente de la femme masquée de Beardsley pour la première couverture du *Yellow Book*. C'est un geste conscient de la part de l'illustrateur, du rédacteur et de l'éditeur, d'éviter les charges du sensationnel et de la farce. Pourtant, si Symons jouit d'une liberté absolue quant au contenu de la revue, l'éditeur Smithers se montre plus méfiant à l'égard de Beardsley et le confronte à des censures. C'est le cas lorsque Smithers recula devant la première couverture produite par l'artiste. Identique à celle que nous connaissons, elle cache pourtant des détails railleurs, puisqu'elle montre un chérubin urinant sur un exemplaire du *Yellow Book*. Le style de notre illustrateur est provocateur, souvent crypté et déplacé, il n'est donc pas étonnant de voir sa verve satirique freinée par l'éditeur.

La rivalité avec le *Yellow Book*, la direction par deux de ses anciens membres, l'esthétisation du support et l'héritage français sont des enjeux éditoriaux communs aux deux revues. Cependant *The Savoy* se réclame un organe de la modernité par le choix de représenter des écoles et des mouvements littéraires de l'époque, tandis que le *Yellow Book* s'aventure dans des courants plus anciens. Ce qui distingue plus explicitement *The Savoy* de sa concurrente est cette sensibilité à la poésie française. À la mort de Paul Verlaine, la revue lui consacre un important dossier, et l'on peut s'interroger sur les raisons de ce choix *post-mortem*. S'agit-il d'une forme d'hommage rendu à un poète qui a joué un rôle important dans le transfert culturel entre la France et l'Angleterre ? C'est la première hypothèse que nous allons explorer pour apprécier si nous sommes là devant un embryon de réseau.

Influence poétique de Verlaine et stratégies éditoriales

Paul Verlaine, l'exemple d'un passeur culturel

Paul Verlaine représente le mythe de l'artiste fin-de-siècle : il a mené une vie de bohème, il fréquentait les cafés littéraires parisiens, entouré des poètes les plus célèbres de son époque. Il visitait les salons tenus par les gens de lettres, tels que ceux de Leconte de Lisle, de Catulle Mendès, ou celui de Banville. Il assistait aux mardis de Mallarmé, rue de Rome, et plus tard, organisait également des réceptions à son domicile. Son œuvre et sa vie sont liées de près à la presse, où il pré-publie ses poèmes et se fait une renommée nationale et internationale. Néanmoins, il a toujours été difficile de définir l'appartenance de Verlaine à un courant précis, puisque tout comme Baudelaire, Mallarmé ou Rimbaud, il a écrit en marge du Parnasse et du symbolisme. Ce refus de porter la couronne du décadentisme et du symbolisme démontre bien que la poésie de Verlaine ne se laisse pas emprisonner, elle est sujette à une métamorphose constante et revendique sa liberté. Sa présence dans les médias ne se restreint pas à la France, puisqu'il a beaucoup voyagé et que ces pays gardent le souvenir de son passage. En 1876, après la célèbre rixe avec Rimbaud et son emprisonnement, il s'installe quelque temps en Angleterre, où il prend un poste de professeur à Stickney, et plus tard à Bournemouth. De retour en France, Verlaine est partagé entre deux femmes qui le dépouillent de ses biens. Il vit de maigres revenus et d'aumônes. Afin de venir en aide au poète, ses admirateurs étrangers organisent une tournée de conférences qui lui apporte de quoi vivre.

Les honneurs que Paul Verlaine a reçus pour ses conférences aux Pays-Bas et en Belgique en 1893 l'ont convaincu qu'il était capable de représenter son pays à l'étranger. Il tient une conférence à Nancy, avant de partir pour l'Angleterre où les jeunes poètes qui l'admirent organisent une nouvelle tournée. William Rothenstein - qui avait fait des études à Paris et y avait fréquenté des artistes tels que Degas et Toulouse-Lautrec -, ainsi qu'Arthur Symons entretiennent une correspondance avec Verlaine et s'activent à constituer des comités d'accueil à Londres et à Oxford. C'est ainsi que, du 20 novembre au 6 décembre 1893, Verlaine se trouve en Angleterre. Sa venue est

annoncée dans la presse et c'est un auditoire varié, mais très élégant, qui l'accueille à Londres. Toute la société littéraire est présente, des collaborateurs du célèbre Rhymer's Club aux gens du monde, en passant par les artistes et un bon nombre de femmes de lettres. Sa conférence, tenue en français, porte sur « la poésie contemporaine », et Verlaine fait l'éloge de grands noms français. Pourtant, la presse lui reproche son arrogance, puisqu'il présente une tendance à faire de l'autobiographie et à monopoliser le sujet autour de son œuvre, comme en témoigne l'article d'Edmund Gosse dans le *Pall Mall Magazine* :

> Une louange de rigueur pour Banville et Baudelaire, une très brève mention de Mallarmé, une approbation condamnatoire de Musset furent suivies d'une appréciation de M. Vielé-Griffin en partie justifiée, et une de M. Stuart Merrill qu'il eût mieux fait d'omettre. Alors le poète aborde le sujet plus intime. La poésie française contemporaine c'est, en un mot, lui-même. M. Verlaine s'est toujours complu dans l'autobiographie et dans l'autocritique, et il ne s'écarta pas de son habitude, il chuchota des réminiscences, il lut avec une élocution défectueuse et un pathétique irrésistible un agréable choix de ses propres œuvres[1].

À Oxford, Verlaine est accueilli par William Rothenstein qui organise la conférence dans une arrière-boutique du libraire Blackwell. Le public oxfordien est très académique, constitué principalement d'étudiants et de professeurs. Enfin, à Manchester, il semblerait que la conférence a été organisée dans une telle précipitation qu'on ne l'a presque pas annoncée et seulement une cinquantaine de personnes y assistent. D'ailleurs, le directeur de la presse locale, qui est un grand ami des lettres et de la poésie, se montre vexé de cet oubli. Des amitiés se créent lors de ce séjour, et c'est avec plaisir que Verlaine accueille ceux qu'il a rencontrés à Paris, où Symons, Rothenstein, mais également Heinemann, Horne, Harland, Le Galienne, Crackenthorpe, O'Sullivan ou encore quelques journalistes de la presse anglaise, viennent lui rendre visite.

Il faut dire que Verlaine se trouve dans une situation financière précaire et sa collaboration aux revues anglaises lui permet d'augmenter ses finances. Le projet le plus prometteur était celui de publier chez l'éditeur John Lane de la Bodley Head un choix de poésies à l'usage du public anglais, mais le projet n'aboutira pas. Si donc il n'a pas réussi à publier un livre, de nombreux auteurs se mobilisent pour faire paraître sa poésie dans les revues. De retour en France, Verlaine a su mettre à profit ces nouveaux contacts et les directeurs de revues anglaises lui ont promis de rétribuer largement les articles ou les poèmes qu'il leur enverrait. Par conséquent, une correspondance suivie s'établit entre Verlaine et les différents médiateurs auxquels il envoie ses poèmes en vue de publication. C'est ainsi que par l'intermédiaire de Horne, *Retraite* et *Crainte* sont publiés dans la *Forthnightly Review* de mars 1894. Un autre périodique le *Pall Mall Magazine* s'intéresse à Verlaine et publie *Oxford* en mai, *Moi professeur* et *Shakespeare selon Moi* en juillet, ou encore *Conquistador* en novembre. Un médiateur important de Verlaine en Angleterre est Vincent O'Sullivan qui sert d'intermédiaire avec la revue *The Senate*. Son directeur, Cranmer-Bying manifeste son enthousiasme pour le poète français en faisant paraître nombre de ses écrits, notamment un article sur Edouard Dubus et Robert de Montesquiou, qui est la dernière publication du vivant de Verlaine.

L'on assiste ainsi à la construction de ce qu'on pourrait nommer un « proto-réseau » de revues anglaises, ou un « embryon de réseau », au sein duquel circulent les textes du poète français. Sous cet aspect, Verlaine se présente comme l'exemple d'un passeur culturel entre les deux nations. Ses publications se sont multipliées dans les revues anglaises et l'on peut parler d'un « transfert matériel ». Finalement, cette contribution se prolonge après sa mort dans *The Savoy*, où Verlaine n'est pas qu'un simple passeur culturel. Je voudrais maintenant insister sur les dimensions imaginaires du transfert ou du réseau.

---

1 Cité par Vernon Philip Underwood, in *Verlaine et l'Angleterre*, Librairie Nizet, Paris, 1956, p. 400.

Traductions de Symons et place de Verlaine dans la revue

Le second *Savoy* d'avril 1896 est consacré à la mémoire de Verlaine décédé récemment. Trois articles évoquent le poète français, parmi lesquels un compte rendu de la visite de Gosse à Paris sous le titre *A First Sight of Verlaine* ; la traduction par Symons de *My visit to London* où Verlaine raconte sa tournée; et un portrait par Yeats sous le titre *Verlaine in 1894*. Si Verlaine occupe la plus grande place parmi les collaborateurs français dans *The Savoy*, il n'est pourtant pas le seul. Mallarmé apparaît dans deux numéros[1], ainsi que des traductions de Verhaeren[2] et de Moréas[3], de même que des articles sur Goncourt ou Villon. Cependant, Verlaine occupe une place importante dans l'œuvre du directeur littéraire. Symons publie ses propres traductions et cherche à inscrire l'imaginaire de la revue sous la tutelle de Verlaine. Ce disciple est attiré par la poésie verlainienne qu'il associe à un art du crépuscule et du rêve. Il la compare à la lyrique de Shelley, mais avec une nouvelle nostalgie, et c'est sur cette nouveauté musicale que Symons insiste. Le choix du poème pour le premier numéro du *Savoy* démontre ce goût pour la musique. « Mandoline » date de 1869 et se compose de quatre quatrains en heptasyllabes avec seulement des rimes féminines. Dans ce poème, Verlaine incorpore dans une structure musicale et rythmique des termes qui rappellent la musique. Il faut dire que les traductions de Symons sont réussies dans la mesure où le traducteur prend une grande liberté face à son texte et à son agencement. C'est ainsi qu'il déplace les vers dans un quatrain, parfois le sens, mais toujours dans un souci esthétique. Observons, à titre d'exemple, le premier et le dernier quatrain.

Les donneurs de sérénades	The singers of serenades
Et les belles écouteuses	Whisper their fade
Échangent des propos fades	vows
Sous les ramures chanteuses	Unto fair listening maids
	Under the singing boughs
Tourbillonnent dans l'extase	And the mandolins and the,
D'une lune rose et grise,	Faintlier
Et la mandoline jase	breathing, swoon
Parmi les frissons de brise[4].	Into the rose and grey
	Ecstasy of the moon[5].

Chez Symons, la musicalité est mise en valeur dans le choix de son lexique - les « chanteurs de sérénades » (« singers of serenades ») soulignent davantage l'attachement des personnages à la chanson que les « donneurs » de la version française. Néanmoins, si les locuteurs sont valorisés, les

1 *The Savoy*, n°3, juillet 1896, p. 98 ; n°8, décembre 1896, p. 67.
2 *Ibid.*, n°4, août 1896, p. 56.
3 *Ibid.*, n°5, septembre 1896, p. 28.
4 Paul Verlaine, « Mandoline », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 115.
5 *The Savoy*, n°1, janvier 1896, p.42.

auditeurs le sont moins, puisque les « écouteuses » de Verlaine deviennent des « jeunes filles » (« maids »). Inversement, les « propos fades » sont renforcés et se transforment en « vœux » (« fade vows ») dans la version anglaise. À côté de ces variantes, nous observons que le deuxième et le troisième vers sont inversés chez Symons, mais dans le but de conserver la rime croisée. Concernant le dernier quatrain, il est inversé en entier, les vers sont traduits du dernier au premier, ce qui donne lieu à un renversement du sujet. Dans la version de Verlaine, ce sont les personnages qui « tourbillonnent dans l'extase », tandis que chez Symons, c'est l'extase de la lune qui est soulignée. Symons s'attache surtout à reproduire le cadre magique du poème au prix d'inverser le sujet. D'autre part, le traducteur s'intéresse à la forme poétique, qui, comme Ruth Temple le souligne, démontre une grande connaissance de la technique du vers, un aspect de la poésie française qui a le plus souvent été négligé par les critiques anglais.

> A verbally exact translation, reproducing not precisely the meter but the *cadence* of the original, has produced in many of these versions both good Verlaine an acceptable English poems. Almost invariably Symons adopts as his pattern the number of syllables of the original verse and as if by miracle – for French and English are far from syllabically equivalent – the sense in English exactly fits the prescribed number of syllables.
>
> [Une traduction verbale exacte reproduisant non précisément le mètre, mais la cadence de l'original, ce qui a produit dans beaucoup de ces versions, du bon Verlaine et des poésies anglaises acceptables. Presque invariablement, le traducteur adopte comme son modèle le nombre de syllabes du vers original et comme par miracle - puisque le français et l'anglais sont loin de l'équivalent syllabique - le sens en anglais s'adapte exactement au nombre prescrit de syllabes[1].]

Mais au-delà de ces considérations poétiques, nous avons souligné que la contribution du poète français se fait à titre posthume. Ce fait doit nous amener à rectifier ou à compléter notre analyse de la collaboration de Verlaine au *Savoy* à titre de passeur. Peut-on parler de transfert dans ce cas précis ? Ne sommes-nous pas plus proches d'une adaptation, comme le prouve la relative liberté de Symons par rapport à la traduction de Verlaine? À cette fin, il faut penser en termes de stratégie éditoriale et voir la mainmise de Symons sur le choix du programme de la revue.

Stratégie éditoriale et programme de la revue

En analysant la poétique et le programme du *Savoy*, nous constatons que les huit numéros démontrent que le mouvement important de cette fin-de-siècle est le symbolisme, d'où l'influence française. Mais à côté de cette influence, Symons choisit de publier une matière qui souligne son attachement au Préraphaélisme. La contribution de Yeats apporte encore un autre aspect, celui du mythe celtique et des mystères occultes. Le culte de l'artificiel se manifeste en Angleterre par un retour au culte du Moyen Âge et reste proche de la fascination pour le XVIII^{e} siècle du symbolisme français. Dans son article, Thomas Loué rappelle que

> les travaux dirigés par Michel Espagne et Michael Werner et consacrés à la construction des littératures nationales ont montré que c'est surtout à usage interne, et pour la définition d'une littérature nationale, que fonctionne l'importation littéraire[2].

Ainsi, un échange n'est jamais unilatéral, il y a toujours quelques éléments que le champ importateur reconnaît comme siens – dans ce cas, l'héritage préraphaélite permet cette transition.

---

1 Ruth Zabriskie Temple, *The Critic's Alchemy, a Study of the Introduction of French Symbolism in England*, Twayne Publishers, New York, 1953, p.149. (nous traduisons)

2 Thomas Loue « les passeurs culturels au risque des revues », in Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier (dir.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe*, Presses de l'enssib, coll. « Référence », Villeurbanne, 2005, p.203.

Force est de constater qu'à titre de directeur de la revue, Symons voit l'opportunité pour valoriser, à côté de la poésie française, des caractéristiques esthétiques nationales.

Mais le choix de publier Verlaine peut également être perçu comme une stratégie éditoriale. Verlaine était déjà connu en Angleterre dès 1893 grâce à sa tournée de conférences et aux publications en revues. Symons utilise ce souvenir pour s'assurer un certain succès et attirer le public. Nous ne sommes donc plus dans le cas d'un « transfert matériel » comme lors de la contribution du vivant de Verlaine aux revues anglaises, mais dans un « transfert emblématique », puisque Symons adapte la poésie de Verlaine aux exigences poétiques de son programme. Le proto-réseau auquel le poète français a contribué lui a conféré une notoriété publique dont Symons se sert pour inscrire la revue sous le parrainage symboliste, confirmé par la collaboration de poètes tels que Mallarmé, Verhaeren et Moréas. Mais ce parrainage est aussi ambigu que complexe, puisqu'en élisant la figure de Verlaine, il impose comme emblème à sa revue un emblème de liberté, de rejet des conventions et des mouvements constitués. Verlaine est à l'image de l'hétérogénéité du programme de la revue qui ne recherche pas de fausse unité, mais préfère proposer une pluralité de choix, ainsi que l'annonce la note éditoriale du premier numéro :

> It is hoped that „THE SAVOY" will be a periodical of an exclusively literary and artistic kind. […] We have no formulas and we desire no false unity[1].
>
> [Nous espérons que „THE SAVOY" sera un périodique d'un genre littéraire et artistique exclusif […] Nous n'avons pas de formules et ne désirons aucune fausse unité.]

D'une certaine façon, Verlaine devient une figuration emblématique de la relative dispersion esthétique de *The Savoy*. La mort du poète permet de lui rendre hommage et en même temps de l'adapter. Sa poésie ne se laisse pas emprisonner dans un courant, et le poète est un symboliste sans l'être. De ce point de vue, il est une excellente illustration de ce que veut être *The Savoy* - symboliste mais aussi éclectique et libre. Sa poésie emblématise parfaitement ce projet poétique et éditorial de *The Savoy*, et le poète français est ainsi adapté au programme, qui rappelons-le se veut pluriel et libre.

Conclusion

Arthur Symons est un passeur culturel et un apologiste du symbolisme qu'il introduit et cherche à installer en Angleterre. Néanmoins, son explication du mouvement et ses discussions antérieures avec ses leaders démontrent qu'il évolue et modifie constamment sa perception de ce courant. Son ouvrage de 1899, intitulé *The Symbolist Movement in Literature*, fournit une introduction utile à la nouvelle littérature française pour des lecteurs anglais et il est exemplaire de son engagement pour ce courant. Pourtant, il démontre aussi fortement la formulation d'un symbolisme mystique et religieux, d'une conception qui tire son inspiration des caractéristiques littéraires et culturelles de la patrie natale. Du symbolisme de Verlaine, Symons retient surtout le vers libre et la musicalité. Afin de faire évoluer et de s'approprier le mouvement comme un courant national, nous avons vu qu'il doit présenter des ressemblances dans les sujets, le style et le genre, une transition qu'assurent l'héritage préraphaélite et l'art moderne.

L'autre aspect important de ce travail est de démontrer que le transfert ne remet pas uniquement en question la poétique, mais se reflète sur l'ensemble des aspects de la revue, de sa production à sa réception. Diana Cooper-Richet souligne que

> « les travaux sur les transferts culturels n'insistent pas tant sur le fait d'une importation que sur les enjeux qu'elle masque, les stratégies qui la motivent et les concurrences qu'elle suscite[2]. »

---

1 « Editorial Note », *The Savoy*, n°1, janvier 1896.

2 Béatrice Joyeux, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses,* 2002/1, p. 149-162, consulté

C’est dans cette perspective que nous avons pris connaissance du milieu de production du *Savoy*, de ses stratégies éditoriales et de sa position face à sa concurrente, le *Yellow Book*. Ces deux revues sont des exemples admirables « d’esthétisation du support » ; elles méritent leur place parmi les luxueuses revues anglaises comme *The Pageant, The Butterfly, The Evergreen* et *The Dome*. Du point de vue de l’illustration, les revues anglaises dépassent les revues étrangères symbolistes. A l’échelle européenne, nous observons que, progressivement, les revues symbolistes prêtent davantage de soin à la présentation de sa poésie, avec des blancs, des marges et des vignettes, mais jamais si soigneusement et si luxueusement que dans les revues anglaises de cette époque.

Véronique Silva Pereira

sur Internet.

Bibliographie

Revues

The Savoy : an Illustrated Quarterly of 1896 reproduced in five volumes, Frank Cass and Company limited, London, 1967.

Le Mercure de France, Paris, 1896-1900, consultés sur Gallica.

Sur les « transferts culturels » :

COOPER-RICHET, Diana ; MOLLIER, Jean-Yves, *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe*, Presses de l'enssib, coll. « Référence », Villeurbanne, 2005.

ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, PUF, coll. « Perspectives Germaniques », Paris, 1999.

JOYEUX, Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses,* 2002/1, p. 149-162, consulté sur le site :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=HYP&ID_NUMPUBLIE=HYP_021&ID_ARTICLE=HYP_021_0149

Sur l'Angleterre et Verlaine

BADE, Patrick, *Aubrey Beardsley*, Parkstone Press Ltd, New York, 2001.

BECKSON, Karl, *Arthur Symons : a Life*, Oxford University Press, Oxford, 1987.

LYON MIX, Katherine, *A Study in Yellow, The Yellow Book and its Contributors,* University of Kansas Press, 1960.

PETITFILS, Pierre, *Verlaine*, Julliard, coll. « Les Vivants », Paris, 1994.

STURGIS, Matthew, *Aubrey Beardsley, a Biography*, Harper Collins Publishers, coll. "Flamingo", London, 1999.

SYMONS, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature,* E.P. Dutton & Company, New York, 1958.

TEMPLE, Ruth Zabriskie, *The Critic's Alchemy, a Study of the Introduction of French Symbolism in England*, Twayne Publishers, New York, 1953.

UNDERWOOD, Vernon Philip, *Verlaine et l'Angleterre*, Librairie Nizet, Paris, 1956.

« Modernistes, *afrancesados*, iconoclastes » : la circulation des idées et des goûts sur le modèle de la « revue des revues », dans *Helios* et consœurs

> La vida de *Helios* fue corta ; pasó por su tiempo como un meteoro, breve pero deslumbrante[1].
>
> [La vie d'*Helios* fut courte ; elle traversa son époque comme un météore, bref mais éblouissant.]

Cette image de Donald Fogelquist met particulièrement en lumière à la fois la marginalité et l'importance de la revue *Helios*, grâce à la constitution d'un réseau de jeunes artistes dans l'Espagne du début du XX^e^ siècle : l'image du passage fulgurant illustre la circulation de ces jeunes gens autour d'un noyau d'hommes, fondateurs, directeurs ou collaborateurs, dans les trois revues « sœurs » que sont *Helios*, *Alma Española* et *Renacimiento*. Ces revues sont alors à mettre en perspective dans un réseau à double orientation.

Sur un plan vertical, se pose la question d'une génération de revues. Elle suppose une certaine continuité dans des entreprises éditoriales différentes, assurant la transmission d'une esthétique qualifiée de « modernista[2] » à partir d'*Helios*, dans deux autres revues, autour de la circulation des hommes. L'intervention de ces jeunes fondateurs d'*Helios* dans la revue *Alma Española* est remarquable : le groupe en prend la direction, pour les numéros XIV à XX, du 7 février au 27 mars 1904, après un appel lancé par G. Martínez Sierra, directeur supposé d'*Helios*, au directeur de la revue *Alma Española*, pour que les jeunes auteurs de la revue « fantôme » *Helios* puissent venir répondre aux critiques :

> me atrevo á proponer al señor Director de *Alma Española*, que me conceda sitio en los números de esta revista donde esta juventud pueda responder á los juicios con obras : no que lo haya menester por desconocida, que sus firmas van en todas las revistas españolas, hasta en la suya propia, en esa revista fantasma á que todos alluden y nadie nombra[3] […]
>
> j'ose proposer à Monsieur le Directeur d'*Alma Española* de m'accorder une place dans les numéros de cette revue où ces jeunes pourront répondre aux critiques par leurs œuvres. Ce n'est pas que cette jeunesse en ait besoin parce qu'elle n'est pas connue, puisque tous ces noms se trouvent dans toutes les revues espagnoles, jusque dans la leur même, cette revue fantôme à laquelle tout le monde fait allusion, mais que personne ne nomme. […]

Ce groupe signe ensuite des articles dans la revue *Renacimiento*, dont G. Martínez Sierra est également le directeur, de mars 1907 à la fin de la même année, après une dizaine de numéros au total. Une annonce dans le dernier numéro évoque une fusion avec la revue *La Lectura* à partir de 1908.

---

1 Donald Fogelquist « Helios, voz de un renaciemiento hispánico » in L. Litvak, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 327-335. Sauf mention contraire, les traductions suivantes sont de notre fait.

2 Le terme est improprement transcrit de l'anglais et inexact, car recouvrant des tendances trop diverses, selon A. Gonzaléz-Blanco, « Movimiento literario reciente », in *Nuestro Tiempo*, Madrid, 108, décembre 1907, p. 322-335

3 G. Martínez Sierra, « De la juventud », *Alma Española*, XIV, 7 février 1904, p.10-11. L'article se poursuit en affirmant l'existence d'une jeunesse littéraire qui demande à être jugée sur ces œuvres.

Sur un plan horizontal, la question des réseaux et des influences est à penser en termes de relation entre les revues espagnoles et étrangères. *Helios* témoigne de la volonté de jeunes artistes espagnols d'ouvrir une fenêtre sur le monde, en prenant modèle sur des revues françaises, mais cette relation semble à sens unique. Les jeunes artistes modernistes sont-ils condamnés à n'être que des « *afrancesados* », comme le leur reproche la critique ? Comment pensent-ils leur position marginale d' « iconoclastes »[1], alors qu'ils veulent renouveler la littérature espagnole ?

La circulation de ces « jeunes » dans ces revues permet en fait de penser la circulation des hommes, des idées, des textes, des modèles littéraires et esthétiques, voire typographiques, dans l'Espagne du début du siècle. Les rubriques critiques et bibliographiques de la revue *Helios,* intitulées « Los Libros » et « Notas de algunas revistas » jalonnent le parcours de ce groupe dans ces revues apparentées et sont essentielles pour penser la relation de cette revue avec les revues européennes et notamment françaises. Elles concrétisent le projet exposé dans le manifeste d'*Helios* et sont le lieu d'une concentration des idéaux poétiques et idéologiques de la revue et du groupe moderniste.

La revue Helios concrétise l'« entrée en lice[2] » d'un nouveau groupe de « jeunes » dans le monde éditorial espagnol des années 1900 :

L'analyse du projet éditorial d'*Helios* et de sa genèse, notamment à partir du manifeste intitulé *Génesis,* met en valeur cette conscience d'être un groupe soudé par une amitié, un but commun, un effort collectif qui correspondent à un même élan régénérateur, ce dont témoigne également le titre de la revue *Renacimiento*.

Conçue en 1902, *Helios* voit le jour à Madrid en avril 1903. Elle ne compte que quatorze numéros mensuels ; le dernier date de mai 1904[3]. La couverture exhibe le dieu grec Helios qui conduit son char à toute vitesse, à l'image du dynamisme du groupe de jeunes qui le constituent. Le traitement des jambes des chevaux, brisées, donne au dessin l'aspect d'un croquis de frise : il s'agit d'un relief retrouvé à Troie en 1872, qui se trouve actuellement au Musée d'État de Berlin[4]. Cette couverture représente déjà une manière d'allier différents arts plastiques, ici dessin et sculpture, pour cette revue qui se vantait de présenter tous les arts. En effet, la parution d'une publicité pour *Helios* dans *Alma Española*[5], met en lumière la richesse de son contenu : la revue mensuelle affiche de nombreuses rubriques (roman, poésie, théâtre, « Lettres étrangères », etc.) avec un intérêt particulier porté à toutes les manifestations artistiques dont la sculpture et la musique. La création y occupe une part importante, mais la revue se distingue aussi par la qualité de ses critiques et sa bibliographie. La « Cronica », qui est le cœur de la revue, comporte les rubriques « Notas de algunas revistas » et « Los libros ». L'annonce vante également le grand nombre de pages (la moyenne des cent trente-deux pages annoncées sera plus ou moins tenue) et la qualité du papier, fabriqué spécialement pour la revue[6].

---

1 Voir J. Martínez Ruiz, « Somos iconoclastas », *Alma Española*, X, 10 janvier 1904, p.15-16.

2 Expression tirée de « Génesis » in *Helios*, I, avril 1903, p. 3-4.

3 Voir Patricia O'Riordan, « *Helios*, revista del modernismo (1903-1904) », in *Abaco, estudios sobre la litteratura española*, vol. IV, Madrid, Castalia, 1970, p. 59.

4 Cela permet de corriger la lecture de José Luis Caño sur « l'ambiguïté sexuelle de la déesse », exposée dans son article dans « Juan Jamón Jiménez y la revista *Helios* », in *Clavileño*, VII, 42, 1956, p. 28-34.

5 *Alma Espanola*, XVI, 21 février 1904, p. 15 ; Cette annonce se trouve déjà dans la revue peu avant l'intervention du groupe d'*Helios*.

6 Voir par exemple *Helios,* III, 13 avril 1904, p. 368 ; il est intéressant de remarquer le changement d'imprimeur entre les tomes I, II [Ambrosio Pérez y Compañia, Pizarro 16] et III, IV [Imprenta de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, Olid 8]. C'est alors le même imprimeur que pour les œuvres de la Biblioteca Nacional y Extranjera. Son directeur, Leonard Williams, a préparé les épreuves des œuvres de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, et Martínez

La revue se targue de la participation de nombreux collaborateurs, dont G. Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez et Pedro González-Blanco qui ont joué un rôle capital dans sa création. C'est en effet le groupe qui signe le manifeste de la revue, avec Carlos Navarro Lamarca et Ramón Pérez de Ayala[1]. Cette revue illustrée comporte finalement assez peu d'illustrations, avec quelques vignettes et cul-de-lampes, ainsi que quelques reproductions, ce qui est dû à un manque de moyens, comme l'annonce explicitement Edmundo Abel, chargé de la rubrique « *De Arte* » :

> Ninguna manifestación artística quisiéramos ajena á esta publicación. [...] Pero he aquí que el mostar graficamente lo que el arte es, resulta empeño por costoso, imposible para una empresa como la nuestra, no de ricos, sino de artistas[2].
>
> Nous aimerions qu'aucune manifestation artistique ne soit écartée de cette publication. […] Mais c'est un fait que montrer graphiquement ce qu'est l'art est une charge trop coûteuse pour une entreprise comme la nôtre, qui n'est pas le fait d'hommes riches, mais d'artistes.

Edmundo Abel exprime ici le souhait de la Rédaction : présenter une revue de qualité, qui informe le lecteur sur l'état de l'art moderne en Europe, *via* la reproduction d'œuvres d'art, pour rendre compte des « tendances », des « écoles » et des mouvements artistiques. Il met aussi en avant un réseau de revues en suggérant une ouverture possible, déjà envisagée, sur une autre revue « sœur » qui unira fraternellement les arts. Ce « rêve » se concrétisera dans la revue *Alma Española*.

Un mois et demi environ avant la fin d'*Helios*[3], le groupe moderniste tente en effet de reprendre *Alma Española*, de février à mars 1904, ce qui peut suggérer les difficultés de la première, et faire penser qu'*Alma Española* est une sorte de vulgarisation d'*Helios*. La revue connaît alors une augmentation notable de son contenu littéraire et s'enrichit des rubriques « Los libros » et « Visto y leido », sur le modèle de la revue des revues d'*Helios*.

Enfin, *Renacimiento* sanctionne le passage du flambeau du groupe d'*Helios* à un nouveau groupe de « jeunes » artistes et la fin du groupe[4]. À part quelques poèmes, nous ne trouvons en effet qu'une brève critique de Juan R. Jiménez et une autre de Pedro González Blanco, toutes deux dans la rubrique « Los Libros ». Les autres signatures apparaissent essentiellement dans la rubrique « Opiniones » avec des extraits de commentaires publiés dans d'autres revues et non spécialement écrits pour *Renacimiento*. Comme dans *Helios*, le groupe signe de manière collective sous le nom de la revue dans la rubrique « Glosario ». Selon le témoignage d'Andrés González-Blanco, paru à l'époque dans *Nuestro tiempo*[5], cette rubrique est le fait de quatre plumes :

> En su *Glosario* tejen prodigios de orfebrería literaria y de canción sentimental José Francés y Emiliano Ramírez Ángel. Algunas veces pone Martínez Sierra su nota suave [y Antonio Machado…].
>
> Dans son *Glossaire*, José Francés et Emiliano Ramirez Angel ont tissé des **prodiges d'orfèvrerie littéraire** et de chanson sentimentale. Parfois, Martinez Sierra y apporte sa note douce [ainsi qu'Antonio Machado].

Sierra. La revue s'appuie sur une maison d'édition, stratégie essentielle pour le réseau de ce groupe de jeunes artistes.

1 Voir « Génesis », art. cité. Dans le deuxième manifeste, au numéro X, sous la forme d'une adresse au « Lector », le nom de Gonzaléz-Blanco est remplacé par celui de Peréz Triana, même si le premier n'a pas vraiment quitté le groupe.

2 Voir Edmundo Abel, « De Arte », *Helios*, I, avril 1903, p. 99.

3 La fin de la revue date de mai 1904, sans préavis, sans annonce de sa disparition, ni explication. Épuisement ? Problèmes financiers ? Dans le dernier numéro, une place moindre est accordée à la création : 22 pages contre 85 de critiques et de chroniques qui occupent de plus en plus de place.

4 Quatre ans après *Helios*, nous retrouvons Gregorio Martínez Sierra comme directeur de la revue, dont le nom apparaît sur la couverture, avec le nom des collaborateurs. Le seul absent du groupe qui avait fondé *Helios* semble être Ramón Pérez de Ayala. En fait, la continuité n'est qu'apparente. Le manifeste et les objectifs esthétiques ne sont pas directement le fait du groupe précédent, mais du directeur et des plus jeunes auteurs.

5 Andrés González-Blanco, « Moviemiento literario reciente », *op. cit.,* p. 333. Nous soulignons.

Le vocabulaire mélioratif ici employé présente cette rubrique critique et bibliographique en des termes qui la rapprochent d'une véritable œuvre littéraire. C'est donc essentiellement le modèle de la « Cronica » d'*Helios*, avec ses rubriques « Los libros » et « Notas de algunas revistas », qui se transmet dans ces revues « sœurs » et qui constitue en quelque sorte le cœur de la revue.

Comment « La revue des revues » permet-elle de penser l'existence d'un réseau de revues ?

Le modèle d'*Helios*, ouvertement revendiqué par Juan R. Jiménez[1], est celui du *Mercure de France*, comme en témoigne cette lettre sans date à Ruben Dario, où il évoque le projet de la revue et lui demande d'envoyer des poèmes à publier :

> Querido maestro,
>
> Cinco amigos y yo vamos a hacer una revista literaria seria y fina, algo come el *Mercure de France* : un tomo mensual de 150 p. muy bien editado[2]. [...]
>
> Cher maître,
>
> Cinq amis et moi allons réaliser une revue littéraire sérieuse et raffinée, quelque chose dans le genre du *Mercure de France* : un volume mensuel de 150 pages très bien édité.

La signature commune, sous le nom d'*Helios*, dans la partie « Cronica » est à lire comme le symbole de cet élan commun revendiqué. Or, cette partie de la revue comporte, après le « glosario », une rubrique « información literaria », qui fait en général la synthèse d'un courant littéraire, la section « Femina » signée par Margarita Maria de Monterrey, puis les rubriques bibliographiques qui comportent chacune entre quatre et six pages. La plupart des revues citées sont françaises, avec une prédilection pour *La Revue* et *La Plume*, mais s'y trouvent aussi des revues italiennes, américaines et espagnoles. La forme prise par les articles de ces revues n'est pas fixe : analyse, résumé, ou simple introduction avant reproduction partielle ou totale de l'œuvre, etc. Ces rubriques témoignent d'une ouverture sur le monde et d'un intérêt réel pour la littérature étrangère, qui se manifeste dans les critiques telles « Los libros », signées par Pérez de Ayala, Ruiz Castillo, Juan R. Jiménez et G. Martínez Sierra, entre autres. Les articles se présentent sous la forme d'un compte rendu des publications récentes, espagnoles, hispano-américaines et européennes qui concernent les différents genres littéraires ainsi que les œuvres philosophiques et sociologiques. L'intérêt pour la littérature étrangère passe par la traduction et la reproduction directe d'œuvres au sein de la revue, mais aussi par la présence de ces rubriques spécifiques, les critiques, les essais, des citations, des allusions à d'autres revues. Plus de 300 allusions à environ 120 auteurs de langue française, voilà qui donne une idée de la richesse des références et des goûts de la rédaction[3]. La

---

1 Le critique José Luis Cano a d'ailleurs pensé que c'était lui qui avait créé et dirigé la revue. Sa participation est de premier ordre. Après son retour de Paris, il est « interné » de 1901 à 1904 au Sanatorium del Rosario, et il se peut que la conception de la revue et sa direction se soient faites depuis le salon de cette clinique. Il sollicite notamment les collaborations de divers auteurs.

2 *El archivo de Rubén Darío*, publié par A. Ghiraldo, Buenos Aires, 1945, p. 14-15. Nous soulignons. *Renacimiento* est à comparer à la revue *Vers et Prose.* Voir la correspondance in Ricardo Gullón, *Relaciones literarias y amistosas entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra,* Puerto Rico, ed. La Torre, 1961, p. 45-46.

3 Le cas de Baudelaire a été étudié par Glyn Hambrook, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue moderniste *Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, 74e année, n°2, avril-juin 2000. La réception et la traduction de Verlaine sont également intéressantes.

section « Los libros » présente également des œuvres de la littérature mondiale : dans le premier numéro, Rubén Darío et Nietzsche sont à l'honneur, mais aussi la poésie néo-turque et Max Nordau. De même, à partir du numéro VII, la section « Letras de America » présente les auteurs qui, de l'autre côté de l'Atlantique, partagent le même idéal de Beauté : la notion de réseau est à penser ici sur le mode de la correspondance avec la première « lettre » signée par Juan R. Jiménez qui analyse les poésies d'Amado Nervo et en présente des extraits.

Les articles mentionnés sont de bons indicateurs de la sensibilité du groupe rédactionnel, qui met souvent en avant un ton mélancolique : on peut ainsi comprendre l'intérêt, dans le numéro I, pour « un nouvel article sur le romancier triste et souffrant [Wladimiro Korolenko, par Juan Strannik]. Voir le portrait de l'artiste qu'en fait la *Revue de Paris* [1]», portrait dans lequel se retrouve le groupe d'*Helios*. Dans ces sections se posent donc des questions esthétiques, et elles sont le lieu d'une réflexion sur le passage des œuvres et des idées d'une langue à l'autre, notamment à travers des questions de traduction. Le critique Viriato Diaz Pérez offre par exemple une « tentative » d'adaptation du *Corbeau* de Poe. Il mêle deux types de modèles textuels : la critique et la traduction, tout en faisant référence à l'influence de Poe sur d'autres artistes. Se tisse alors un réseau de valeurs partagées, voire universelles et modernes :

> En este poema […] han bebido poetas que hoy son universales [….] Mallarmé y Verlaine, Emerson y Ruskin, Maeterlinck y Nietzsche… todos los que en suma son o fueron sabiamente revolucionarios en lo moderno.
>
> Dans ce poème ont bu des poètes qui sont aujourd'hui universels. […] Mallarmé et Verlaine, Emerson et Ruskin, Maeterlinck et Nietzsche… tous ceux qui, en somme, sont ou furent savamment révolutionnaires dans la modernité[2].

Or ces rubriques sont plus perméables qu'il n'y paraît et le contenu bibliographique de la revue, hybride, n'est pas confiné à ces deux sections. Le fameux article de Ramón Pérez de Ayala intitulé « Liras o lanzas[3] », où il définit la Poésie comme une valeur universelle, en est un exemple. Cet article critique porte le sous-titre « Acerca de un libro reciente » [à propos d'un livre récent] et commence par la recension du dernier essai d'Alberto de Albornoz (un collaborateur de la revue). Il empiète ainsi sur la rubrique « Los libros » située à la fin de la publication. Dans une sorte de mise en abyme, le critique fait référence à *Helios* qui a déjà publié certaines des chroniques sociales d'Albornoz.

En outre, l'existence d'une rubrique « Paris » à partir du numéro VI montre que l'influence et le rôle de la capitale française restent majoritaires dans la constitution des goûts et de l'esthétique du groupe d'*Helios*, d'autant plus que le « Maître » Rubén Darío, perçu comme l'un des plus grands auteurs de langue espagnole contemporains, et à qui l'on rend plusieurs hommages dans la revue, se trouve lui-même à Paris.

Mais peut-on véritablement parler de réseau ? Les sections étudiées de la « Cronica » témoignent certes d'un intérêt du groupe rédactionnel d'*Helios* pour la France et surtout pour les symbolistes, mais y a-t-il échange ? *La Revue* ou *La Plume*, tant citées, tiennent-elles compte de leur consœur *Helios* ? Quelques exemples vont permettre de comprendre comment se joue et se noue le dialogue entre les revues et le rôle de celles-ci dans la circulation des esthétiques et dans la constitution d'une esthétique propre, pour ne pas dire « nationale ».

---

1 « Notas de algunas revistas », *Helios,* I, avril 1903, p. 122 : « un nuevo artículo sobre el novelista triste y adolorido. Ved el retrato que del artista se hace en *La Revue de Paris*. »

2 Viriato Diaz Pérez, « Notas y ensayos de una traducción de *El Cuervo* de Edgard Poe [notes et essais de traduction du *Corbeau* de Poe] », *Helios* XII, mars 1904, p. 349. Cet article sert en fait d'introduction à la propre traduction du critique, qui est proposée dans le numéro suivant.

3 Voir l'article qui ouvre le numéro IX d'*Helios*, décembre 1903, p. 521.

Le premier exemple est un peu marginal : dans le premier numéro d'*Helios*, la rubrique « Notas de algunas revistas » se clôt sur la référence à un article où il est question de la poésie néo-turque, « toute nouvelle école littéraire » qui arrive en Espagne *via* la France et *La Revue*, ce qui illustre le rôle central des revues pour la découverte ou le passage d'une esthétique d'un pays à un autre. Dans ce même numéro, un article de la rubrique « Información literaria » sur « L'humanisme[1] » passe en revue les écoles littéraires françaises, en énumérant les termes en *-isme : symbolisme, parnassianisme, diabolisme,* etc. (accumulation que le critique explique par le goût bien connu des Français pour le brouhaha !) en faisant référence aux revues et quotidiens : *La Plume, La Revue, Le Temps, le Figaro* et *La Revue des deux mondes*. Pour finir, le critique renvoie à la chronique parue dans *La Plume*, signée par Stuart Merrill, dont il salue l'ironie[2] qu'il a adoptée et adaptée.

Le groupe d'*Helios* cherche en effet à se positionner par rapport au mouvement symboliste français qui l'influence fortement. Ces jeunes artistes qualifiés de « *modernistas* » ont le sentiment d'avoir à se défendre d'une accusation dénigrante qui leur est lancée dans la polémique qui fait rage au sujet de l'existence d'une poésie espagnole valable : ils se voient en effet traiter de « *afrancesados* », c'est-à-dire de « partisans des Français », voire de « copieurs », puis de « décadents[3] ». Or, G. Martínez Sierra, prend leur défense dans l'article « De la juventud » paru dans *Alma Española* :

> Cierto che hay en la literatura española contemporánea, más que influencia, *aroma* de Francia ; pero este aroma no está sólo en los libros, sino en la vida, y más que francés debe llamarse internacional[4].
>
> Certes, il y a dans la littérature espagnole contemporaine plus qu'une influence, un *parfum* de France ; cependant, ce parfum n'est pas seulement dans les livres, mais aussi dans la vie et plutôt que français, on doit l'appeler international.

Cette question est au cœur de nombreux articles ; J. Martínez Ruiz répond « nous sommes iconoclastes », contre toute tentative de dogmatisme académique. L'ouverture à l'étranger est alors le moteur d'une stratégie de renouvellement littéraire. Une chronique de Manuel Ugarte sur l'influence de la littérature française en Espagne, parue dans un numéro de *La Revue*, témoigne, toute proportion gardée, de l'existence d'un dialogue entre la France et l'Espagne. Manuel Ugarte a rencontré à Paris Amado Nervo et Ruben Dario, qui sont en contact avec les jeunes modernistes espagnols[5]. Ainsi, la rubrique « *Notas de algunas revistas* » du numéro d'octobre 1903 s'ouvre sur cette phrase :

« *La Revue* publica un estudio del escritor argentino Manuel Ugarte sobre la influencia de la literatura francesa en España.[6] » (*La Revue* publie une étude de l'écrivain argentin Manuel Ugarte sur l'influence de la littérature française en Espagne),

influence qui couvre tous les domaines de la création, jusqu'à celui de la presse. Puis le critique réagit vivement à cette remarque d'Ugarte vis-à-vis de la revue *Helios* :

> Entre los poetas, el Sr. Ugarte halla un grupo que sigue paso á paso las huellas de los simbolistas franceses : Juan R. Jiménez, Pérez de Ayala, y cinco ó seis más, constituyen un núcleo estimado que lucha en la revista HELIOS por trasladar al español la modalidad de arte que representan los simbolistas. […] Y yo volvería á preguntar aquí al Sr. Ugarte : ¿ Quién le ha dicho á usted que seguimos paso á paso las huellas de los simbolistas franceses ?

---

1 Voir *Helios*, I, p. 104-108.

2 Stuart Merrill, « Symbolistes, humanistes, naturistes et somptuaires », *La Plume*, n°15 septembre 1902, n° 322.

3 Ce débat naît vers 1888, notamment avec la critique de Juan Valera à l'encontre de Rubén Darío, à qui il reproche son « galicismo mental ».

4 G. Martínez Sierra, « De la juventud », *Alma Española*, n° XIV, 7 février 1904, p.10-11.

5 Dans le numéro d'octobre 1903, Juan R. Jiménez présente en effet un livre d'Amado Nervo et en cite de larges extraits, dans la section « Letras de Americas », p. 363-369.

6 « Notas de algunas revistas », *Helios*, VII, octobre 1903, p. 377-378.

> Parmi les poètes, Monsieur Ugarte trouve un groupe de jeunes qui suit pas à pas les traces des symbolistes français : Juan R. Jiménez, Pérez de Ayala, et cinq ou six autres, constituent un noyau reconnu qui lutte au sein de la revue *Helios* pour transférer en espagnol la modalité d'art que représentent les symbolistes. […] Mais moi j'aimerais retourner à Monsieur Ugarte cette question : qui lui a dit que nous suivons pas à pas les traces des symbolistes français ?

Le chroniqueur cherche à mettre en avant l'originalité et la liberté des artistes d'*Helios*, en des termes qui rappellent ceux du manifeste « Génesis », reposant sur deux notions clefs : la liberté de ce groupe de jeunes et son idéal du culte de la Beauté :

> Cogemos rosas clásicas y rosas decadentes, y nuestra floración es de sinceridad. Glosamos á los simbolistas cuando nos hieren con bellezas, y nuestro empeño está en mostrar al público la divina verdad del arte.
>
> Nous cueillons des roses classiques et des roses décadentes, et notre bouquet est fait de sincérité. Nous glosons les symbolistes quand ils nous touchent avec leurs beautés et notre détermination consiste en montrer au public la divine vérité de l'art.

Pour finir, il rend également justice aux collaborateurs de la revue en les citant, afin de rétablir l'oubli de Manuel Ugarte :

> Nadie más sincero ni más sencillo que Juan R. Jiménez […] y entre los no citados de la revista *Helios*, Martínez Sierra cultiva hoy en su corazón un viejo lirio castellano.
>
> Il n'y a personne de plus sincère ni de plus sensible que Juan R. Jiménez […] et parmi ceux de la revue *Helios* qui ne sont pas cités, Martínez Sierra cultive aujourd'hui dans son cœur un vieil iris castillan.

En transposant la métaphore filée des fleurs cueillies dans divers jardins, le critique réactualise la conception platonicienne des poètes « butineurs », au nom d'une hybridation culturelle. Il fait écho à des motifs symbolistes récurrents dans la revue, chers au cœur de Juan R. Jiménez, ceux des fleurs et du jardin[1].

Cet article témoigne non seulement de l'existence d'une « trace » d'échange entre une revue espagnole et une revue française, mais il permet surtout d'en montrer les modalités : il existe un débat esthétique et idéologique et une circulation des idées que la rubrique « Notas de algunas revistas » met particulièrement bien en lumière. Cela sanctionne la prise de conscience du fait que le renouveau de la littérature espagnole s'inscrit dans le mouvement plus large de la littérature mondiale, notamment européenne. Ces rubriques aident à comprendre les goûts et les propres choix artistiques des jeunes auteurs d'*Helios* ; elles illustrent les circulations d'idées et les correspondances entre des valeurs, des motifs, des états d'esprit qui définissent une esthétique.

Mais les frontières à l'intérieur de la revue sont perméables et la recension des livres et des revues ne se cantonne pas aux sections « Los libros » et « Notas de algunas revistas », qui devient en janvier 1904, pour le dixième numéro, « Las revistas ». Le projet des jeunes modernistes d'*Helios* est en fait de faire dialoguer, voire de fusionner, différentes formes artistiques et de solliciter tous les sens grâce à un travail sur les synesthésies.

Il faudrait insister sur le caractère esthétique de ces rubriques, qui mettent en valeur les idées du manifeste de la revue et qui les mettent surtout en pratique. Critique et création fusionnent en effet, car certains articles sont des « bijoux » de prose poétique, pour reprendre l'image de González-Blanco, et offrent une réflexion sur le langage, comme la critique de l'article paru dans *La Revista Moderna*, de Mexico, intitulé « El Gramaticalismo[2] » : c'est l'occasion pour le chroniqueur d'*Helios* de rappeler que le langage est un « organe vivant qui évolue » et de le prouver

---

1 Voir l'étude de Maria Pilar Celma Valero, « Los glosarios de *Helios*, microcosmos estetico e ideologico modernista », in *Anales de la literatura contemporanea*, 15, 1990, p. 242-243 : elle analyse les motifs symbolistes présents dans *Helios*.

2 *Helios*, VII, octobre 1903, p. 384.

lui-même par la prose imagée et expressive de son article. Autre exemple de cette volonté d'hybridation des formes au sein de la revue des revues, à propos de la publication dans *La Lectura* de la nouvelle d'Emilia Pardo Bazán, intitulée *La Quimera*[1] : le début de la nouvelle est reproduit dans la critique, puis les jeunes rédacteurs affirment leur admiration en souhaitant lui « dire l'hymne de leur enthousiasme en rimes aussi parfaites que sa prose, en rimes qui soient également cristallines ». La forme même de la critique dans cette recension d'une revue s'accorde à la prose poétique de l'auteur cité, qui est comme une « floraison d'œillets en automne ».

Dernier exemple qui confirme le rôle de la prose critique pour mettre en valeur la création poétique : dans le numéro de novembre 1903 [p. 512], le commentaire d'un article de Manuel Machado sur les ballades de Wilde, paru dans *Nuestro Tiempo*, se termine ainsi :

> Es encantadora esta última balada, y la prosa – de prosista-poeta – de Machado, le da un altísimo valor.
>
> Cette dernière ballade est un enchantement, et la prose – digne d'un prosateur-poète – de Machado la rehausse d'une valeur inestimable.

Ces stratégies critiques et poétiques trouvent un dernier écho, subtil, dans la vignette de la rubrique « Cronica », mise en abyme des rubriques bibliographiques, où dialoguent prose poétique et image. L'influence préraphaélite y est perceptible : la femme vêtue d'une robe bouffante aux motifs végétaux évoque une gravure à la fois médiévale et moderne ; sa coiffe se termine par un voile et des volutes auxquelles correspondent les vagues qui comblent le dessin, comme si le cadre de la vignette était une chambre d'échos, ce qui renvoie au rôle même de la chronique. En outre, la femme, allégorie de la chronique, tient une plume et une grande feuille blanche ; les lettres qui chevauchent le dessin donnent alors l'impression de sortir de cette page blanche, dans une sorte de mise en abyme. Cet exemple illustre particulièrement le fonctionnement allégorique et symbolique de l'image dans la revue, ainsi que le rapport entre le texte et l'image. En effet, le texte sous le titre « Glosario del mes » commence par le démonstratif « este » comme pour désigner le « cahier blanc » que tient la jeune fille et qui sera à présent un « livre », « el libro de memorias de la redacción » (le livre des mémoires de la rédaction). Cet effet de mise en abyme renforce le métadiscours des rédacteurs à propos du rôle et de la conception de cette rubrique, qui assure non seulement la circulation des idées au sein d'un réseau de revues, mais aussi la circulation des formes et le dialogue entre les pays et entre les arts.

Elisa Grilli

[1] *Idem,* p. 383 : « quisiéramos decirle el himno de nuestro entusiasmo en rimas perfectas como su prosa, en rimas que fuesen también de cristal » ; « floración de claveles en otoño ». Nous soulignons.

© Ministerio de Cultura 2006

Quelques repères bibliographiques :

- *Alma Española*, Madrid; reprint, Madrid, Ediciones Turner, 1978, [introduction, index et notes de Patricia O'Riordan], 23 n°, novembre 1903 - avril 1904.
- *Helios*, Madrid, Ambrosio Pérez y Compañia, Impresores C/ Pizarro, 16, n°1 avril 1903 – n°14 mai 1904.
- *Renacimiento*, Madrid ; facsimiles de Revistas literarias, Sevilla, 2002, tomo I y II.
- Caño, José Luis, « Juan Jamón Jiménez y la revista *Helios* », in *Clavileño*, VII, 42, 1956, p. 28-34.
- Celma Valero, Maria Pilar, *Litteratura y Periodismo en las Revistas del fin de Siglo, Estudio e Indices (1888-1907)*, Madrid, Ensayos Jucar, 1991.
- Celma Valero, Maria Pilar, « Los glosarios de *Helios*, microcosmos estetico e ideologico modernista » in *Anales de la literatura contemporanea*, 15, 1990. p. 235-252.
- Fogelquist, Donald « *Helios*, voz de un renaciemiento hispánico » in L.Litvak, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 327-335.
- Glyn Hambrook, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue modernista *Helios* 1903-1904 », *Revue littérature comparée*, 74e année, n°2 avril-juin 2000, p. 175-188.
- O'Riordan, Patricia, « *Helios*, revista del modernismo », in *Abaco*, *Estudios sobre leteratura española*, Valencia, M. Castalia, 1973, n° IV, p. 57-150.
- Rodríguez Moranta, Inmaculada, *La Revista* Renacimiento *(1907), una contribución al programa ético y estético del Modernismo hispánico,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

La Revue des vivants : la littérature au service de la distraction des « survivants » ?

La Revue des vivants[1] mérite notre intérêt, même si (ou parce que) elle semble, aujourd'hui, peu connue… même des spécialistes. Publiée pendant neuf ans, entre février 1927 et la fin de l'année 1935, elle est présentée dans le tome 3 de l'*Histoire générale de la presse française* de Bellanger /Godechot comme une « revue éphémère[2] ». Son sort semble étroitement lié à celui de son fondateur, Henry de Jouvenel, car c'est avec sa mort en 1935 que s'éteint ce périodique.

Dans le champ littéraire, *La Revue des vivants* n'a pas le statut des revues plus connues comme *La NRF*, *La Revue de Paris*, *La Revue de France* etc., elle n'est pas évoquée dans les Histoires de la littérature française du XXe siècle et elle l'est à peine dans des publications sur l'histoire des périodiques[3] ; selon le Système Universitaire de Documentation (www.sudoc.abes.fr), elle est, aujourd'hui, disponible dans une petite vingtaine de bibliothèques universitaires, mais parfois avec des lacunes. La manière dont j'ai, moi-même, pris connaissance de l'existence de la *RDV* est sans doute symptomatique : c'est en travaillant sur la réception d'Arthur Schnitzler en France et en consultant la correspondance de l'écrivain avec un de ses traducteurs, en l'occurrence Alzir Hella, que j'ai découvert qu'une de ses nouvelles, « Le Célibataire » avait été publiée dans le numéro de mars 1929 de cette revue[4].

Depuis ce travail, c'est seulement ce colloque sur « Les Réseaux européens des revues littéraires (1909-1939) » qui m'a fourni l'occasion de me plonger davantage dans cette revue. Par conséquent, cette contribution est tout d'abord destinée à présenter les grandes lignes factuelles et intellectuelles de la *RDV*, ses positions politiques et idéologiques (qui se confondent avec celles de son fondateur) et le rôle de la littérature dans la propagation de ses idées. Elle essaiera aussi de dégager une ligne éditoriale à travers les écrivains publiés dans la *RDV* et, surtout, d'ouvrir quelques pistes pour la recherche.

Présentation de la revue

Présentation matérielle

La *RDV* est un périodique mensuel, chaque numéro comporte en moyenne 180 à 200 pages ; ce n'est pas une revue exclusivement littéraire, elle correspond plutôt au modèle des revues « généralistes », mêlant politique, économie et culture ; les articles de fond sont, en général, regroupés en dossiers thématiques, une grande majorité de numéros contient des textes littéraires,

---

1 Nous indiquerons désormais *RDV* pour *Revue des vivants.*

2 Claude Bellanger, J. Godechot et al., *Histoire générale de la presse française*, tome 3 : de 1871 à 1940, PUF, 1972, p. xxx

3 On n'en trouve pas trace, par exemple, dans le tome I (1898-1940) de la récente et excellente *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, sous la direction de Michèle Touret, Rennes, PU de Rennes, 2000 et on peut s'étonner qu'elle ne soit pas citée par Christophe Charle dans son livre *Le Siècle de la presse*, Le Seuil, 2004 qui réserve pourtant un intéressant chapitre aux créations de revues dans les années 1920-1930 (chapitre 15, p. 327-351).

4 Il s'agit de la nouvelle « Der Tod des Junggesellen », écrite par Schnitzler en 1907 et publiée pour la première fois dans la *Österreichische Rundschau* du 1er avril 1908 ; elle est traduite pour la *RDV* par Alzir Hella et Olivier Bournac. Voir mon travail d'HDR, *Arthur Schnitzler : un écrivain viennois en France, 1894-1938*, Université Paris IV – Sorbonne, 2005, p. 82.

essentiellement des textes narratifs (des récits et nouvelles ou des romans en feuilleton), la dernière partie est réservée à des chroniques comme « La vie internationale » ou « Les Lettres », etc. On peut noter une transformation originale de ces chroniques à partir du numéro de mars 1931 : elles sont alors présentées sous forme de « Dictionnaire » (voir *infra*). Au début et à la fin de chaque volume se trouvent quelques pages de publicité, plutôt pour des produits de luxe, ce qui laisse supposer un public bourgeois, plutôt aisé, voire un réseau de mécènes. Les premiers numéros comportent des illustrations, mais cette pratique semble se perdre au fil des années. On peut d'ailleurs en même temps remarquer une simplification de la mise en page, une dégradation de la qualité d'impression, une disparition plus ou moins complète des illustrations et une diminution de la publicité. On peut supposer que cela est dû à des difficultés financières qui semblent d'ailleurs avoir été « chroniques[1] ». La présentation plus sobre n'enlève cependant rien à la qualité des articles et à l'intérêt de la publication.

La revue propose un supplément intitulé « Les Plaisirs et la vie » avec des rubriques concernant les loisirs, mais aussi des chroniques théâtrales (« Propos de théâtre ») et radiophoniques (« Radio-Nouvelles[2] »).

Le programme intellectuel

Presque tous les numéros de la revue contiennent une page d'auto-présentation qui permet de saisir son arrière-fond idéologique. Cette page est divisée en deux parties inégales : « Qui nous sommes ? », où l'on apprend que la *RDV* est « l'organe des générations de la guerre [et] souhaite révéler leur communauté de pensée », et « Ce que nous voulons » ; cette dernière, qui couvre les deux tiers de la page, est subdivisée elle-même en deux parties : « D'abord savoir » et « Ensuite résoudre ». La *RDV* s'y présente comme un périodique qui

> ne sacrifiera pas plus la vérité aux préjugés de parti qu'aux routines, aux craintes qu'aux colères. C'est notre temps tout entier, avec ses doctrines, sa littérature, son art, sa science, que nous essaierons de faire vivre en ces cahiers d'études

et décline un programme ouvert :

> L'art pour l'art, la négation pour la négation, la décision remise à plus tard, la peur de l'initiative, l'impuissance sanctifiée : au passé tout cela !
> Nous entendons, au bout de chaque critique, poser une solution. Hors cette méthode, pas d'honnêteté d'esprit.
> Vainqueurs, nous voulons pratiquer les mœurs des vainqueurs qui interdisent l'inquiétude aussi bien que l'insolence, commandent la confiance, la générosité, l'amour de la paix, la propagande du bonheur et, par-dessus tout, le sens des responsabilités[3].

Ces déclarations paraissent déjà assez révélatrices de l'idéologie de la revue et nous amènent à résumer, un peu schématiquement, sa/ses position(s) ainsi : politiquement, elle affiche un programme que nous qualifierions aujourd'hui de « centriste », Henry de Jouvenel, son fondateur étant proche des Radicaux. Ce programme mise, dans le domaine de la politique étrangère, – déjà – sur la coopération européenne (pendant les neuf années de sa parution, la revue consacre un nombre important de dossiers à l'avenir de l'Europe), notamment sur un rapprochement franco-allemand, et soutient des positions pacifistes, ce que révèle, par exemple, un dossier du numéro d'avril 1932 intitulé « Les collaborations nécessaires » qui comprend un article « Réalisme franco-allemand » signé Henry de Jouvenel et un autre d'Emile Brémond, intitulé « Du Danube à l'Atlantique ».

---

1 Cf. à ce propos Christine Manigand, *Henry de Jouvenel*, Limoges, PULIM, 2000, p. 192.

2 Ces suppléments n'ont malheureusement pas été conservés dans la collection que j'ai consultée au SCD de l'Université de Lille3.

3 Présentation citée d'après le n°. 4 de la 2ème année, avril 1928, p. 723.

Cette position est étroitement liée aux idées de son fondateur et (co-)directeur, Henry de Jouvenel. Notons que celui-ci a été assisté, dans un premier temps, par Henry Malherbe, connu comme chroniqueur musical du quotidien *Le Temps*, mais aussi comme lauréat du prix Goncourt en 1917 pour *La Flamme au poing* (Albin Michel), puis, à partir de 1931, par Emile Brémond, qui, dans sa carrière professionnelle, fut, entre autres, directeur du journal *Le Progrès* (de Lyon) et secrétaire général de *Radio-Paris* (avant que celle-ci ne devienne allemande).

Il n'est évidemment pas question, ici, de retracer la carrière journalistique et politique d'Henry de Jouvenel (1876-1935) qui a été successivement ou parallèlement directeur du quotidien *Le Matin*, sénateur de Corrèze (de 1921 à 1933), ministre, entre autres de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du gouvernement Poincaré, haut commissaire de la République française en Syrie et au Liban (en 1925/1926) … et mari de Colette (mais à l'époque de la *RDV* le couple avait déjà divorcé[1]). Sans entrer dans les détails, on peut penser que c'est son adhésion aux idées de la Société des nations, où il représente d'ailleurs à plusieurs reprises la France et défend les « idées genevoises », comme le dit sa biographe Christine Manigand, et sa défense de l'idée d'une (certaine) fédération européenne qui l'ont conduit à créer *La Revue des Vivants*. Ce n'est probablement pas un hasard si, de 1927 à 1935, période pendant laquelle paraît la *RDV*, Henry de Jouvenel est le premier président de l'Union des Français à l'étranger ; en 1932 et 1933 il est en poste en Italie comme ambassadeur de France (pendant ce temps, c'est Emile Brémond qui gère la revue) et noue des relations amicales avec le régime de Mussolini.

Une autre figure importante de la revue est René Cassin (1889-1976) ; littéraire et juriste, professeur d'université à Lille et Paris (jusqu'en 1929), il est aussi vice-président du Conseil supérieur des pupilles de la Nation, de 1922 à 1936, et représentant de la France à la Société des Nations de 1924 à 1938. Dans la *RDV*, ce futur Prix Nobel de la Paix[2] assure la chronique de « La Vie internationale ».

Idéologiquement, la *RDV* s'entend comme la revue « des survivants ». Elle insiste sur l'importance du vécu de la guerre, considère la Grande Guerre comme une expérience essentielle, une césure inoubliable et ineffaçable, un abîme insurmontable dans l'histoire de la culture européenne.

C'est sur la base de cette expérience et pour éviter, espère Henry de Jouvenel, d'autres guerres fratricides en Europe, qu'il veut œuvrer pour la réconciliation des peuples. La *RDV* est pour lui le moyen essentiel pour diffuser son credo pacifiste. D'après Christine Manigand, il a probablement financé la revue avec l'argent de sa troisième épouse, Germaine Dreyfus, veuve du banquier Louis Dreyfus, et avec les cotisations des Anciens combattants[3]. Chaque numéro contient en effet une chronique consacrée à la vie de cette association. Témoin de l'affirmation de la génération du feu, la *RDV* met un point d'honneur à présenter tous les points de vue sur une question et réunit des collaborateurs d'horizons très divers.

Même si le présent article n'a pas pour objet l'aspect politique de la revue, mais plutôt son volet littéraire et culturel, quelques exemples de dossiers politiques paraissent néanmoins éclairants pour illustrer la position de la revue et son choix d'ouverture : il n'est sans doute pas anodin que le dossier du premier numéro, celui de février 1927, traite de « L'Italie et nous » et commence par un article de fond de Henry de Jouvenel intitulé « Locarno … suite ou fin ? ». Partant du constat que « L'Italie, la plus jeune des grandes nations, nous reproche de la traiter en petite » (p. 4), il analyse les préjugés et les malentendus qui existent entre Français et Italiens. Ce dossier « Italie » comprend, entre autres articles, deux récits d'écrivains français bien connus à l'époque : Pierre

---

1 Le seul ouvrage monographique retraçant la carrière professionnelle d'Henry de Jouvenel que nous connaissons est celui de Chr. Manigand, *op. cit*.

2 Il l'obtiendra en 1968 pour son travail, effectué vingt ans auparavant, sur la déclaration des Droits de l'homme, pour son engagement dans sa diffusion et dans sa mise en œuvre, et pour son activité de président de la Cour européenne des droits de l'homme.

3 Chr. Manigand, *op. cit.*, p. 140.

Benoit évoque dans « Sur la terrasse d'Antoura » les réflexions d'un ecclésiastique italien défendant le mandat français au Liban, Henri Béraud relate dans « Souvenirs de la Marcia su Roma » sa première rencontre avec Mussolini en 1921.

Le dossier du numéro 2 (mars 1927) affiche encore plus clairement la position de la revue ; il est consacré au « Rapprochement franco-allemand » et comprend, entre autres, des articles de Paul Valéry (« Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe »), Tristan Bernard (« Propos d'un homme de bonne volonté ») et une contribution du célèbre germaniste Félix Bertaux intitulée « De Nietzsche à Heinrich et Thomas Mann » ; l'Allemagne est d'ailleurs un sujet d'intérêt constant, comme le montrent, entre autres, les dossiers « L'Énigme allemande » (juin 1931) avec des articles de Jean Giraudoux et de Thomas Mann, « Voix allemandes » (février 1933) avec un article de Gustav Stresemann, « L'Allemagne qui s'en va » (juillet 1933) avec un article d'Arthur Holitscher, ou encore « Un an d'hitlérisme » (février 1934). Ce dossier donne d'ailleurs à réfléchir sur les limites de l'ouverture prônée par la direction de la revue, car s'il donne bien la parole aux pourfendeurs du nazisme, dont Heinrich Mann (« Ce que Hitler a détruit – La voix des émigrés »), il la donne aussi à ses défenseurs (« Ce que Hitler a créé – La voix des nazis ») et frôle parfois dangereusement les limites quand il essaie de distinguer un nazisme « modéré » de l'antisémitisme.

Comme exemple de dossier général, notons encore celui du numéro de février 1928, consacré à « La Belgique stabilisée », parce qu'il illustre parfaitement le souhait d'ouverture de la revue et sa manière de concevoir son action : la direction de la revue a donné la parole non seulement aux Belges francophones, mais aussi à des Flamands. Cela lui a apparemment valu quelques reproches de la part de lecteurs belges « amis de la France » et l'a conduite à rappeler, dans le numéro de mars 1928, les principes de son action :

> Nous répondrons carrément que nous l'avons fait exprès. Il ne nous eût pas paru honnête d'exposer la question des langues sans donner la parole à un Flamingant de qualité. Nous tentons de pratiquer en matière de politique internationale les mêmes principes qu'en matière de politique nationale. Entre le système qui consiste à plaire et à ne pas informer, et celui qui consiste à informer au risque de ne pas plaire, nous avons opté pour le second. Nous voulons que la France tienne les yeux ouverts sur tous les aspects du monde moderne. (*RDV*, mars 1928, p. 519)

Dans son ensemble, la ligne politique de la *RDV* n'est pas sans poser quelques problèmes – car, avec le recul qui est le nôtre, on peut s'étonner de la proximité avec Mussolini qu'elle affiche du moins dans ces premières années, et remarquer, dans la même logique, le soutien sans faille qu'elle semble apporter au chancelier autrichien Dollfuss, représentant du *Ständestaat* (de l'état corporatiste).

La place de la littérature : la littérature au service d'une « idéologie » ?

La *RDV* n'est certes pas une revue exclusivement littéraire – loin de là –, mais la littérature y occupe néanmoins une place non négligeable, qu'il s'agisse de textes de fiction, d'essais ou encore de critique littéraire proprement dite.

Si, à première vue et avec le jugement rétrospectif qui est le nôtre, les responsables des pages littéraires et culturelles : Henry Malherbe, Thierry Sandre, René Lalou ne semblent pas avoir eu la même envergure dans leur domaine que les Henry de Jouvenel et René Cassin dans le leur, une approche plus précise révèle qu'ils ont occupé une place relativement importante dans le champ littéraire de leur époque ; Henry Malherbe et Thierry Sandre ont été des lauréats du prix Goncourt[1], quant à René Lalou, chargé de la critique littéraire à la *RDV*, c'est un critique et préfacier prolixe et

[1] H. Malherbe l'avait obtenu en 1917 pour *La flamme au poing* (Albin Michel), Th. Sandre en 1924 pour son roman *Le Chèvrefeuille* (Gallimard).

un bon connaisseur des littératures française et anglaise contemporaines[1].

Un rapide survol des textes publiés dans *La Revue des vivants* donne l'impression que la fiction est surtout là pour promouvoir l'idée d'une identité européenne dans sa pluralité et dans sa diversité. Les écrivains mis en avant sont effectivement ceux qui ont vécu la Grande Guerre et que cette expérience a convertis au pacifisme.

Pour saisir une orientation, voire une ligne éditoriale concernant les textes littéraires, on trouve d'abord des indices dans un article programmatique de Thierry Sandre, le premier chroniqueur littéraire de la revue, dans le premier numéro, celui de février 1927. Thierry Sandre, de son nom civil Charles Moulié (1891-1950), était connu comme seiziémiste, traducteur et adaptateur de textes grecs, latins ou arabes ; il avait passé une grande partie de la guerre en captivité en Allemagne et avait été, en 1919, l'un des membres fondateurs de l'Association des écrivains combattants. Cette association a édité, entre 1924 et 1926, une *Anthologie des écrivains morts à la guerre, 1914-1918*, un ouvrage en cinq volumes, dont le premier a été introduit par Henry de Jouvenel[2] et elle semble être le premier réseau qui soutient les activités littéraires de la *RDV*.

L'article programmatique de Thierry Sandre est à ce propos éloquent : faisant allusion à un feuilleton de Paul Souday dans le quotidien *Le Temps* du 20 janvier 1927[3] il fustige ceux – parmi eux en l'occurrence le chroniqueur du journal – qui estiment que la Grande Guerre a, certes, changé la carte géographique de l'Europe, mais nullement la face intellectuelle, que cette guerre serait un épisode tragique, certes, mais qui aurait moins d'importance pour la culture européenne que la chute de l'Empire romain ou la Révolution française (*RDV*, février 1927, p. 138). Vis-à-vis de cette attitude, *La Revue des Vivants* soutient la position des écrivains ayant combattu pendant la guerre et qui se sont réunis en 1919 dans cette « Association des Ecrivains Combattants ». Ce sont, pour ne citer que les plus connus parmi eux, Henri Barbusse, Georges Duhamel, Roland Dorgelès, Henri Ghéon, André Maurois, Jérôme et Jean Tharaud, Pierre Benoît et Pierre Mac Orlan (*ibid.*, p. 136).

Comme dans le domaine de la politique, la ligne éditoriale de la *RDV* en matière littéraire semble être assez ouverte, loin d'être doctrinaire. Un constat s'impose tout de même : ce ne sont pas les avant-gardes littéraires, ce ne sont pas les expérimentations formelles, narratologiques ou stylistiques qui intéressent les responsables de la revue en tout premier lieu. Les écrivains cités dans l'article de Thierry Sandre en sont déjà une illustration et le chroniqueur littéraire est encore plus clair deux pages plus loin (p. 138), quand il commente les propos du critique littéraire du *Temps* en ces termes :

> On lui parle d'âme de l'écrivain ; il répond forme littéraire. On lui parle abîme entre deux générations, la sienne et la nôtre ; il vous répond 'chute de l'empire romain'. Négligeons cet homme. Il est mort le 2 août 1914. Comme il est loin de nous. Mais son cas n'est pas unique. C'est le cas de toute une partie de sa génération, bousculée dans sa prétentieuse veulerie par le coup de tonnerre du 2 août 1914.

La présentation, dans le numéro de juin 1928, de la publication en feuilleton du roman *Cyrille* de Maurice Genevoix (1890-1980) paraît paradigmatique pour la vision littéraire qui est celle de la *RDV*. Distinguant dans l'œuvre de Genevoix les livres de guerre (« il [y] introduisit un élément de poésie humaine et un conflit de sensibilité du plus rare intérêt psychologique ») de ceux écrits une fois la guerre achevée, la présentation de *Cyrille* insiste sur le fait que Genevoix a brossé « la vision la plus claire de la vie rustique, un poème enchanté du cycle des saisons avec leurs travaux, leurs peines, leurs joies. Nul n'a pénétré avec plus de clairvoyance émue les mystères des

---

1 René Lalou a publié, entre autres, une *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*, Crès et Cie., 1922 et un *Panorama de la littérature anglaise contemporaine*, Kra, 1926 ; ces livres ont été réédités à plusieurs reprises.

2 Anthologie publiée à Amiens chez E. Malfère, collection « Bibliothèque du hérisson ».

3 La chronique « Livres » de ce jour est partiellement consacrée au livre d'Henri Massis, *Réflexion sur l'art du roman*, Paris, 1927, dans lequel l'auteur, antimoderniste de droite et maurrassien, évoque l'abîme que la guerre a creusé entre les générations d'écrivains.

forêts de Sologne. […] Il a enfermé en des livres d'un charme farouche et sensible tous les aspects champêtres […] son œuvre est celle d'un peintre, d'un psychologue, d'un poète. »

Parmi les autres écrivains dont les textes sont publiés régulièrement dans la *RDV* on retrouve effectivement, parmi les plus connus, par ordre alphabétique, Marcel Aymé, Maurice Barrès, Paul Claudel, Joseph Kessel, Paul Morand, Henry de Montherlant, Romain Rolland et Jules Romains. Le spectre est assez large et éclectique, on peut en conclure que la *RDV* met en avant des écrivains qui cultivent, certes, le roman de guerre, mais aussi le roman d'aventures – et cela sans doute davantage que « l'aventure du roman » - , le roman d'évasion et le roman exotique et dont certains, comme Romain Rolland, sont des porte-parole du pacifisme. Parmi les contributions d'écrivains de renom, il faut aussi signaler des essais signés Jean Giraudoux, Maurice Maeterlinck et Paul Valéry, entre autres.

Le constat fait pour la littérature française est – *grosso modo* – valable pour la littérature étrangère. On trouve les « classiques modernes » de la deuxième moitié du XIXe siècle et quelques contemporains. Les textes publiés dans la *RDV* ne sont pas toujours des plus récents ni des plus audacieux sur un plan esthétique. Ainsi on trouve par exemple, pour le domaine germanique, dans le numéro de décembre 1929 une nouvelle du jeune Thomas Mann, *Tobie Mindernickel* qui date de 1897, et dans le numéro de mars 1929 une nouvelle de facture traditionnelle d'Arthur Schnitzler, *Le Célibataire* (paru en 1908), mais ni *Le Lieutenant Gustl* (1900), ni *Mademoiselle Else* (1924) deux chefs d'œuvre du monologue intérieur. Les nouvelles de Th. Mann et de Schnitzler ont été traduites, comme celles de Stefan Zweig, par Alzir Hella et Olivier Bournac. Dans le domaine anglais, notons des textes de Franck O'Connor (« Otages », en mars 1932) et de H.G. Wells (*La Conspiration au grand jour*, d'octobre à décembre 1928), dans le domaine russe Tourgueniev, Dostoïevski (une « Correspondance inédite », dans le numéro de février 1931), Léon Tolstoï, Anton Tchekhov (« Une bonne fin » en mai 1929) et la publication du récit fantastique *Les Villes bleues* (1925) d'Alexis N. Tolstoï, en trois livraisons de mai à juillet 1930, dans le domaine italien Luigi Pirandello (février 1933, « La Main du malade pauvre » ; juillet 1933, « Le Corbeau de Mizzaro »).

Ce n'est pas le lieu, ici, de dresser une liste complète des écrivains publiés par la *RDV* (même si cela ne manquerait pas d'un certain intérêt). Je me contente, par conséquent, de signaler quelques numéros dans lesquels la littérature semble avoir une place particulière et de remarquer qu'elle y a surtout la fonction d'un divertissement.

Ainsi, le numéro de janvier 1928 propose un « Tour du Monde en vingt contes » avec, entre autres, des textes de Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan, Rainer Maria Rilke, Luigi Pirandello, John Galsworthy, Heinrich Mann et Sherwood Anderson ; le numéro de septembre 1929 propose, sous le titre significatif de « Délassements romanesques », le conte « Le retour » de Louis Thomas (1885-1962) et le roman de Mikhaïl Ossorguine (1878-1942), *Dans une rue de Moscou* (à noter que l'original russe *Sivtzev Vrajek* date également de 1929), dont la publication a commencé deux numéros auparavant et qui a été présenté comme « un roman de la nouvelle Russie » ; celui d'août 1932 offre sous le titre « Pour lire en vacances » des « Contes des vivants de tous pays » et on y trouve, à côté de textes d'Aldous Huxley et de Sinclair Lewis, des auteurs hongrois, crétois, cubain, uruguayen … et un récit de Victor Serge (1890-1947) francophone, né en Belgique de parents russes émigrés politiques et futur opposant au stalinisme[1]. En ce qui concerne la littérature, la revue se veut parfois didactique, comme dans le numéro de septembre 1932 qui est largement consacré aux « Écoles et partis littéraires » et propose des articles sur « L'Imagination », « Le Réalisme », « Les Classiques », « Les Extrêmes » et « Les Indépendants ».

Signalons aussi des essais de René Schickele et de Friedrich Sieburg qui soulignent tous les deux les préoccupations franco-allemandes de la revue. Schickele (1883-1940), qui a quitté son Alsace natale (il est né à Obernai) après la Première Guerre mondiale pour échapper au

[1] Il publie aussi dans *Monde*, l'organe des sympathisants communistes fondé et animé par Henri Barbusse qui paraît pratiquement en même temps que la *RDV* entre 1928 et 1935. Cf. Christophe Charle, *op. cit*., p. 345.

chauvinisme exacerbé et s'est établi de l'autre côté du Rhin, a été l'un des co-dirigeants de la revue expressioniste *Die weissen Blätter*, et intervient dans un dossier sur l'Alsace ; Friedrich Sieburg, journaliste et historien allemand (1893-1964) a été de 1926 à 1929 correspondant de la *Frankfurter Zeitung* à Paris et a publié, à cette occasion, l'un de ses ouvrages les plus connus : *Dieu est-il français ?* [*Gott in Frankreich ?*, 1929], paru chez Grasset en 1930. La *RDV* en publie dès décembre 1929 de « bonnes feuilles » sous le titre « A la recherche de la guerre perdue ».

Le spectre des écrivains présents dans la *RDV* est encore bien plus large quand on prend en compte les œuvres qui font l'objet d'un compte rendu ou d'un article monographique.

Il serait trop fastidieux d'analyser ici, à cet égard, les simples notices des « chroniques » mensuelles, où René Lalou, par ailleurs critique et préfacier prolifique, prend la relève de Thierry Sandre au milieu de l'année 1928 et tient la rubrique jusqu'à la refonte des chroniques en 1931.

Cette transformation des chroniques est effectivement l'un des éléments originaux de la *RDV* : à partir du numéro de mars 1931 on trouve, à la place des traditionnelles chroniques, des « Petits Dictionnaires du mois » qui se déclinent selon les différents domaines (« politique et économique », « international », « littéraire ») et traitent de l'actualité sous forme d'entrée alphabétique. La rédaction explique ce changement par le désordre et le rythme des temps modernes et l'évolution des habitudes de lecture :

> Il n'y a plus d'ordre aujourd'hui que dans l'alphabet. Tout le reste s'embrouille et on se brouille. Aussi avons-nous cru opportun et nécessaire de revenir à l'ordre alphabétique. Si les gens sont rarement à leur place, les lettres au moins restent à la leur. Il est reposant de les y trouver. Cela console des bouleversements auxquels le monde moderne est sujet. […]
> Et puis, le dictionnaire appelle la définition, le résumé. Or, le lecteur est pressé, et la matière inépuisable. Comment rendre compte, par exemple, des livres, de tous les livres qui en valent la peine ? Après les avoir lus, tous lus ? Impossible ! En faisant semblant de les avoir lus ? Malhonnête ! Au contraire, résumer brièvement ce qu'on a lu, reproduire, pour ce qu'on n'a pas lu, la phrase essentielle des critiques d'autrui, donner ainsi une idée rapide du formidable, de l'excessif effort littéraire de notre temps, n'est-ce pas la formule la meilleure ? Le dictionnaire n'a ni la sécheresse du catalogue, ni l'étendue de la chronique. Il renseigne le lecteur sans le fatiguer (*RDV*, mars 1931, p. 357 sq.).

Ces « petits dictionnaires » permettent effectivement, grâce à des notices relativement courtes, d'évoquer un grand nombre de livres et de donner une idée assez vaste de la production littéraire de l'époque. Parmi les livres signalés, beaucoup ont eu une existence aussi éphémère que celle de la *RDV*, d'autres sont entrés dans l'histoire littéraire.

Pendant l'année 1932, le « Dictionnaire littéraire » est complété, tous les mois, sous le titre « Les douze de 1932 » par un article monographique (en général d'une longueur de trois à cinq pages) consacré à une personnalité littéraire. Sont présentés ainsi en janvier : Roger Martin du Gard (par Jean Prévost) ; février : Jacques de Lacretelle (par Pierre Lièvre) ; mars : Valery Larbaud (par Léon Pierre-Quint) ; avril : Joseph Delteil (par Georges Dupeyron) ; mai : Jean Giono (par Eric Hurel) ; juin : Marc Chadourne (par Denise van Moppes) ; août : Jean-Richard Bloch (par René Arcos) ; septembre : André Malraux (par André Beucler) ; octobre : Joseph Kessel (par Joseph Peyré) ; novembre : Jules Romains (par Lucie Porquerol). Dans la collection que j'avais à ma disposition, il n'y avait de portrait ni en juillet ni en décembre, ce qui réduirait « Les douze de 1932 » à dix.

Conclusion

Cette première approche de la *RDV* aurait besoin d'être affinée par des recherches plus précises portant sur ses choix éditoriaux, sur les écrivains et les œuvres mis en valeur par la rédaction de la revue, sur les chroniques ou encore sur sa « Revue des revues » qui paraît de façon irrégulière et est, en général, assez succincte. Sur la base de l'investigation entreprise pour cet article, il est encore difficile de dégager, en dehors du cercle des « écrivains combattants », les réseaux intellectuels de la *RDV*. Dans le domaine littéraire, les écrivains de la « génération de la

guerre » sont effectivement les plus nombreux à être publiés. Le spectre intellectuel et idéologique paraît assez large. Du point de vue de l'esthétique littéraire, des formes traditionnelles comme la prose d'analyse individuelle, le roman de mœurs ou encore les récits exotiques semblent être privilégiées, même si, dans son ensemble, le programme littéraire de la revue paraît assez éclectique.

Dans le domaine politique, la constitution d'une Europe fédérée et pacifiée semble la préoccupation majeure. En ce qui concerne les rapports avec l'Allemagne, la présence d'auteurs comme René Schickele, Heinrich Mann ou encore Friedrich Sieburg laisse supposer des contacts avec les milieux libéraux, pacifiste et de gauche. Mais il faudrait faire des recherches plus approfondies pour arriver à des résultats probants.

Pour conclure, un extrait de la déclaration éditoriale de mars 1928 me paraît approprié, car il montre à la fois l'attitude généreuse, voire idéaliste et les limites de cette revue. On y lit :

> Liberté d'opinion pour tous, excepté pour les imbéciles, parce qu'ils sont illisibles, telle est la formule que nous essayons d'appliquer, dans la mesure d'ailleurs trop médiocre de nos ressources. Pas de doctrines défendues, pas d'hommes interdits, pas de bourrage de crâne.
> Jusqu'ici cette formule nous a réussi. Tant mieux ! Si elle échoue demain, nous échouerons avec elle, tant pis ! (p. 518).

A la lumière de cette citation, l'arrêt de la revue en novembre 1935 peut être interprété aujourd'hui comme un avertissement.

Karl Zieger

Bibliographie

Bellanger, Claude, Godechot Jacques, Guiral Pierre, Terrou Fernand, *Histoire générale de la presse française*, tome 3: de 1871 à 1940, Paris, PUF, 1972.

Curatolo, Bruno (sous la direction de), *Dictionnaire des revues,* Paris, Champion*,* à paraître au second semester 2014.

Manigand, Christiane, *Henry de Jouvenel*, Limoges, PULIM, 2000.

III.

L'espace moderne

Géographies et généalogies du *Grand Jeu*

Le Grand Jeu est une revue éphémère qui ne connut que trois numéros échelonnés sur trois années, entre juin 1928 et octobre 1930. Un dernier numéro en forme de testament devait sortir en 1932, mais les difficultés financières autant que les dissensions apparues au sein du mouvement qui portait son nom eurent raison de cette ultime tentative pour passer en revue tout « ce que le *Grand Jeu* n'a[vait] pas réussi à dire assez depuis quatre ans[1] ». À l'origine, la revue devait s'appeler *La Voie*[2], ce qui indique assez le caractère initiatique de la démarche observée par ses collaborateurs. De fait, on sait que le noyau dur des rédacteurs de cette revue s'était constitué à Reims entre 1924 et 1927 autour d'une communauté formée par René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Robert Meyrat et Roger Vailland bientôt rejoints par Joseph Sima, André Rolland de Renéville, Maurice Henry et Artür Harfaux pour s'en tenir aux principaux animateurs de la revue. Dès le départ, chaque livraison devait proposer un thème autour duquel s'articuleraient les contributions censées exprimer ou illustrer la doctrine du *Grand Jeu*. Ce choix de numéros thématiques associé à l'extrême brièveté de la revue explique qu'au bout de trois livraisons, tout n'avait pas été dit : on peut même juger à la lecture des épreuves du numéro 4, épreuves dont on ne découvrit l'existence que trente-cinq ans après la fin de la revue, que l'essentiel n'avait pas été dit[3]. Dans le premier numéro s'était exprimée la position du *Grand Jeu* vis-à-vis de la notion de révolte ; le second avait été consacré à Rimbaud et le troisième, initialement envisagé comme un appel aux théosophes[4], s'était constitué autour d'une réflexion sur les mythes. Mais en fait, en l'espace de trois numéros, le *Grand Jeu* avait passé plus de temps à définir sa position vis-à-vis des autres qu'à expliciter les données propres de son projet. À lire la collection des numéros publiés, on ne se doute guère que les principaux animateurs de la revue étaient liés affectivement par une sorte de pacte initiatique scellé au cours d'expériences variées de désindividuation et que les figures principales du mouvement, qu'il s'agisse d'individus issus de la communauté rémoise d'origine ou de personnalités intégrées plus tardivement au mouvement, avaient en commun d'avoir traversé ce que Michel Hulin appellerait une expérience de mystique sauvage, équivalent d'une expérimentation de la « sensation océanique[5] » dont parle Romain Rolland dans sa correspondance avec Freud. Seules les contributions de René Daumal qui figuraient dans le troisième numéro du *Grand Jeu* fournissaient des données relatives à la « métaphysique expérimentale » qui sous-tendait le projet du groupe en relatant des expériences de sortie du corps astral et en explicitant les positions méthodologiques du *Grand Jeu* vis-à-vis du surréalisme[6], mais des pans entiers de la doctrine et de l'eschatologie du *Grand Jeu* n'avaient jamais été vraiment exposés quand la revue disparut.

C'est ici que se pose la question des réseaux du *Grand Jeu*. En effet, dès lors que la revue se construit à partir des idées d'un groupe constitué sur la base du critère électif d'une expérience mystique, et non simplement d'un projet intellectuel ou artistique, il convient de s'interroger sur la manière dont le groupe a pu s'élargir et sur la nature de cet élargissement. Dans quelle mesure le *Grand Jeu* a-t-il une dimension européenne ? Qui vient écrire dans les pages de sa revue ? Telles sont à présent les questions que l'on peut se poser avant de rechercher une articulation entre la notion de réseau et le profil mystique du groupe.

---

1 Épreuves du numéro 4 du *Grand Jeu* reproduites dans l'édition en fac-similé du *Grand Jeu* (Jean-Michel Place, 1977, p. 1)

2 Lettre de René Daumal à Maurice Henry datée du 1er septembre 1927 et recueillie dans René Daumal, *Correspondance I (1915-1928)*, Gallimard, 1992, p. 188.

3 *Les Cahiers de l'Herne*, n°10, 1968, p. 205.

4 Lettre de René Daumal à Maurice Henry datée du 1er septembre 1927 recueillie dans René Daumal, *op. cit.*, p. 188.

5 Michel Hulin, *La Mystique sauvage*, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2008, p. 29-44.

6 « Nerval le nyctalope » et « Lettre ouverte à André Breton », *Le Grand Jeu*, n°3, automne 1930, p. 20-31 et 76-83.

Un réseau européen

L'ancrage rémois du *Grand Jeu* fait oublier souvent la dimension européenne du mouvement et de la revue qui en fut l'organe d'expression[1]. Le noyau dur des membres du groupe provient indiscutablement de Reims, et même du lycée de Reims, mais dès lors que le groupe passe le stade de petite communauté initiatique adolescente pour se constituer en un mouvement prétendant au titre d'avant-garde – passage symbolisé par la translation du groupe vers Paris –, son orientation cosmopolite et internationaliste s'affirme. À partir de 1927-1928, les nouveaux membres du groupe et les sympathisants dont la signature s'invite au sommaire du *Grand Jeu* proviennent de toute l'Europe. Parmi les membres fondateurs de la revue, on peut ainsi rappeler que Joseph Sima est d'origine tchèque de même que Richard Weiner, qui a quitté le groupe peu avant la publication du premier numéro. L'Europe balkanique se trouve également très représentée : Monny de Boully est de Belgrade, tout comme Dida de Mayo, et Zdenko Reich, camarade de Bénichou à l'ENS, vient de Slavonski Brod en Yougoslavie. Antoine Malliarakis, dit Mayo, est, pour sa part, d'origine grecque. À ceux-là s'ajoutent Hendrik Cramer qui est néerlandais et sa compagne, Vera Milanova, future Madame Daumal, qui est russe. Beaucoup des sympathisants et des proches du *Grand Jeu* sont également des exilés ; on pense à Claude Sernet et Benjamin Fondane, venus de Roumanie, ou encore à Arthur Adamov, autre animateur de la revue *Discontinuité*, né à Kislovodsk dans le Caucase[2]. Enfin, de manière plus ponctuelle, mais significative, certaines personnes qui n'eurent de lien que momentané avec le *Grand Jeu* figurent au sommaire de la revue et sont d'origine étrangère : on peut ainsi pointer la présence de Seifert et Nezval, tchèques, ou de Ramón Gómez de la Serna, espagnol[3]. *Le Grand Jeu*, revue européenne, est donc une donnée de fait. Mais en même temps, c'est un phénomène opaque sur lequel les membres du *Grand Jeu* n'ont pas jugé utile de s'exprimer. Pourquoi et comment le *Grand Jeu*, groupe formé à partir d'une communauté initiatique adolescente de province s'est-il retrouvé au cœur d'un réseau d'artistes et d'écrivains venus de toute l'Europe, même si c'est une Europe qui regarde plutôt vers l'Est et très peu vers l'Espagne, l'Italie ou la Grande-Bretagne ? À ce stade de la réflexion, les mentors et les modèles ont sans doute un rôle à jouer, rôle d'autant plus déterminant que la plupart des membres du *Grand Jeu*, en tout cas ceux qui constituent le cœur de cette organisation, sont très jeunes au moment où débute l'aventure parisienne de la revue[4].

Le premier modèle est fourni par *La Révolution surréaliste*. Incontestablement, à comparer *Le Grand Jeu* et la revue de Breton, on reconnaît une forme de mimétisme qui s'exerce dans les détails de la maquette, dans les modes d'élaboration des sommaires ou plus globalement dans la rhétorique qui donne son ton à la revue. Observant également cette forme de mimétisme sur le plan des idées, Rolland de Renéville allait jusqu'à penser que le premier numéro du *Grand Jeu* faisait double emploi avec *La Révolution surréaliste*, ce qui en oblitérait largement l'intérêt[5]. Or le surréalisme a toujours eu une vocation internationaliste, vocation qu'il a puisée dans le dégoût de la Première Guerre mondiale que la plupart de ses membres ont vécue et dans le rejet de toutes les formes de patriotisme et de xénophobie qui en étaient tenues pour responsables. L'aura de la révolution russe qui plonge ses racines dans la vieille tradition internationaliste du socialisme n'a pu qu'accentuer cette dimension du mouvement. Les membres du *Grand Jeu*, pour leur part, sont plus

---

1 Remarque déjà formulée par Alain et Odette Virmaux dans « Une Convergence privilégiée » (*Cahiers Roger Vailland*, n°5, juin 1996, p. 11).

2 Sur les relations du *Grand Jeu* avec *Discontinuité*, voir « En marge du *Grand Jeu* » d'Alain Virmaux dans *Grand Jeu et Surréalisme (Reims-Paris-Prague)*, Éditions du Ludion, 2003, p. 126-129.

3 *Le Grand Jeu*, n°1 (été 1928, p. 30-32 et 38-40) pour Seifert et Gómez de la Serna ; *Le Grand Jeu*, n°2 (printemps 1929, p. 33-36) pour Nezval.

4 En 1927, Daumal, Lecomte et Vailland ont à peine plus vingt ans, comme Henry, Harfaux, Audard et Delons qui les rejoignent peu après ; Rolland de Renéville et Monny de Boully en ont vingt-trois, vingt-quatre. Seuls Sima et Cramer ont passé la trentaine.

5 Lettre à Roger Gilbert-Lecomte du 22 juillet 1928 (H.-J. Maxwell, *Roger Gilbert-Lecomte*, Éditions Accarias, 1995, p. 207).

jeunes que les surréalistes, et à ce titre ils n'ont pas vécu la guerre de 1914-1918 en combattants. Ils ont pu la considérer de près comme en témoigne, par exemple, le recueil intitulé *Caves en plein ciel*[1] dont le titre renvoie aux déambulations de Lecomte dans les maisons de Reims éventrées par les bombardements, mais ils n'y ont pas participé et l'on voit bien que la guerre, la révolte contre l'absurdité de la guerre, ne sont pas des données structurantes de leur mentalité comme c'est le cas chez leurs aînés surréalistes. Si la vocation internationaliste dont les surréalistes fournissent le modèle se retrouve dans le sommaire du *Grand Jeu* c'est que cet internationalisme fonctionne comme un marqueur ; il est le signe distinctif d'une avant-garde et s'il n'est pas recherché pour cela, il doit cependant pouvoir s'afficher en tant que tel. L'internationalisme agit donc comme signe ostentatoire d'avant-gardisme, peut-être aussi comme signal d'investiture et de reconnaissance.

Cette idée d'un affichage internationaliste, on la retrouve avec le premier des mentors du *Grand Jeu* : Joseph Sima, le peintre du *Grand Jeu*, bombardé directeur artistique de la revue et surtout aîné des membres du groupe. Né en 1884, Joseph Sima a fait la guerre du côté austro-hongrois ; il aurait pu être le dépositaire de cet internationalisme vengeur et anti-guerre qui anime les dadaïstes et les surréalistes. Il semble cependant que sa contribution s'exerce à un autre niveau. Elle est bien sûr des plus concrètes, dans la mesure où Sima est à l'origine de beaucoup des ralliements ou sympathies européennes du *Grand Jeu*, mais il a sans doute contribué à cette ouverture européenne parce qu'il est d'origine tchèque et qu'à l'époque qui nous occupe, il garde un pied dans le mouvement Devetsil, principale avant-garde tchèque des années 1920. Or l'europhilie, et plus particulièrement la francophilie, sont un trait saillant des élites artistiques et intellectuelles tchèques de l'entre-deux-guerres. Pour des raisons qui tiennent aux hommes autant qu'aux circonstances et aux traditions, la jeune République tchèque se sent très européenne et particulièrement francophile en cette fin des années vingt. D'une part, les liens des élites politiques avec la France sont très étroits. D'autre part, la redéfinition des frontières engendrée par l'éclatement de l'empire austro-hongrois et l'écroulement du régime tsariste ont placé Prague au centre géométrique de l'Europe, soit au carrefour des cultures, entre Baltique et Méditerranée, entre Europe occidentale et Europe orientale. La question de l'équilibre européen est d'un intérêt vital pour cette république naissante, ce petit état disposé au cœur du continent, et l'élan qui porte les avant-gardes tchèques vers d'autres langues et d'autres cultures rejoint les préoccupations d'une nation qui s'invente sur plusieurs langues et plusieurs cultures. Et de fait, non seulement Prague est l'un des centres artistiques européens les plus actifs de l'entre-deux-guerres, mais il est aussi celui dont les avant-gardes proposent les synthèses les plus originales. S'ouvrir sur le monde, absorber les tendances nouvelles émergeant en Europe, c'est s'inscrire dans la modernité. L'internationalisme est ici une valeur plus qu'un signe ou une tradition, même si cette tradition existe bel et bien depuis la fin du XIX^{e} siècle. En cherchant la formule d'une synthèse originale des différents courants de pensée qui apparaissent dans toute l'Europe, la Tchécoslovaquie espère trouver la nouveauté d'un projet de société qui soit adéquate à la nouveauté de ses destinées, celles d'une nation. C'est pourquoi les revues tchécoslovaques ont tellement de correspondants à l'étranger et en particulier à Paris. Richard Weiner est ainsi le correspondant parisien de *Lidové Noviny* et Sima celui des revues rattachées à Devetsil. C'est pourquoi également les revues tchécoslovaques accueillent de si nombreuses contributions étrangères, souvent dans leur propre langue d'ailleurs. À cet égard, Devetsil paraît typique de ces avant-gardes tchèques de l'entre-deux-guerres dont la conscience européenne apparaît encore aujourd'hui si aiguë[2]. Les références à Apollinaire, Albert-Birot, Delaunay ou Le Corbusier y sont constantes ; son constructivisme est au carrefour du Bauhaus, et des futurismes russe et italien ; son poétisme a pu laisser croire un moment que ses promoteurs, Karel Teige en tête, n'étaient pas si éloignés du surréalisme. Cette dimension de nouveauté attachée

1 Roger Gilbert-Lecomte, *Caves en plein ciel*, Fata Morgana, 1977.

2 Voir à ce sujet « *Devetsil* et ses revues : l'avant-garde du toit de l'Europe » d'Aurèle Letricot (*La Revue des revues*, n°40, 2007, p. 18-43), « Devetsil : l'avant-garde tchèque et ses rapports avec la France dans les années vingt » de Frantisek Smejkal (*Critique*, n°483-483, août-septembre 1987, p. 662-673) et « Devetsil » de Jan K. Celis (*Prague 1900-1938 : capitale secrète des avant-gardes*, RMN, 1997, p. 157-175).

à l'internationalisme, Sima a dû la transmettre à ses amis du *Grand Jeu* d'autant que l'universalisme attaché à la dimension messianique du discours porté par le *Grand Jeu*, n'est pas incompatible avec cette conscience européenne que Sima partage plus que les autres. Ainsi s'explique la présence de Nezval et Seifert, traduits justement par Sima, au sommaire des deux premiers numéros du *Grand Jeu*.

Toutefois, la relation entre la Tchécoslovaquie et le *Grand Jeu* demeure dissymétrique : Prague s'intéresse plus au *Grand Jeu* que *Le Grand Jeu* ne s'intéresse à Prague. Face à la participation de Seifert et Nezval dans deux numéros consécutifs du *Grand Jeu*, la revue *ReD*, organe de Devetsil contemporain du *Grand Jeu*, aligne un grand nombre de contributions qui témoignent, bien avant le déplacement d'André Breton en Tchécoslovaquie, d'un intérêt plus soutenu pour le *Grand Jeu* que pour le surréalisme. Dès sa première exposition et dès son premier numéro, *Le Grand Jeu* fait l'objet d'un compte rendu détaillé de Jiri Voskovec dans *ReD*. L'article y est accompagné de la traduction française du poème de Seifert qui figurait dans le numéro un du *Grand Jeu*. Par la suite, la revue *ReD* revient sur le numéro deux du *Grand Jeu*, reprend un texte de Monod Herzen publié dans le premier numéro et fait état des réflexions sur les sauvages que Daumal avait écrites pour le catalogue de la première exposition du *Grand Jeu*. Enfin, cette relation privilégiée entre *ReD* et le *Grand Jeu* culmine avec la publication d'un numéro de *ReD* spécialement consacré au *Grand Jeu*, numéro qui, outre la synthèse de Teige intitulée « Le surréalisme et le *Grand Jeu* », reprend des articles publiés dans *Le Grand Jeu* ou spécialement écrits par des membres du *Grand Jeu* pour *ReD*. Ce numéro reproduit en outre la déclaration du groupe à propos de la censure des *Chants de Maldoror* en Tchécoslovaquie[1]. Comptes rendus, échanges de textes et de déclarations, traductions dans un sens et dans l'autre, les relations sont à la fois riches et inégales. Les raisons de cette dissymétrie sont peut-être à rechercher du côté des circonstances et du malentendu. Du côté du *Grand Jeu*, si les relations avec la Tchécoslovaquie ne se sont guère perpétuées, c'est peut-être parce que Vailland, qui y avait passé plusieurs mois pour nouer des contacts avec les avant-gardes tchèques, n'a rien ramené de son voyage si ce n'est des articles de journalisme destinés à des revues qui payaient bien. Du côté tchèque, on s'est sans doute trop fié aux deux premiers numéros du *Grand Jeu* pour reconnaître dans ses accents iconoclastes et vengeurs le signe d'un combat commun contre les valeurs de la société bourgeoise sans voir que la révolte du *Grand Jeu* était métaphysique plus que bolchevique et que la voyance prônée par Lecomte ou Daumal étaient assez étrangères au poétisme théorisé par Teige. De fait, la présence de signatures tchèques externes au *Grand Jeu* ne passera pas le deuxième numéro de la revue et seul Sima perpétuera par la suite, mais de manière assez discrète, la présence tchèque au sein du groupe.

Enfin, deuxième mentor et deuxième modèle qui ont pu incliner le *Grand Jeu* vers un élargissement européen : Léon Pierre-Quint et *La Revue européenne*. Il faudrait ici parler de cosmopolitisme plutôt que d'internationalisme. Il ne s'agit là que d'un des aspects de l'influence probable et difficilement évaluable de Léon Pierre-Quint sur les destinées du *Grand Jeu*, mais il n'est sans doute pas négligeable. Le lien de Léon Pierre-Quint avec la *Revue européenne* est assez simple : il en est un rédacteur très assidu et l'éclectisme assumé de la revue convient assez à sa tournure d'esprit, mais il en est surtout l'éditeur puisque c'est lui qui a proposé à Philippe Soupault d'adosser cette revue aux éditions Kra qu'il dirige depuis le début des années vingt. Le titre de cette revue née en 1923 dit assez l'ambition de ses promoteurs ; dans leur esprit, il s'agissait de s'inscrire dans une relation de complémentarité, plus que de concurrence directe, avec *La Nouvelle Revue française*. Autant le ton et les orientations littéraires de la revue dirigée alors par Jacques Rivière semblaient adéquats, autant les sommaires paraissaient trop franco-français et c'est la raison pour laquelle on fit appel à Jaloux et Larbaud pour codiriger la revue quand celle-ci fut portée sur les fonts baptismaux. Traducteurs, érudits, découvreurs et inlassables épistoliers, Jaloux et Larbaud appartiennent à cette tradition d'une élite intellectuelle et artistique attachée à l'idée d'une

[1] Voir le détail de ces échanges dans « La grâce d'une vision intégrale » de Karel Srp (*Grand Jeu et surréalisme*, *op. cit*., p. 98-99).

civilisation européenne qui passerait les frontières nationales et s'affranchirait des patries. Entre cette conception marmoréenne de la civilisation européenne incarnée par Larbaud et Jaloux d'un côté et, de l'autre, celle de Philippe Soupault et André Germain, plus politique, plus inquiète de son devenir et bouleversée par la guerre, il existe une tension qui fera la richesse et la sensibilité particulière de *La Revue européenne*. Dans les deux cas, on croit à la puissance de la littérature pour aider les hommes à mieux se connaître et à dialoguer, mais dans l'un on perpétue une tradition alors que dans l'autre, il s'agit d'une tentative de reconstruction pour sauver d'une civilisation au bord de l'abîme ce qui peut l'être encore[1]. Stratège éditorial du *Grand Jeu* et membre lui-même de cette élite intellectuelle qui connaît tous ceux qui comptent en Europe à cette époque, Léon Pierre-Quint n'a pas dû manquer de transmettre cette fibre européenne à ses jeunes amis du *Grand Jeu*, d'autant que l'Europe reste un concept dans l'air du temps qui se vend bien[2]. Même si sa participation au *Grand Jeu* reste en partie occulte, ce travail de sensibilisation à la nécessité d'ouvrir la revue à des écrivains étrangers ne fait guère de doute, ne serait-ce que parce qu'il était le seul proche du *Grand Jeu* à bénéficier d'un carnet d'adresses suffisamment développé pour permettre cet élargissement[3]. On ne s'explique pas autrement la présence de Ramón Gómez de la Serna au sommaire du *Grand Jeu*[4].

Qui vient au Grand Jeu ?

Examinons à présent la composition des sommaires du *Grand Jeu*. Ce qui frappe au premier abord, c'est l'éclectisme des signatures qui figurent en couverture de la revue. À côté des membres signataires du manifeste du *Grand Jeu*, on trouve, en effet, Hans Arp, André Masson et Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac et Robert Desnos, Saint-Pol Roux et Arthur Rimbaud, Georgette Camille et André Gaillard, ou, comme on a pu le voir, Ramón Gómez de la Serna, Vitezslav Nezval et Jaroslav Seifert. Tout cela compose un ensemble assez hétéroclite qui n'a pas grand-chose à voir avec la métaphysique expérimentale du *Grand Jeu*. Plusieurs logiques semblent ici s'agréger. La première est d'ordre commercial et l'on peut y voir encore l'ombre de Léon Pierre-Quint. Personne ne connaissait encore les principaux animateurs du *Grand Jeu* quand le principe d'une revue fut arrêté. S'adjoindre la collaboration de personnalités déjà reconnues suivant un spectre assez large constituait donc un moyen d'assurer le lancement commercial d'une revue coûteuse pour l'époque et d'attirer l'attention des milieux autorisés. Que cette pratique ait été délibérée, on en a la confirmation à travers l'évolution des sommaires du *Grand Jeu* ; si peu nombreux soient-ils on constate une décrue très nette des signatures étrangères au *Grand Jeu* à mesure que les numéros parurent. Il y en avait sept dans le premier numéro, six dans le second, deux dans le troisième et une dans le dernier[5]. Tout se passe comme si le *Grand Jeu* s'était ainsi affranchi progressivement d'une nécessité qui pouvait brouiller son identité. Roger Gilbert-Lecomte portait d'ailleurs un regard sévère sur cette pratique imposée par les lois de la stratégie littéraire. Six mois après la sortie du deuxième numéro du *Grand Jeu*, il proclamait ainsi dans une conférence dont on a conservé les minutes :

> C'est le tort des jeunes revues à leur fondation – nous avons vu le même cas se présenter à la naissance de *Littérature* – c'est une concession faite à des préjugés presque commerciaux que de croire à cette nécessité de s'entourer d'auteurs modernes déjà connus. Il semble que les nouveaux venus honteux de leur anonymat veulent le dissimuler derrière une façade de noms déjà plus ou moins célèbres. La nouvelle revue y gagne peut-être de se vendre un peu mieux. Mais elle y perd à peu près toute sa personnalité

1 Sur *La Revue européenne*, lire le chapitre que lui consacrent François Laurent et Béatrice Mousli dans *Les Éditions du Sagittaire* (Éditions de l'IMEC, 2003, p. 69-83).

2 À un mois près, la revue *Europe*, dirigée par Romain Rolland, est née en même temps que *La Revue européenne*.

3 Jean-Philippe Guichon, « Le fonds Léon Pierre-Quint de la BnF », *Histoires littéraires*, n°25, janvier-février-mars 2006, p. 165-172.

4 « Le domaine de Palmyre » (*Le Grand Jeu*, n°1, été 1928, p. 38-40) porte, en effet, le copyright de Simon Kra.

5 Voir annexe.

propre[1].

Ce reproche, que Gilbert-Lecomte s'adresse d'abord à lui-même et au *Grand Jeu*, permet cependant d'entrevoir une autre explication que purement commerciale. La référence à *Littérature* témoigne à nouveau de la prégnance du précédent surréaliste et des marqueurs d'avant-garde que celui-ci avait su instaurer à travers ses pratiques. En suivant une démarche identique à celle qu'avaient adoptée Breton, Soupault et Aragon dans la conception des sommaires de *Littérature*, il s'agissait de s'inscrire dans une relation de filiation voire de concurrence avec le surréalisme et de prendre place dans l'histoire comme *Littérature* l'avait fait en invitant Valéry, Larbaud et Gide à participer à leur revue. Il s'agissait même de contribuer, quoi qu'en dise Gilbert-Lecomte, à définir le profil de la revue en lui inventant une généalogie dont les linéaments esquisseraient les contours d'un héritage revendiqué par le mouvement. Breton n'avait pas procédé autrement dans le *Manifeste* en proclamant sur le mode ludique que Mallarmé était surréaliste dans la confidence, Roussel dans l'anecdote ou Nouveau dans le baiser[2]. Si l'on compare le panel des signatures retenues pour illustrer la généalogie du *Grand Jeu* telle que la définit Lecomte dans *Les Chapelles littéraires modernes*[3], on s'aperçoit que, à l'exception de Ramón Gómez de la Serna, toutes les contributions viennent incarner un moment de l'évolution historique que viendrait parachever l'apparition du *Grand Jeu*. Avec Rimbaud, sorte de figure tutélaire absolue, Saint-Pol-Roux se trouve rangé sur l'étagère des grands ancêtres représentant l'actualité d'un message symboliste éloigné ; Georges Ribemont-Dessaignes et Arp illustrent comme un raccourci de l'épisode dadaïste dans la furie destructrice de ses débuts ; quant à André Masson, Man Ray et Robert Desnos, ils semblent venir incarner un surréalisme originel dont le sens de la découverte, la disponibilité vis-à-vis des aventures de l'esprit, rejoint l'esprit de la métaphysique expérimentale. On peut noter pour affiner encore cette généalogie que Max Jacob était à l'origine prévu en lieu et place de Desnos comme s'il fallait trouver le représentant d'un segment moderne entre le symbolisme et Dada[4]. On notera par ailleurs, qu'avec celui de Vitrac, la plupart des noms qui précèdent figuraient sur « Un cadavre » le pamphlet qu'une frange du surréalisme adressa à André Breton en janvier 1930. Ce détail montre bien que les collaborations externes ne furent pas sollicitées au hasard et que la plupart des surréalistes qui participèrent au *Grand Jeu* étaient en fait en délicatesse avec Breton quand ils ne venaient pas d'être exclus du surréalisme. À travers la sélection de contributions étrangères au groupe, le *Grand Jeu* entendait par conséquent se définir comme un mouvement post-surréaliste capable de relever le flambeau d'une avancée de l'esprit là où Breton l'avait laissé en 1924, sitôt le *Manifeste* achevé. On ne pouvait signifier à Breton de façon plus innocente et violente à la fois qu'il avait fait son temps, et c'est bien ainsi que l'intéressé comprit le message en recherchant immédiatement, avec Aragon, à provoquer la dislocation du mouvement.

Cette pratique généalogique ne faisait cependant pas l'unanimité au sein du *Grand Jeu* lui-même. On a pu voir, par exemple, que Lecomte l'avait regrettée assez vite. Si elle fut source de tensions au sein de la rédaction, il faut ajouter qu'elle fut aussi parfois l'occasion d'un approfondissement au sein d'un groupe encore récent et dont les membres venus d'horizons variés ne se connaissaient pas si bien qu'ils le pensaient. Dans une lettre à Daumal, André Rolland de Renéville déclarait ainsi :

> « Je regrette que le *Grand Jeu* ait d'autres liens que ceux que fait naître la similitude des idées. C'est sa faiblesse[5]. »

En préparant les numéros du *Grand Jeu*, chacun des membres de la rédaction avait sollicité des contributions extérieures au groupe sans nécessairement expliciter les raisons de ses choix,

1 *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1974, p. 320.
2 *Manifeste du surréalisme* dans *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 329.
3 *Œuvres complètes,* tome I*, op. cit*., p. 299-313.
4 Lettre de René Daumal à Maurice Henry du 1er septembre 1927 (*Correspondance II*, *op. cit.*, p. 187).
5 Lettre du 22 mars citée dans René Daumal, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 101.

c'est-à-dire en quoi tel ou tel aspect de l'oeuvre invitée était constitutif ou représentatif des idées du *Grand Jeu*. Daumal ne comprenait pas très bien pourquoi Rolland de Renéville s'était adressé à Saint-Pol Roux et Renéville de son côté ne s'expliquait pas les raisons pour lesquelles on était allé chercher Desnos ou Ribemont-Dessaignes[1]. Pourtant, à travers quelques exemples, on s'aperçoit aisément qu'aucun de ces choix, ou presque, n'était arbitraire. J'ai pu montrer ailleurs la nature du malentendu qui existait entre Rolland de Renéville et Daumal à propos de Saint-Pol Roux[2], mais une difficulté du même genre apparaît dès lors que l'on s'intéresse à des transfuges de *La Révolution surréaliste* tels Desnos et Masson, ou bien à Ribemont-Dessaignes. Les justifications apportées à la contribution de Desnos apparaissent *a priori* les plus fragiles, mais elles ne sont pas sans fondement pour autant[3]. On peut penser que Desnos est venu au *Grand Jeu* par l'intermédiaire de Maurice Henry et Artür Harfaux qui étaient entrés en contact avec lui pour lui témoigner leur juvénile admiration[4]. Mais derrière la participation de Desnos au *Grand Jeu*, c'est aussi et surtout un axe problématique essentiel du groupe qui se profile. En publiant *Ténèbres, ô ténèbres*[5] de Desnos, on a l'impression que les membres du *Grand Jeu* entendaient signifier qu'ils allaient reprendre la question des récits de rêves et des textes dictés sous hypnose à laquelle Breton avait renoncé depuis qu'il avait mis fin à la période des sommeils dont Robert Desnos était la figure emblématique. Et de fait, la suite des numéros du *Grand Jeu* montre qu'il y avait bien là pour Daumal et Lecomte un lieu de réflexion, un filon qu'il fallait approfondir et analyser suivant des pistes différentes de celles laissées en suspens par le surréalisme, le *Grand Jeu* tablant sur une analogie du sommeil avec la mort pour proposer une défense et illustration de sa métaphysique expérimentale[6]. Publier Desnos consistait donc à poser des jalons en vue d'un effort de théorisation en attente de formalisation. La présence de Masson dans les pages du *Grand Jeu* rejoint le même ordre de préoccupations. Dès le départ, les membres du *Grand Jeu* n'ont jamais marchandé leur admiration à Masson et Daumal était le premier à reconnaître qu'il y avait sans doute « à faire avec lui à propos de la grosse chose[7] ». La présence de Masson dans les pages du *Grand Jeu*[8] n'est, en effet, pas gratuite si l'on considère l'intérêt soutenu de l'artiste pour l'Orient et l'Extrême-Orient, sa manière de considérer l'automatisme surréaliste comme une sismographie de l'énergie cosmique qui anime l'univers et dont la conception rejoint la définition de la voyance poétique procurée par Gilbert-Lecomte[9]. Du reste, les reproches que Masson adresse à Breton, avec lequel il rompt à cette date, rejoignent exactement ceux que formule René Daumal dans sa *Lettre ouverte à André Breton*, lettre dans laquelle il s'inquiète de voir l'automatisme sombrer dans le poncif et l'approbation mondaine[10]. Au

---

1 Lettre à René Daumal du 22 mars 1930 citée dans René Daumal, *Correspondance II, op. cit.*, p. 101.

2 « Portraits croisés de Saint-Pol-Roux selon Rolland de Renéville », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°2, 2003, p. 437-461.

3 Lettre de René Daumal à André Rolland de Renéville du 20 mars 1930 (*Correspondance II*, *op. cit*., p. 90).

4 Anne Egger, *Robert Desnos*, Fayard, 2007, p. 301-302.

5 *Le Grand Jeu*, n°1, été 1928, p. 28.

6 En particulier dans « Nerval le nyctalope » de Daumal (art. cit.) et dans « L'horrible révélation… la seule » de Gilbert-Lecomte (*Le Grand Jeu*, n°3, automne 1930, p. 13-15).

7 Lettre à Maurice Henry du 5 octobre 1928 recueillie dans *Correspondance I* (*op. cit*., p. 271-272). Lecomte avait établi un premier contact avec Masson grâce à Pierre-Quint dans le courant d'avril 1928 (H. J. Maxwell, *op. cit.*, p. 197) et Daumal avait fait sa connaissance en octobre de la même année (*Correspondance I*, *op. cit*., p. 271)

8 « La Justice », « Métamorphose » et une œuvre sans titre figurent respectivement pages 8, 32 et 48 du deuxième numéro (*op. cit*.).

9 « L'horrible révélation… la seule », art. cit., p. 16.

10 « Vers 1930, cinq ans après la fondation du surréalisme, apparaissait en son sein un fléau redoutable : la démagogie de l'irrationnel. Celle-ci devait pour un temps conduire le surréalisme pictural au poncif et à l'approbation mondaine. » (André Masson cité par David Liot dans *Grand Jeu et surréalisme*, *op. cit*., p. 14). À comparer avec Daumal: « Les neuf dixièmes de ceux qui se réclament ou se sont réclamé du titre de surréalistes n'ont fait qu'appliquer une technique que vous [André Breton] aviez trouvée ; ce faisant, ils n'ont su que créer des poncifs qui la rendent inutilisable. Si bien qu'aujourd'hui j'irais vers vous pour me livrer à vos petits jeux de société, à ces dérisoires et piétinantes recherches vers ce que vous nommez improprement le « surréel » ? » (« Lettre ouverte à André Breton », *Grand Jeu*, n°3, *op. cit.*, p. 78).

final, s'agréger Desnos et Masson était donc une manière de revenir au surréalisme de la période héroïque que le *Grand Jeu* faisait sien mais qu'il projetait de poursuivre ou de remettre sur la juste voie, celle de la métaphysique expérimentale. Il s'agissait bien de repérer les pierres d'achoppement avec le surréalisme, et par là même, d'indiquer de manière quasi subliminale ce que le *Grand Jeu* se proposait de réaliser. Le cas de Ribemont-Dessaignes paraît à cet égard encore plus exemplaire que les deux précédents puisque la contribution de ce dernier s'est prolongée sur les trois numéros publiés du *Grand Jeu*[1]. On peut raisonnablement penser que Ribemont-Dessaignes avait été embauché par Sima qui le connaissait depuis le début des années vingt et qui avait engagé avec lui d'étroites collaborations[2]. Si l'on reprend les récriminations d'André Rolland de Renéville, on comprend que le principal reproche formulé à l'encontre de Ribemont-Dessaignes tenait au soupçon que sa participation n'était due qu'à l'amitié de Sima et au soutien virulent qu'il avait ensuite témoigné aux membres du *Grand Jeu* quand ils avaient l'objet des attaques de Breton et Aragon[3]. Or, il n'est que de lire les justifications avancées par Daumal, pour comprendre que l'invitation faite à Ribemont-Dessaignes reposait autant sur l'épaisseur historique du personnage et ses élans de solidarité avec le *Grand Jeu* que sur la capacité de son œuvre à reformuler certaines idées fondatrices du groupe. Dans sa réponse à Rolland de Renéville, Daumal retourne même les griefs adressés à Ribemont-Dessaignes en expliquant que c'est bien parce que sa pensée était *a priori* en accord avec celle du *Grand Jeu* qu'il a pris sa défense et s'est lié d'amitié avec ses membres :

> Lis (tu parlerais autrement si tu l'avais fait) ses derniers livres : « Frontières humaines » et « Adolescence ». Tu verras que c'est plein de notre esprit - et même de nos formules : « faire le vide en soi », « l'homme doit se délivrer de l'homme », « jouer à qui perd gagne » etc (…) Je crois qu'il est l'homme qui a le mieux, le plus poétiquement manifesté la réalité viscérale de notre course à l'Etre-Non-Etre au Non-Nom, au Nom-Non. Et si R[ibemont]-D[essaignes] nous a défendus – nous connaissant à peine humainement – avec cette énergie, c'est qu'il avait *Premièrement* reconnu l'Identique en lui et en nous; c'est là justement toute la beauté de son attitude, que *pour des Idées* il s'est privé de l'amitié des surréalistes (combien plus précieuse dans ce monde !), pour défendre quelques jeunes gens qu'il avait entrevus une ou deux fois, mais qui avaient assez clairement exprimé ces idées[4].

Pas plus que les précédentes, la participation de Ribemont-Dessaignes n'est donc fortuite. Sa présence contribue à situer le *Grand Jeu* dans l'histoire, mais elle témoigne par là même de la profonde inactualité des recherches menées par le groupe. On voit donc ici que la constitution d'un réseau si elle répondait à la volonté de s'appuyer sur la notoriété de ses contributeurs extérieurs pour se faire connaître fut aussi un facteur d'éclaircissement, de mise au net des idées du *Grand Jeu* et que l'apport d'éléments exogènes fut à l'origine d'un approfondissement de la cohésion idéologique du groupe qui subissait alors des tensions centrifuges générées par l'adhésion de nouveaux membres. On peut même se demander si cette phase d'appel à des contributions externes n'a pas aidé le *Grand Jeu* à mieux définir son identité et à prendre la décision de l'exposer plus nettement, d'assumer plus résolument sa singularité.

La construction et la transformation des réseaux dans lesquels s'inscrit une revue comme *Le Grand Jeu* obéissent ainsi à des lois hétérogènes qui interagissent entre elles quand la revue se développe. Au-delà des données à caractère commercial et financier, les lois informelles de la stratégie littéraire paraissent s'imposer et primer sur les autres. Il y a, en effet, une gestion de la

---

1 « Nuit d'amour » dans le premier (*op. cit*., p. 27), « Politique » dans le deuxième (*op. cit*., p. 57-63) et « Sérénade à quelques faussaires » dans le troisième (*op. cit*., p. 57-59).

2 Sur Sima illustrateur de Ribemont-Dessaignes, voir *Sima*, catalogue de l'exposition organisée en 1979 par la BnF, p. 29.

3 Sur cette réunion du bar du Château qui vira au procès du *Grand Jeu* et sur le rôle qu'y tint Ribemont-Dessaignes, on pourra lire Alain et Odette Virmaux (*Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu*, Belfond, 1981, p. 50-52).

4 Lettre du 28 mars 1930, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 101-102. Dès 1926, Daumal avait lu et apprécié Ribemont-Dessaignes comme en témoigne le commentaire qu'il donne de *Céleste Ugolin* et de *L'Autruche aux yeux clos* dans une lettre à Maurice Henry (*Correspondance I*, *op. cit*., p.138).

notoriété des collaborateurs sollicités pour apparaître au sommaire de la revue. Il y a également une gestion des conflits générés par le contact avec des avant-gardes concurrentes ou alliées. Il y a enfin la question politique, que nous avons à peine effleurée, mais qui joue un rôle déterminant dans la recomposition des avant-gardes au tournant des années trente.

Reste que le besoin de reconnaissance relatif à un projet comme la métaphysique expérimentale demeure le facteur essentiel, même si sa lisibilité paraît après coup plus grande dans les correspondances échangées par les protagonistes du groupe que dans les numéros publiés de la revue. Encore faut-il s'entendre sur la nature de ce besoin de reconnaissance qui s'exprimait dans les brouillons de l'avant-propos publié dans le premier numéro du *Grand Jeu* et qui en a finalement disparu :

> « Pourquoi nous écrivons ? Pour nous reconnaître – rien de plus[1]. »

Se reconnaître comme on se regarde dans la glace pour s'assurer qu'on a gardé consistance humaine devant le scandale d'être – l'énigme de la face[2] qui transparaît dans les portraits de Sima –, mais aussi se reconnaître membre d'un cercle d'élus dispersés et isolés, ayant en commun d'avoir vécu une même expérience mystique, d'avoir éprouvé un même sentiment océanique. Si Lecomte reprend à son compte la réponse que Breton proposait à l'enquête lancée par *Littérature* en novembre 1919, c'est pour notifier aussi que *Le Grand Jeu* s'assignait pour mission de donner rendez-vous à des individus ayant reçu en partage une même expérimentation du phénomène mystique et vivant par là même retranchés du reste de l'humanité. Une des raisons qui pourrait expliquer la charge sentimentale qui vivifiait les réseaux du *Grand Jeu* tient sans doute à la nature des états psychologiques générés par la traversée de l'expérience mystique. Dans la mesure où cette expérience laisse entrevoir un instant « une Réalité insoupçonnée, présente sous le réel empirique rencontré dans l'existence quotidienne, mais infiniment plus dense et vivante que lui[3] », elle engendre chez le sujet qui en est revenu des sentiments infinis de solitude et de nostalgie, sentiments que viendrait briser justement la reconnaissance procurée par l'existence de la revue. « Il est des nôtres », « c'est très nôtre », « cette phrase est pleine de nous » : invariablement à chaque rencontre capitale reviennent ces formules[4] qui traduisent le besoin de reconnaître les siens, d'échanger le récit d'une expérience en attente d'un recommencement. La revue et le réseau qu'elle tisse obéissent alors à des impératifs existentiels ; ne plus rester seul et partager la perception de ce qu'un ailleurs où l'on ne vivrait plus séparé est à portée de main, là, tout près.

Jean-Philippe Guichon

1 H.-J. Maxwell, *op. cit*., p. 182.
2 Pour reprendre le titre d'un article de Lecomte sur Sima (*Les Cahiers du Sud*, n°131, mai-juin 1931).
3 Michel Hulin, *op. cit*., p. 270.
4 Lettre à Rolland de Renéville du 2 avril 1930, par exemple (René Daumal, *Correspondance II, op. cit*., p. 102).

Annexe : composition des sommaires du *Grand Jeu*

n°1	n°2	n°3	n°4
G. Camille	Monny de Boully	J. Arp	P. Audard
H. Cramer	H. Cramer	P. Audard	Monny de Boully
R. Daumal	R. Daumal	Monny de Boully	R. Daumal
R. Desnos	A. Gaillard	R. Daumal	A. Delons
R. Gilbert-Lecomte	R. Gilbert-Lecomte	A. Delons	R. Gilbert-Lecomte
A. Harfaux	A. Harfaux	R. Gilbert-Lecomte	A. Harfaux
M. Henry	M. Henry	A. Harfaux	M. Henry
M. Lams	A. Masson	M. Henry	Zdenko Reich
M. Hertzen	Mayo	G. Ribemont-Dessaignes	A. Rolland de Renéville
G. Ribemont-Dessaignes	V. Nezval	A. Rolland de Renéville	
A. Rolland de Renéville	G. Ribemont-Dessaignes	J. Sima	
Saint-Pol-Roux	A. Rimbaud		
J. Seifert	A. Rolland de Renéville		
R. Gomez de la Serna	J. Sima		
J. Sima	R. Vailland		
R. Vailland	R. Vitrac		

Bibliographie

Le Grand Jeu (Jean-Michel Place, 1977) reproduction anastaltique de la collection complète de la revue comprenant :
La Grand Jeu, n°1, été 1928
Le Grand Jeu, n°2, printemps 1929
Le Grand Jeu, n°3, automne 1930
Le Grand Jeu, n°4 (épreuves), automne 1932

Ouvrages :
Breton, André, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
Celis, Jan K., *Prague 1900-1938 : capitale secrète des avant-gardes*, RMN, 1997.
Daumal, René, *Correspondance I (1915-1928)*, Gallimard, 1992.
Daumal, René, *Correspondance II (1929-1932), Gallimard,* 1993.
Egger, Anne, *Robert Desnos,* Fayard, 2007.
Laurent, François, Mousli, Béatrice, *Les Éditions du Sagittaire,* Éditions de l'IMEC, 2003.
Gilbert-Lecomte, Roger*, Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1974.
Gilbert-Lecomte, Roger, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, 1977.
Hulin, Michel, *La Mystique sauvage*, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2008.
Virmaux, Alain et Odette, *Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu*, Belfond, 1981.

Articles :
Guichon, Jean-Philippe, « Le fonds Léon Pierre-Quint de la BnF », *Histoires littéraires*, n°25, janvier-février-mars 2006, p. 165-172.
Letricot, Aurèle, « *Devetsil* et ses revues : l'avant-garde du toit de l'Europe », *La Revue des revues*, n°40, 2007, p. 18-43.
Smejkal, Frantisek, « Devetsil : l'avant-garde tchèque et ses rapports avec la France dans les années vingt », *Critique*, n°483-483, août-septembre 1987, p. 662-673.
Virmaux, Alain et Odette, « Une Convergence privilégiée », *Cahiers Roger Vailland*, n°5, juin 1996, p. 11-18.

Commerce, un espace littéraire européen

Pour présenter l'espace littéraire européen de *Commerce*, cette belle revue éditée à Paris pendant l'entre-deux-guerres, j'aimerais commencer par une citation de Valery Larbaud figurant dans le tout premier cahier de la revue. Larbaud dresse une cartographie littéraire et évoque les progrès, les étapes que le lecteur doit parcourir dans sa découverte de la littérature, lecteur lettré qui finit par appartenir à une élite, qu'il caractérise comme

> Une et indivisible parce qu'elle est, dans chaque pays, ce qu'il y a *en même temps de plus national et de plus international* : de plus national, puisqu'elle incarne la culture qui a rassemblé et formé la nation, et de plus international, puisqu'elle ne peut trouver ses pareilles, son niveau, son milieu, que parmi les élites des autres nations : qui se ressemble s'assemble[1].

Cette élite possède un secret, que seuls les initiés peuvent comprendre, et qui dépasse les frontières : on ne saurait affirmer plus clairement la vocation à la fois élitiste, intimiste et cosmopolite de la revue *Commerce*. Aucun manifeste ne figure dans *Commerce*, mais dans sa contribution programmatique « Ce vice impuni, la lecture », Larbaud dessine la figure du lecteur idéal. La métaphore spatiale du cheminement du lettré à travers le *pays* ou le *paysage* littéraire rejoue l'art de voyager classique[2], mais en mettant l'accent sur une beauté littéraire indépendante des frontières, qu'elles soient nationales, linguistiques ou temporelles.

Commerce est en même temps une revue nationale *et* une revue internationale, française *et* cosmopolite.

La tradition du « salon » européen réinventée

Vingt-neuf cahiers trimestriels de *Commerce* ont paru de 1924 à 1932 : la revue s'inscrit tout particulièrement dans les années vingt[3], dans la « décade de l'illusion », évoquée par Maurice Sachs car les répercussions de la crise américaine obligent sa fondatrice à l'abandonner en 1932. *Commerce* est fondée à un moment où l'on s'interroge sur une Europe des esprits : une des Décades de Pontigny de 1925 s'intitule d'ailleurs « Nous autres européens ». Mais à l'inverse d'autres foyers de la pensée européenne, dont l'abbaye de Pontigny justement, qu'on a pu considérer comme un organisme quasi officieux de la SDN[4], *Commerce* s'inscrit avant tout sur un plan littéraire, et absolument pas politique ou économique, malgré son titre. Si l'on peut parler du réseau européen de *Commerce*, c'est en un sens souple, car il repose sur des échanges amicaux, souvent informels et improvisés. La revue, contrairement à ce qui caractérise le réseau pour Christophe Prochasson par exemple, ne se fixe pas à proprement parler d'objectif à accomplir, et il est peut-être plus juste de voir en *Commerce* un *lieu*, générateur d'un *milieu*, favorisant un ensemble de relations intellectuelles et affectives[5].

Commerce, en effet, peut apparaître comme l'essence d'un « salon » européen dans la

---

1 Valery Larbaud, « Ce vice impuni, la lecture », *Commerce*, cahier 1, été 1924, p. 90.

2 Le récit de voyage classique est analysé par Normand Doiron, « L'espace classique et le déplacement. Le voyage en France au XVII^e^ siècle et les influences antiques », p. 51-60 dans *Un classicisme ou des classicismes ?* Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherches sur les classicismes antiques et modernes Université de Reims, juin 1991, sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau, Publications de l'université de Pau, 1995.

3 En 1931 seulement deux numéros sont publiés, et un ultime cahier paraît en 1932.

4 François Chaubet, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny,* Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 135.

5 Christophe Prochasson aborde les notions de lieu, milieu, réseau et de sociabilité intellectuelle dans « Histoire intellectuelle / Histoire des intellectuels : le socialisme français au début du XX^e^ siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 30-3, juillet-septembre 1992, p. 423-448.

tradition du XVIII[e] siècle, profondément ancré en France, mais tourné vers l'étranger : un cosmopolitisme fondé sur des valeurs françaises. La biographie de la fondatrice et mécène de la revue témoigne à elle seule d'une orientation cosmopolite. Cette Américaine, installée à Paris au début du siècle, est devenue, par son mariage en 1911 avec le plus jeune fils d'une des plus anciennes familles de Rome, Marguerite Caetani princesse de Bassiano, et elle partage sa vie entre la France et l'Italie. Des écrivains, des peintres, des musiciens de toute l'Europe se réunissent dans son salon de Versailles, comme en témoignent les lettres adressées à la princesse conservées à la fondation Caetani, qui sont écrites aussi bien en italien, en français qu'en anglais ou en allemand. L'idée de la revue est née à la suite de ces conversations : « Un jour Valéry dit tout d'un coup : « Pourquoi ne continuerions-nous pas nos réunions en publiant, en revue, nos dialogues ? Comme titre, je suggère *Commerce* : commerce des idées[1] ! » C'est parfois à Saint-John Perse que l'on attribue la trouvaille du titre, en référence à un vers d'*Anabase*, mais l'essentiel réside dans la valorisation de la pureté de l'échange. D'après Iris Origo, les différents titres envisagés au moment de la fondation étaient d'ailleurs *Propos*, *Échanges*, ou *Commerce – commerce de l'esprit*[2]. Si *Commerce* s'inscrit dans la tradition des salons littéraires, c'est sans les connotations mondaines qui y sont attachées. Paul Valéry et Valery Larbaud, les deux directeurs officiels de la revue avec Léon-Paul Fargue, utilisent tous deux l'expression « comité secret » dans des lettres d'avril 1924, ce qui suggère que l'appellation était indifféremment employée par les différents fondateurs, et Valéry précise même :

> Mon idée serait que nous n'ayons pas l'air d'être tournés vers le public, et comme debout sur une scène. Mais que nous paraissions comme entre nous, le public étant autorisé à regarder par la fenêtre[3].

Le mépris partagé pour la publicité, la volonté claire de ne toucher qu'une élite de lecteurs, illustrent le rêve d'une revue utopique, qui aurait d'autant plus de valeur qu'elle serait peu partagée ; et si l'on veut évoquer le réseau formé par *Commerce*, ce serait presque au sens d'une organisation clandestine, d'une société secrète – rappelons que Jean Cocteau fait de Larbaud un « agent secret des lettres[4] »... Cependant, la princesse n'a pas suivi les options extrêmes de ses directeurs et a su donner des lecteurs à sa revue et la diffuser, sur le sol français, mais également en Europe, et même sur plusieurs continents. La liste des dépositaires à l'étranger montre qu'elle a atteint son but : on « trouve la revue *Commerce* » dans dix pays dès l'hiver 1925 (Allemagne, Amérique, Angleterre, Autriche, Belgique, Danemark, Égypte, Espagne, Italie, Suisse) et dans le numéro suivant dans dix-huit pays, aussi bien l'Argentine, l'Uruguay, les États-Unis que l'Égypte, la Suède ou la Roumanie. Son tirage, de 1600 exemplaires, 2850 puis 2900 à partir du cahier 9 et jusqu'à la fin, est relativement important pour l'époque.

Française et internationale, privée et publique : la revue *Commerce* illustre le cosmopolitisme d'une élite privilégiée, d'une « aristocratie moralement affranchie de tout nationalisme » selon le mot de Larbaud. Si Sophie Levie y voit l'incarnation d'une doctrine moderniste implicite, je préfère y lire une version superlative du « classicisme moderne » de *La NRF*. En effet, la revue de la princesse présente une très grande proximité avec son aînée. Ces deux revues sont moins rivales que complémentaires, et *Commerce* offre l'illustration d'une revue purement littéraire, essentielle en ce qu'elle se consacre exclusivement à une littérature exigeante, éprise d'absolu, sans aucune note critique ou aucun rapport à l'actualité littéraire. Franz Hessel, dans un article de la *Literarische Welt* de février 1926, place le commerce spirituel de la revue sous l'égide de Mercure et utilise, lui aussi, l'image du salon, d'un salon favorisant les rencontres entre les extrêmes, neutralisant les antagonismes, permettant un échange d'idées dans les langues et dans les siècles. C'est cet échange, ce dialogue, qui tend à rendre les textes contemporains et unis dans

---

1 Gaston Palewski, « Propos », *Nouvelle revue des deux mondes*, 1975, p. 387-388.
2 Iris Origo, "Marguerite Caetani", in *Atlantic Monthly* n° 215, 1965, p. 82.
3 Lettre de Paul Valéry à Marguerite Caetani, 23 avril 1924, Fondation Caetani.
4 Jean Cocteau, « Un agent secret des lettres », *Hommage à Valery Larbaud*, *La NRF*, 1[er] septembre 1957, p. 24.

une même excellence, que je voudrais brièvement esquisser.

Le caractère improvisé de la dimension cosmopolite

Le Rapport du Commissaire de novembre 1924, qui tente d'apprécier en termes financiers l'apport intellectuel des trois directeurs, évoque à plusieurs reprises la « propagande » qu'ils vont mener pour *Commerce*, afin de faciliter son entrée dans les milieux littéraires et artistiques « en France et à l'étranger[1] ». Si Marguerite Caetani a toujours eu l'intention de diffuser sa revue à l'étranger, l'inscription des textes non francophones ne semble pas avoir été directement abordée lors des discussions concernant la fondation de la revue, ce que suggère cette lettre de la princesse à Larbaud écrite au tout début de *Commerce*, le 7 septembre 1925 :

> Comme le côté étranger de *Commerce* devient amusant surtout pour vous et moi je crois et nous ne l'avons pas prévu ou à peine et cela peut devenir très fécond et unique en son genre[2].

Larbaud, salué par Saint-John Perse comme le « poète du lyrisme européen », va en effet être l'interlocuteur privilégié et l'introducteur principal des littératures étrangères dans la revue. En juillet 1925, il propose un véritable programme de traductions pour *Commerce* en fonction des domaines linguistiques[3]. Pourtant, les cahiers sont loin de présenter une répartition ordonnée des auteurs étrangers en fonction de leur nationalité ou de la forme qu'ils illustrent : la correspondance révèle bien que la présence de tel domaine linguistique dans les cahiers est souvent le fruit du hasard. Larbaud a sans doute regretté que la revue ne soit pas encore plus cosmopolite, ce que laisse entendre une lettre à Jean Cassou écrite en 1929. Cependant, la princesse tient à privilégier la qualité : elle préfère offrir un nombre restreint de traductions mais toujours excellentes, ainsi qu'elle l'écrit à Larbaud en 1926 :

> […] nous devons nous limiter à deux étrangers (je crois) chaque fois. Je trouve qu'il faut choisir parmi les 7 ou 8 importants dans chaque pays au moins pour commencer[4].

Quelle place pour les littératures étrangères ? « L'épreuve de l'étranger » ou l'inscription du texte traduit

L'ouverture aux littératures étrangères finit par constituer l'identité de *Commerce* et on y trouve une proportion quasi équivalente d'écrivains étrangers et d'écrivains français ou francophones (53 étrangers pour 60 français sur un total de 113 auteurs). Un tiers des contributions environ est constitué par des textes étrangers, et deux tiers par des textes français (70 contre 153).

Cependant, les textes sont toujours traduits en français – à l'exception notable de poèmes d'Ungaretti publiés dans le numéro 4 en italien sans aucune traduction. Quatorze contributions sont présentées dans leur version traduite et dans leur version originale en regard, douze fois pour des poèmes, et à deux reprises pour les deux conférences de Nietzsche : cela reste donc assez marginal, même pour la poésie, et c'est ce qui me pousse à considérer que *Commerce* reste une revue française, car les textes sont unis par une même présentation sobre et élégante, qui ne met pas du tout en avant le nom du traducteur, et semble faire exister un espace littéraire entièrement écrit en français. Il est donc très net que le but premier est de faire connaître à un lecteur français ou francophile le meilleur de la littérature étrangère de son temps. S'il y a une dimension cosmopolite

---

1 Cité par Sophie Levie, *Commerce : une revue internationale moderniste*, Fondation Caetani, Rome, 1989, Rapport du Commissaire du 28 novembre 1924, p. 238-239.

2 Lettre de Marguerite de Bassiano à Valery Larbaud datée du 7 septembre (1925), IMEC, et Vichy.

3 Lettre de Valery Larbaud à Marguerite de Bassiano, 20 juillet 1925, Fondation Saint-John Perse.

4 Lettre de Marguerite de Bassiano à Valery Larbaud datée du 26 août (1926), IMEC.

de *Commerce*, c'est en prenant la France et le français comme centre.

Botteghe Oscure, l'autre revue de Marguerite de Bassiano (1948-1960) s'affirme au contraire comme une revue polyglotte : elle publie des textes en cinq langues, sans aucune traduction. C'est un cas limite dans l'histoire des revues, fascinant, mais peut-être victime de sa diversité, car les sommaires foisonnants la rendent difficilement lisible, et les écrivains qui ont assisté la princesse pour *Commerce* (Paulhan, Ungaretti, Groethuysen, Eliot) expriment tous leurs réticences face à cette nouvelle revue ; Eliot lui écrit même clairement en mai 1945 que les gens préfèrent une revue éditée en un lieu et en une langue, l'idéal étant de publier les poèmes en version originale et en version française[1].

Dans *Commerce*, le français est la langue de référence, et parfois la figure du traducteur s'efface complètement. Ainsi le nom du traducteur ne figure-t-il pas forcément au sommaire du cahier, et dans l'index[2] les traductions n'apparaissent pas à l'entrée des traducteurs et ne sont donc pas considérées comme leurs œuvres. La mention du traducteur n'est pas du tout uniforme dans *Commerce*. Dans le sixième numéro par exemple, particulièrement riche en textes étrangers, on lit à la fin de la contribution d'Hofmannsthal *Voies et rencontres* « adapté de l'allemand » entre parenthèses, alors que l'index indique « traduit de l'allemand par l'auteur ; revu par Alexis Léger ». Les textes des *Trois mystiques musulmans* sont « réunis et traduits par Louis Massignon », tout comme José Ortega y Gasset est « traduit de l'espagnol par Jean Baruzi », alors que les poèmes russes de Pasternak et Mandelstam sont donnés dans une « version française » d'Hélène Iswolsky.

Il arrive aussi fréquemment que la traduction ait circulé de mains en mains, et ne soit finalement signée que d'un seul nom : Bernard Groethuysen et Jean Paulhan ont ainsi souvent travaillé dans l'ombre pour la princesse. Les traductions de Rudolf Kassner sont particulièrement révélatrices : Marguerite Caetani avait ébauché la traduction de deux essais de lui, *Le Lépreux* et *La Chimère*, et cette traduction est revue par Jean Paulhan et par Groethuysen et signée par eux. En revanche, le texte *Des Eléments de la grandeur humaine*, traduit cette fois par la princesse Thurn und Taxis, est également entièrement repris par les deux amis, mais c'est le nom de la châtelaine de Duino qui apparaît (certes, uniquement entre le texte et les notes, pas au sommaire…), alors qu'elle-même s'attriste de ne plus rien reconnaître de son travail…

Les passeurs français : Larbaud, un intermédiaire exemplaire

Larbaud a joué un rôle fondamental pour assurer à *Commerce* une dimension internationale, mais d'autres écrivains ont également secondé Marguerite de Bassiano.

Paul Valéry ne s'est pas beaucoup investi dans *Commerce* : il n'effectue que deux traductions de l'anglais, mais c'est lui qui fait publier dans le deuxième cahier les poèmes que Rilke a directement écrits en français, et il s'avère ainsi un intermédiaire précieux en présentant Rilke aux Bassiano, en janvier 1925, juste après la publication dans *Commerce*[3].

L'influence réelle de Saint-John Perse est toujours difficile à estimer, et si son avis comptait sans doute beaucoup, il a seulement « adapté » un poème d'Eliot et « revu » les deux contributions d'Hofmannsthal. C'est plutôt autour de la traduction d'*Anabase* que Marguerite Caetani a mis en place un réseau de traducteurs et de préfaciers, mais elle peut difficilement être résumée en quelques mots.

Les noms de Paulhan et de Groethuysen restent souvent dans l'ombre, mais ils ont assurément accompli un travail considérable pour *Commerce*. Ils ont traduit ou revu la traduction de textes allemands, russes, italiens. Si Paulhan n'a pas proposé beaucoup de textes étrangers, c'est

---

1 Lettre de T.S. Eliot à Marguerite de Bassiano écrite en anglais, 22 mai 1945, Fondation Caetani, Rome.

2 De 1929, complété en 1976 dans le n° 35 du *Nouveau Commerce*.

3 Paul Valéry s'intéresse pourtant de près aux questions de traductions, en tant que président du P.E.N Club français, et que membre d'honneur du P.E.N. Club anglais en 1926. Il s'associe aux activités culturelles de la SDN. Voir Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, notamment p. 602 et note 31, p. 1257.

grâce à lui que Kafka figure dans les cahiers. « Groeth », cet Allemand de mère russe et de père hollandais, est un trait d'union entre les cultures et, loin de représenter l'émigré allemand typique, il finit par être considéré comme un collaborateur français. Il joue un rôle très important à *La NRF* pour laquelle il publie un grand nombre d'articles et de comptes rendus. Il a de même grandement contribué aux choix des vieux textes des cahiers, et il apparaît à plusieurs de ses correspondants comme un membre permanent de la rédaction de *Commerce*[1]. Gide lui dédie sa pièce *Œdipe* : la dédicace apparaît en tête du cahier 25, comme pour compenser la trop grande modestie de cet accoucheur des travaux de l'esprit.

Seul Fargue demeure résolument « l'homme d'une seule langue », selon le mot de Joyce dans une lettre à Larbaud du 30 juillet 1929[2], et ne semble pas du tout avoir contribué au côté cosmopolite de *Commerce*.

Larbaud, lui, est l'une des rares exceptions dans le paysage français à avoir réellement œuvré pour une « République des Lettres » européenne. Ses amis s'inquiètent de ce que son travail de « bénédictin » – c'est l'expression de Marcel Ray – n'empiète sur sa création personnelle, mais pour Larbaud traduction et création sont liées. Il a traduit, et parfois préfacé, une bonne partie des textes écrits en anglais et en italien (neuf traductions anglaises, quatre traductions italiennes), et a inlassablement proposé des noms, dans tous les domaines – même russe avec Alexandre Gatoff ! Il n'y a pas de responsable étranger pour la littérature espagnole et hispano-américaine (qui ne compte que quatre contributions), et c'est Larbaud qui a rempli ce rôle, en étant au cœur des échanges avec les écrivains d'Amérique latine, comme l'Argentin Ricardo Guïraldes ou le Mexicain Alfonso Reyes dont il traduit des poèmes.

Les différents domaines linguistiques et les « correspondants étrangers »

Tous les correspondants étrangers sont des écrivains ou des critiques importants pour la littérature de leur pays, mais ils ont tous pour point commun d'avoir des attaches fortes avec la France et d'être francophiles. Quatre grands domaines linguistiques constituent l'essentiel des textes étrangers.

Le domaine anglais : T.S. Eliot et *The Criterion*

Le domaine anglais est de loin le domaine étranger le plus important de *Commerce*. En effet, il représente près de quatre cents pages des cahiers[3], avec dix-neuf auteurs et vingt-quatre contributions. Il comporte des auteurs anglais, majoritaires[4], des auteurs américains d'origine[5], irlandais[6] et sud-africain[7]. La littérature anglo-saxonne publiée par *Commerce* est particulièrement riche et illustre le renouvellement des formes, poétique et romanesque, caractéristique de la première moitié du XX^{e} siècle. La revue offre également un bon panorama d'auteurs anciens, déjà canoniques ou qu'elle contribue à rendre actuels, avec des poètes anglais des XVI^{e} et XVII^{e} siècles (Thomas

1 Klaus Grosse Kracht, *Zwischen Berlin und Paris*, *Bernard Groethuysen* (1880-1946), *Eine intellektuelle Biografie*, Niemeyer, Tübingen, 2002, p. 104, p. 132.

2 James Joyce, *Lettres*, réunies et présentées par Stuart Gilbert, traduites de l'anglais par Marie Tadié, NRF Gallimard, volume I, 1961, p. 351.

3 Les vingt-quatre contributions totalisent trois cent soixante quatorze pages, auxquelles on peut ajouter les présentations de Valery Larbaud sur divers auteurs de langue anglaise.

4 Dans l'ordre de parution dans les cahiers: Edith Sitwell, Roger Fry, Virginia Woolf, Thomas Hardy, T.-F. Powys, Richard Aldington, Georges Meredith.

5 T.S. Eliot, Archibald MacLeish, William Faulkner.

6 James Joyce, Liam O'Flaherty.

7 Roy Campbell.

Wyat, Robert Herrick, Thomas Browne), et les Américains Nathaniel Hawthorne et Edgar Poe.

Larbaud a fait beaucoup, mais les suggestions viennent aussi de nombreux collaborateurs, comme Archibald Macleish, Mirsky, ou Kassner. C'est surtout aux échanges entre *Commerce* et la revue d'Eliot, *The Criterion*, élément clé de la scène intellectuelle européenne de 1922 à 1939, que je vais m'intéresser[1].

T.S. Eliot rejoint l'équipe de la revue de Marguerite Caetani à partir du cahier 3 : *Commerce* publie l'un de ses premiers poèmes traduits, et donne en tout quatre poèmes, tous publiés en version bilingue. Le statut de correspondant étranger, dans le cas d'Eliot – et ce sera aussi le cas de Mirsky – est clairement lié à l'échange entre revues. Marguerite lui demande à plusieurs reprises de redevenir correspondant étranger de *Commerce* : Eliot refuse d'abord, estimant qu'il n'a jamais vraiment agi pour *Commerce*. Le 15 juin 1928, alors qu'il est enfin assuré de pouvoir continuer à éditer sa revue, il propose à Marguerite de lui donner gratuitement un poème par an pour *Commerce* dont elle voudrait bien, si elle garantit en échange 25 livres sterling par an pour *The Criterion*. Les lettres qui suivent font comprendre qu'elle accepte sans problème, et Eliot, en retour, multiplie les propositions de publications pour *Commerce*.

Eliot se montre un lecteur attentif de *Commerce*, et la princesse de son côté suit avec attention les publications du *Criterion*. Il sollicite des écrivains pour les deux revues en même temps, comme Roy Campbell ou encore Tomlinson. Eliot envisage constamment les deux revues en parallèle comme un réseau : ainsi propose-t-il à Marguerite Caetani de publier Friedrich Gundolf, qui lui a promis un essai pour le prochain *Criterion*, et inversement il lui demande en même temps un texte de Kassner pour la revue anglaise[2].

Si les noms aux sommaires se recoupent parfois, deux différences fondamentales distinguent les deux revues. *The Criterion* par la richesse et la variété de ses notes, rubriques, « Revue des revues » des périodiques étrangers, évoque plus *La NRF* que *Commerce* qui se consacre uniquement aux textes. D'autre part, la question du politique se pose en des termes très différents. Marguerite l'exclut de sa revue, alors que *The Criterion,* sous l'impulsion d'Eliot, multiplie les pages consacrées aux problèmes de société, au questionnement politique, religieux et philosophique, au détriment, selon certaines voix, de la littérature. En effet, pour Eliot, qui se proclame « classique en littérature, royaliste en politique, anglo-catholique en religion » en 1928[3], il est impossible de ne pas prendre parti, l'artiste ne peut éluder les questions sociales, politiques et religieuses. L'inquiétude face au monde moderne va de pair avec un constat pessimiste sur l'état de la littérature européenne, littérature devenue vaine et avec elle tout effort de publication. Ainsi la fin de *Commerce* lui paraît-elle regrettable mais inéluctable : apprenant la nouvelle lors d'un déjeuner avec Mirsky, il se dit « très triste mais pas très surpris, car ce genre d'entreprises devient de plus en plus impossible dans la société moderne[4] ».

Le domaine allemand : une orientation philosophique

Sept auteurs et seize textes appartiennent à ce domaine, avec une part très importante de « vieux textes » majeurs (six contributions et quatre auteurs : Hölderlin[5] et Nietzsche, Georg Büchner et maître Eckhart) qui sont sous le signe de Bernard Groethuysen, et un seul « jeune », mais publié à titre posthume, Kafka.

Rilke, Hofmannsthal et Kassner appartiennent à la même génération d'écrivains autrichiens

---

1 La fondation Caetani conserve soixante-neuf lettres d'Eliot à Marguerite, dont trente-deux concernent la période *Commerce*.

2 Si Kassner figure effectivement au sommaire du *Criterion*, aucun des noms avancés ne se trouve dans *Commerce*.

3 Dans la préface de *For Lancelot Andrewes*, cité par Edward J.H. Greene, *T.S. Eliot et la France*, Bovin et cie, Rue Palatine, Paris, 1951, p. 171.

4 Lettre de T.S. Eliot à Marguerite Caetani du 7 juin 1932, fondation Caetani, écrite en anglais (je traduis).

5 C'est Groeth qui a introduit Hölderlin en France.

et ont tous joué un rôle pour *Commerce*. Rilke, introduit par Valéry on l'a vu, accepte avec réticence d'être le premier « correspondant autrichien » de *Commerce*, et se dit « l'in-employable par excellence » en 1925. Il n'a de toute façon pas le temps de jouer un grand rôle, et à sa mort, c'est Hofmannsthal qui assiste la princesse, pour quelques années seulement car il meurt à son tour en 1929. Sa contribution reste assez modeste : il ne publie que deux fois dans les cahiers, et en tant que conseiller, son avis négatif sur Thomas Mann et sur D.H. Lawrence a sans doute beaucoup compté, mais il propose finalement assez peu de noms, et ses suggestions ne sont pas retenues. Il a dirigé de 1922 à 1927 la revue *Die Neue deutsche Beiträge* qui compte six numéros et, publiés à perte par son ami Wiegand, sont surtout une source de préoccupation constante. Hofmannsthal évoque plusieurs fois sa revue dans ses lettres à Marguerite et réagit donc en directeur de revue, ce qui laisse entendre que les deux revues pourraient former un réseau d'échanges, mais en réalité il ne semble pas y avoir de trace effective de collaboration ou de publication d'auteurs en parallèle.

Kassner n'a pas de titre officiel mais son influence est grande, et la publication de six de ses essais occupe presque deux cents pages de la revue et l'oriente vers une dimension philosophique. Marguerite a introduit en France Kassner, qui est ensuite publié par *La NRF*, et même dans le monde anglo-saxon par Eliot et *The Criterion*. Il lui propose des noms qui semblent intéressants pour *Commerce*, comme par exemple Lawrence, mais il a une grande exigence et se montre très sourcilleux dans ses conseils, écartant par exemple en février 1928 la pièce de son ami Max Mell, trop longue et trop autrichienne pour *Commerce*, ou en novembre 1930 la pièce que vient d'achever Franz Werfel, qu'il juge trop « seconde classe » pour les cahiers.

Le domaine italien et Ungaretti : une ligne classique

Le domaine italien avec sept auteurs et onze contributions est loin d'être le plus présent : *Commerce* n'est pas du tout une revue franco-italienne malgré les attaches romaines de la famille Caetani, et peut-être Marguerite de Bassiano s'est-elle même montrée plus exigeante. Beaucoup de projets ont été lancés dans les premières années des cahiers, dont l'échec n'est pas toujours très compréhensible. La *Lettre d'Italie* que Larbaud publie dans le troisième cahier a eu un très grand retentissement en Italie, et c'est une introduction idéale aux poèmes de Leopardi publiés dans le numéro suivant dans la traduction de Crémieux, qui a également conseillé, mais de loin, la princesse. L'événement réside surtout dans la traduction des extraits du *Journal* de Leopardi par Ungaretti à l'hiver 1927, dont d'autres extraits sont publiés par ses soins dans *La NRF* en 1930. Tous les auteurs contemporains publiés dans *Commerce*, Vincenzo Cardarelli, puis Emilio Cecchi, Bruno Barilli à deux reprises, et Riccardo Bacchelli, ont participé à *La Ronda*, revue parue de 1919 à 1923 illustrant un retour à une ligne classique et la valorisation de la tradition.

Ungaretti a eu un rôle de conseiller limité, peut-être car il était trop en rivalité avec ses contemporains et car il se sentait injustement méconnu en Italie : il suggère quelques vieux textes mais ses propositions ne sont pas retenues. À lire la correspondance on a l'impression que Larbaud s'est beaucoup plus battu (sans succès !) pour certains écrivains (Mario Puccini, Sibilla Aleramo, Giovanni Commisso, Italo Svevo) que lui.

Le domaine russe

Au début de la revue, Marguerite Caetani s'en réfère à Hélène Iswolsky, qui signe les trois premières traductions russes de *Commerce* en 1925 et 1926. Dans une lettre qui doit dater de 1926, la traductrice évoque le « Prince Sviatopolk-Mirsky » en des termes très élogieux, et propose de le présenter à Marguerite en octobre à Paris. À partir de l'entrée en scène de Mirsky, qui correspond exactement à l'homme européen et cosmopolite de *Commerce*, c'est lui qui devient la référence pour la littérature russe.

D'après la première lettre de Mirsky à la princesse du 11 novembre 1926, Groethuysen rencontré à Pontigny a proposé une collaboration. Le prince de l'ancienne Russie, futur membre du parti communiste, émigré à Athènes en 1920, puis partagé entre Londres et Paris, est un trait d'union entre les cultures, un passeur entre l'Est et l'Ouest. Il prend le pseudonyme de D.S. MIRSKI à ses débuts dans la littérature anglaise[1] et fonde à Paris en 1926 la revue *Versty* avec Remizov et Cvetaeva, qui s'attache à faire connaître Eliot ou Joyce. Marguerite propose un apport financier pour *Versty*, en échange des conseils de Mirsky, qui s'empresse d'accepter : non seulement ils ont besoin d'aide financière, mais en plus une grande proximité avec *Commerce* leur permettrait d'éviter tout nationalisme et de s'ouvrir réellement à l'Ouest.

Dans *Commerce* ne figurent que son essai sur Pouchkine, à l'été 1928, et sa traduction du *Timbre égyptien* de Mandelstam avec Limbour en 1930 : la correspondance révèle pourtant que son influence est indéniable, même si certains projets de traduction ou de publication avortent. Il contribue à la dimension de réseau européen de *Commerce* : il rencontre Kassner, et contribue à plusieurs reprises au *Criterion* d'Eliot. Même s'il a lui-même traduit, on lit souvent des remarques sur l'impossibilité de traduire Pouchkine par exemple.

Sept textes, cinq auteurs : une grande part va à l'héritage classique avec Pouchkine, tandis que la littérature russe contemporaine apparaît avec les poètes de la génération de 1890, Pasternak et Mandelstam, et les très curieux fragments de Vassili Rozanov sur *L'Apocalypse de notre temps* : leur présence dans *Commerce* est fascinante, car ils manquent absolument de mesure.

Conclusion : esthétique et éthique de la traduction

La revue *Commerce* a parfaitement réussi à épouser le dialogue entre des auteurs de langues différentes, d'époques différentes. La revue crée un espace mémoriel européen en unissant l'ancien au moderne, un espace encore vivant et actuel aujourd'hui, qui résonne pour Limbour non comme un Panthéon figé, mais comme « un empyrée, un paradis vivant où des auteurs très divers sont réunis pour le même Banquet ». Marguerite de Bassiano a privilégié la traduction de poètes par des poètes, et son enthousiasme pour toutes les traductions de Larbaud, pourtant parfois critiquées pour les libertés prises, montre bien que, pour elle, une traduction n'est jamais impossible : l'échange, le passage d'une langue à l'autre est un défi que *Commerce* a su affronter. Elle a su favoriser des rencontres entre écrivains, en laissant par exemple Supervielle choisir Garcia Lorca, ou Paul Valéry se réinventer face à Edgar Poe.

La princesse a réussi à surmonter les réticences de bien des artistes face à la possibilité même de la traduction. Hofmannsthal, chargé de la préface pour la publication d'*Anabase* en allemand, lui écrivait d'ailleurs, peu de temps avant sa mort, à propos de cette préface :

« … je suis tout pénétré du sentiment de sympathie et du plaisir de vous avoir pu faire du plaisir avec cette pauvre préface – j'étais si vexé en l'écrivant : comment expliquer un phénomène purement littéraire à un public qui ne s'intéresse nullement à la littérature comme le public allemand… et comment sortir de ce duel des deux lobbies, votre lobby étant la traduction et le mien : l'impossibilité de la traduction[2] ».

Elle a donc su surmonter le « lobby » adverse, et favoriser la « pesée des mots » du traducteur. L'élégante balance dessinée par Marie Monnier, et qui figure sur tous les cahiers de *Commerce*, évoque bien sûr l'équilibre, la Mesure des Lettres, mais je voudrais y lire également « Les balances du traducteur », en me référant une fois de plus à Larbaud, qui a tant contribué à la revue, et qui dans son essai affirme nettement :

> L'immobilité du texte imprimé est une illusion d'optique. […] C'est du vivant que nous pesons […] Ainsi

[1] Nina Lavroukine et Leonid Tchertkov, *D.S. Mirsky. Profil critique et bibliographique*, Paris, Institut d'études slaves, 1980, p. 16.

[2] Lettre de Hofmannsthal à Marguerite de Bassiano écrite en français, 12 avril 1929, Fondation Caetani.

notre métier de traducteurs est un commerce intime et constant avec la Vie[1]…

Ève Rabaté

[1] Valery Larbaud, « Les balances du traducteur », *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard [1946], 1997, p. 76 à 79.

Bibliographie autour de la revue Commerce

Cet article constitue une première version de la thèse publiée d'Ève Rabaté, notamment de la quatrième partie consacrée aux domaines étrangers de *Commerce* :

La Revue Commerce. *L'esprit classique moderne (1924-1932*), coll. « Études de littérature des XX^{e} et XXI^{e} siècles », Garnier, 2012, 801 p.

Chaubet François, *Paul Desjardins et les décades de Pontigny,* Presses universitaires du Septentrion, 2000.

Doiron Normand, « L'espace classique et le déplacement. Le voyage en France au XVII^{e} siècle et les influences antiques », dans *Un classicisme ou des classicismes ?* Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherches sur les classicismes antiques et modernes Université de Reims, juin 1991, sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau, Publications de l'université de Pau, 1995, p. 51-60.

Greene Edward J.H., *T.S. Eliot et la France*, Bovin et cie, Rue Palatine, Paris, 1951.

Grosse Kracht Klaus, *Zwischen Berlin und Paris*, *Bernard Groethuysen* (1880-1946), *Eine intellektuelle Biografie*, Niemeyer, Tübingen, 2002.

Hommage à Valery Larbaud, *La NRF*, 1er septembre 1957.

Jarrety Michel, *Paul Valéry*, Fayard, Paris, 2008.

Joyce James, *Lettres*, réunies et présentées par Stuart Gilbert, traduites de l'anglais par Marie Tadié, NRF Gallimard, volume I, 1961.

Larbaud Valery, « Les balances du traducteur », *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, [1946], Gallimard, 1997.

Lavroukine Nina et Tchertkov Leonid, *D.S. Mirsky. Profil critique et bibliographique*, Institut d'études slaves, Paris, 1980.

Levie Sophie, *Commerce : une revue internationale moderniste*, Fondation Caetani, Rome, 1989.

Origo Iris, "Marguerite Caetani", in *Atlantic Monthly* n° 215, 1965.

Palewski Gaston, « Propos », *Nouvelle revue des deux mondes*, 1975.

Prochasson Christophe, « Histoire intellectuelle / Histoire des intellectuels : le socialisme français au début du XX^{e} siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 30-3, juillet-septembre 1992.

De *Commerce* au *Nouveau Commerce,* une filiation revendiquée

C'est la filiation revendiquée entre *Commerce* et *Le Nouveau Commerce* qui permet d'inscrire *Le Nouveau Commerce,* revue de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, dans un colloque consacré aux revues littéraires de la première moitié de ce même siècle. Une des ambitions des fondateurs du *Nouveau Commerce*, André Dalmas et Marcelle Fonfreide, était de ressusciter *Commerce,* revue littéraire prestigieuse de l'entre-deux-guerres qui ne publiait que des textes littéraires. Ce projet a abouti, puisque les deux fondateurs ont fait vivre pendant trente-trois ans, en dehors des grands circuits de l'édition, une revue qui, comme son aînée, ne publiait que des textes.

L'objectif de notre présentation est de répondre à la question suivante ; pourquoi et comment les deux fondateurs ont-ils voulu redonner le jour à une revue disparue depuis plus de trois décennies ?

Ce travail est organisé en quatre parties. Une première partie rappelle brièvement ce que fut *Commerce.* La seconde partie retrace l'histoire de la création du *Nouveau Commerce* et expose ses principales caractéristiques ; son mode de fonctionnement et les grandes tendances littéraires de cette revue. La troisième et la quatrième parties sont plus spécifiquement consacrées à la réception des littératures étrangères du XX^{e} siècle ; l'ouverture d'une revue vers l'étranger nous semble être une clé importante pour en comprendre l'esprit. Après avoir fait le point sur la traduction, nous évoquerons les auteurs qui, selon nous, reflètent les options du *Nouveau Commerce*.

Commerce (1924-1932) [1] *: un ancêtre prestigieux*

Histoire de la création et principales caractéristiques

La revue littéraire *Commerce*, publiée par les soins de Paul Valéry, Léon Paul Fargue et Valery Larbaud, parut sous forme de cahiers trimestriels de 1924 à 1932. Elle était financée par la princesse Marguerite Caetani de Bassiano, également rédactrice en chef.

L'idée d'une revue était venue lors de réunions que la princesse de Bassiano organisait dans sa villa de Versailles avec de nombreux écrivains dont les trois rédacteurs. En outre, la princesse avait choisi pour la littérature étrangère des conseillers dont le rôle était de signaler des noms et des textes qui correspondaient aux tendances de la revue. Le nom de la princesse n'apparaissait pas sur la couverture, mais, comme le signale Sophie Levie, elle a eu un rôle primordial : aucun texte n'était publié sans son accord.

Pour Larbaud, « la revue ne devait ressembler à aucune autre », c'est-à-dire qu'en dépit de son titre, elle ne se commercialiserait pas[2]. Le commerce des idées devait rester confidentiel. La revue était tirée sur papier de luxe, elle avait atteint le nombre de deux mille neuf cents exemplaires au plus fort de sa renommée. *Commerce* présentait un certain nombre de traits caractéristiques par rapport aux revues de l'époque : pas de commentaires, pas de critiques, pas de signalement d'événements, mais uniquement des textes originaux. La revue n'avait pas de comité de lecture, les membres de la rédaction n'ont jamais tenu de réunion officielle, il n'existe aucun compte rendu. De plus, les membres de la rédaction n'ont jamais précisé les conceptions littéraires à partir desquelles

[1] Pour *Commerce*, voir Sophie Levie, *Commerce 1924-1932, une revue internationale moderniste*, Rome, Fondation Camilio Caetani, 1989. Voir aussi du même auteur « Marguerite Caetani : un cas de mécénat revuiste », *La revue des revues*, n°18, 1994, p 43-49. Les références à *Commerce* qui figurent dans ce texte proviennent de ces deux ouvrages. Au cours de ce colloque, Eve Rabaté a fait une présentation intitulée, « *Commerce* : un espace littéraire européen ».

[2] Sophie Levie, *Commerce, op.cit*., p. 130.

devait être conçue la revue. Pour Sophie Levie, la doctrine de *Commerce* est parfaitement exposée dans un courrier de la princesse de Bassiano.

> *Commerce* a pour objectif de donner la parole non seulement à ceux qui se sentent être jeunes aujourd'hui, mais justement et avant tous à ceux qui le resteront toujours. C'est justement dans l'union de ce qui est resté jeune et le restera toujours avec ce qu'une époque apporte de nouveau, que je vois la vocation d'une revue comme la nôtre[1].

Ce principe se traduisait par une préférence pour des textes français ou étrangers novateurs. Pour être publiés dans *Commerc*e, les textes devaient répondre à une exigence fondamentale : ils devaient être inédits. La revue publiait aussi d'« anciens textes » oubliés, puisés dans la littérature française (Scève, Héroet) ou dans celles d'autres pays (Leopardi, Hölderlin) et d'autres textes anciens inédits comme, par exemple, un poème chinois écrit en 424 après Jésus-Christ.

Les littératures contemporaines dans *Commerce*

Cependant ce qui fait la spécificité d'une revue, ce sont les textes de littérature contemporaine qu'elle publie, puisqu'elle offre à ses lecteurs la littérature en train de se faire. En conclusion de son étude sur *Commerce*, Sophie Levie écrit :

> Les membres de la rédaction ont manifesté leur prédilection pour le courant moderniste de l'Entre deux guerres qu'ils ont essayé de promouvoir par les textes qu'ils ont choisis et par la manière dont ils les ont présentés. Ils se sont opposés d'une manière explicite aux renouvellements extrêmes en les critiquant dans leurs propres textes et dans leurs commentaires, sans toutefois les exclure complètement de leur revue[2].

Elle donne un certain nombre d'arguments pour étayer son hypothèse, l'un d'eux est que la revue avait une conception cosmopolite de la littérature. Elle met aussi en avant la tiédeur de *Commerc*e à publier les avant-gardes et, en particulier, les surréalistes, même si certains d'entre eux ont publié quelques textes.

En ce qui concerne la littérature étrangère, les textes, souvent présentés en version bilingue, sont accompagnés d'un chapeau rédigé par le traducteur. Les traducteurs sont d'ailleurs indexés dans le sommaire des auteurs. En ce qui concerne les auteurs publiés, *Commerce* a donné une place importante aux écrivains du courant moderniste, comme Virginia Woolf, T.S Eliot, James Joyce. Des fragments d'*Ulysse,* traduits et commentés par Larbaud et Auguste Morel, paraissent dans le premier numéro[3]. Par contre, la revue n'a pas donné beaucoup de place aux romanciers américains contemporains en dépit d'une production romanesque importante[4]. Sophie Levie considère que pour la littérature allemande*, Commerce* n'a pas publié de vrais textes modernistes et que les jeunes font défaut.

Il est certain que nous n'avons pas rendu compte de ce que fut *Commerce*, mais ce résumé nous en donne une vue d'ensemble. Voyons à présent comment *Le Nouveau Commerce* a tenté de s'inscrire dans la continuité de *Commerce.*

---

1 Lettre à la sœur de Nietzsche, citée par Sophie Levie*, Commerce, op.cit*., p. 29-30.
2 Sophie Levie, *Commerce, op.cit*., p. 32.
3 Cette parution a été un événement important car *Ulysse* ne paraît en français et en volume qu'en 1929.
4 Ce n'est que dans l'un des derniers numéros de la revue qu'est publié un texte de William Faulkner.

Le Nouveau Commerce (1963-1996) : une revue purement littéraire

Une filiation revendiquée

Dès son lancement au printemps 1963, *Le Nouveau Commerce*[1] revendique sa filiation avec *Commerce*. Le fondateur André Dalmas écrit dans une lettre destinée aux libraires :

> Je fais suite à ma conservation téléphonique pour vous dire que je serais heureux que le bulletin du livre signale à ses lecteurs la réapparition de *Commerce.*

On ne peut pas être plus clair. Cet attachement durera longtemps ; en effet, une partie importante du cahier qui paraît à l'automne 1975 est consacré à la publication de l'index de *Commerce*, accompagné d'un long texte de Georges Limbour qui a pour titre, « Ode à l'Index[2] ». Ce texte nostalgique retrace à la fois l'histoire de la revue et celle de la période littéraire de l'entre-deux-guerres, il est aussi un hommage à Marguerite de Bassiano.

On peut s'interroger sur ce désir de faire renaître une revue disparue depuis trente ans. Mais pour Marcelle Fonfreide et André Dalmas, il n'y a pas de place pour la littérature dans les revues des années 1960. Cette opinion est clairement énoncée dans les entretiens que les fondateurs accordent aux journaux. On peut ainsi lire dans le *Figaro littéraire* du 18 mai 1963 :

> En lisant nos revues actuelles m'a dit André Dalmas, j'ai découvert une littérature crispée, peu sûre de sa qualité, c'est un mélange de bon et de mauvais, d'imitation et originalité. Alors j'ai pensé qu'il y avait de la place pour une nouvelle construction. Il s'agissait de refaire une société d'écrivains, de réunir des artisans authentiques et de proposer à une clientèle de connaisseurs une ancienne boutique très belle où l'on pourrait trouver quelques objets rares. Au fond c'était refaire, reprendre *Commerce.*

Il est sans doute difficile de faire la part des choses entre la conception sans doute très élitiste des fondateurs de la revue et la réalité éditoriale des années 1960. Olivier Corpet, dans une présentation générale, fait le point sur la question. Il signale que ces années sont marquées par la prédominance de revues axées sur les problèmes de théorie littéraire ou linguistique comme *Tel Quel* ou *Change*, mais il affirme que quelques revues littéraires existent encore.

> Incontestablement, ces dernières décennies, des revues comme *L'Ephémère, Argile, La Délirante, L'Ire des Vents*, ou *Le Nouveau Commerce*, presque exclusivement consacrées à la création littéraire, ont cherché à maintenir et à enrichir la tradition des « belles revues » avec des mises en page d'une grande sobriété laissant « respirer », les textes, particulièrement ceux de poésie. Une tradition qui prolonge celle de *Commerce*, *du Grand Jeu,* de *Mesures*, des *Cahiers de la Pléiade* etc. Une tradition qui n'empêche pas la découverte et l'audace littéraire, mais qui, au contraire vise à la servir par une véritable esthétique éditoriale[3].

André Dalmas a donc atteint son objectif, il a de plus tenu dans la durée, puisque *Le Nouveau Commerce* a connu trente-trois ans de publication alors que les autres revues citées ont eu une vie plus courte[4]. Nous allons maintenant aborder les principales caractéristiques du *Nouveau Commerce.*

---

1 Ce titre n'apparaît que pour le numéro 2, le premier cahier avait pour titre *Commerce, nouveaux cahiers.* Les archives du *Nouveau Commerce*/IMEC suggèrent que ce changement aurait été effectué à la demande de la famille de la fondatrice. Pour le reste, nous n'avons aucun document concernant la création de la revue. En effet, nous n'avons pas obtenu l'autorisation de consulter la totalité de la correspondance.

2 Cahier 90/91, Automne 1976, p. 139-151. Georges Limbour qui a appartenu au mouvement surréaliste avait publié dans *Commerce*.

3 Olivier Corpet, « Revues littéraires », Encyclopédia Universalis, corpus 19, Paris, Encyclopædia Universalis, 1996, p. 1035-1037.

4 Par exemple, *L'Ephémère* est paru entre1966 et 1973.

Fonctionnement et principales caractéristiques du *Nouveau Commerce*

Entre 1963 et 1996, la revue a publié cent cahiers à raison de deux cahiers par an[1]. Une des originalités importante du *Nouveau Commerce* est son indépendance par rapport aux maisons d'édition. L'histoire des revues littéraires est marquée par leurs rapports plus ou moins difficiles avec les éditeurs qui leur permettent ou non de continuer à publier. Cette position est pour la revue un garant d'indépendance et de liberté, mais elle engendre des difficultés financières[2]. Celles-ci sont, sans doute, en partie responsables de la fin de la parution de la revue en 1996.

En prolongement de la revue, *Le Nouveau Commerce* ouvre en 1976 une maison d'édition, « La bibliothèque des suppléments », dont les auteurs sont proches de ceux de la revue. Le catalogue est régulièrement mis à jour sous forme de fascicules glissés dans les cahiers[3].

Une étape importante de la vie du *Nouveau Commerce* a été la création d'une association, « L'Association des Amis du *Nouveau Commerce* » qui rassemblait les écrivains et les lecteurs de la revue. Marcelle Fonfreide en est présidente, André Dalmas et François Michel en sont vice-présidents. Les deux fondateurs sont membres à vie, on peut noter une omniprésence que l'on retrouve dans le fonctionnement de la revue. L'association a mené son action dans plusieurs directions. Elle a publié des petits fascicules d'environ vingt pages intitulés « *Le Nouveau Commerce de la lecture* », carnets trimestriels de critiques concernant des auteurs anciens et contemporains. En 1990, elle publie « L'Index du *Nouveau Commerce* » qui comprend trois parties, un index alphabétique des auteurs, un index par titre d'articles et un index alphabétique des traducteurs. L'association collabore avec la revue à l'occasion d'événements organisés autour de certains auteurs. Outre son activité culturelle, elle est chargée de la diffusion de la revue.

Le Nouveau Commerce se structure donc comme une constellation autour de Marcelle Fonfreide et d'André Dalmas. Ce rôle central des directeurs se retrouve dans le fonctionnement de la revue. En effet, contrairement à beaucoup d'autres périodiques, il n'y a pas de comité de rédaction, le nom d'éventuels collaborateurs n'apparaît nulle part. Ce sont André Dalmas et Marcelle Fonfreide et eux seuls qui choisissent les textes, aidés, on le suppose, par un réseau d'écrivains et de traducteurs au rôle consultatif[4].

La revue a un aspect relativement luxueux : la typographie est très soignée, la revue est présentée sous une couverture cartonnée qui change selon les numéros. La page de couverture ne comporte que le titre et le numéro du cahier, la page trois donne, sous le titre « Sommaire » et sans indication de pages, le contenu du cahier. Le nom des responsables n'apparaît pas sur la couverture, on peut simplement lire en haut de la page deux, écrit en petits caractères, « *Le Nouveau Commerce* a été fondé par Marcelle Fonfreide et André Dalmas ». En bas de la même page, est précisé le nom de la librairie responsable de la diffusion. En effet, celle-ci se fait uniquement par abonnement et par le biais des libraires. Ces derniers vont donc jouer un rôle fondamental. André Dalmas souligne ce rôle dans un courrier :

> L'entreprise n'est bien sûr pas commerciale et ces nouveaux cahiers n'ont pour trouver leurs lecteurs que le soin du libraire[5].

Cette revendication d'entreprise non commerciale est identique à celle faite par Larbaud pour *Commerce.* Dans l'esprit comme dans la forme, on retrouve beaucoup de points communs entre les deux revues. En outre, tout comme son aînée, *Le Nouveau Commerce* ne publie des textes,

---

1 André Dalmas est mort en 1989, Marcelle Fonfreide a ensuite assuré seule la direction de la revue.

2 Les archives de la revue déposées à l'IMEC contiennent plusieurs lettres de Marcelle Fonfreide qui mentionnent ce point, lors de demandes de subvention.

3 Ce fond d'édition de soixante-dix titres a été repris par les éditions Corti.

4 Nous ne savons pas comment se faisait le choix des textes, en effet nous n'avons pas obtenu l'autorisation de consulter la correspondance entre les directeurs de la revue et les auteurs ou les traducteurs.

5 Archives *Le Nouveau Commerce*/IMEC.

français ou étrangers, le plus souvent inédits. La revue ne publie pas d'articles de critique, ni de comptes rendus d'événements ou de parutions. Ce qui relève de l'actualité est passé sous silence. Voyons donc ce qu'il en est au niveau des textes publiés.

Les textes publiés, quelques caractéristiques

Il est important de noter que la politique éditoriale de la revue n'a jamais été clairement énoncée. Il n'y a pas eu de déclaration de principe dans les premiers numéros[1]. Marcelle Fonfreide et André Dalmas ne se manifestent en tant que responsables que dans le cahier qui commémore les vingt ans du *Nouveau Commerce.* Ce texte intitulé « La facture du passé augmente chaque jour » peut être considéré à la fois comme la profession de foi des deux fondateurs et le bilan de vingt ans de publications. De ce texte relativement elliptique, on peut retenir plusieurs notions fondamentales : l'importance de la diversité, celle du langage, celle du nouveau, et aussi l'importance de l'ouverture sur l'étranger. Dans un liminaire qui figure dans le dernier numéro de la revue, Marcelle Fonfreide réaffirme ces principes :

> C'est la rigueur qui a été la condition de la permanence, accompagnée, il faut le préciser, de tous les risques. Publier l'inconnu, le poète, le philosophe à contre courant. Publier en dehors des modes, des chapelles et sans comité de lecture[2].

Le nombre de textes publiés par cahier est relativement réduit, il se situe aux environs de huit. On est frappé à la lecture des sommaires par la diversité des textes publiés, diversité dans les époques, dans les genres, dans les nationalités des écrivains. Si on retrouve à la fois des auteurs du passé et des auteurs contemporains, ces derniers sont cependant majoritaires. Parmi les textes anciens, il est intéressant de noter la présence d'écrits complètements inédits datant du Moyen Age ou du XV^{e} siècle. On retrouve ici encore une similitude avec *Commerce*. Pour compléter l'image de la revue, il faut noter qu'aux côtés des textes de création littéraire, poétique ou en prose, *Le Nouveau Commerce* fait aussi place à des contributions philosophiques ou linguistiques.

Avant d'aborder la réception de la littérature étrangère contemporaine dans *Le Nouveau Commerc*e, il nous a semblé intéressant de faire un bref tour d'horizon des écrivains français publiés dans la revue. Les textes de création littéraire sont les plus nombreux, la poésie occupe une place importante, elle représente plus de la moitié des textes publiés. La lecture des sommaires illustre la grande diversité des écrivains français du XX^{e} siècle. Parmi eux, se trouvent des poètes comme J.-M. Dupin, Michel Deguy, Claude Mouchard. Des écrivains déjà reconnus comme Maurice Blanchot, Georges Bataille, côtoient d'autres presque inconnus lors de la parution des textes, par exemple, Georges Perros ou Esther Orner.

Il est frappant de constater que la revue refuse d'être le porte parole d'un courant littéraire ou même d'y faire référence. Par exemple la seule allusion au Nouveau Roman est pour récuser cette appellation pour Nathalie Sarraute. On peut ainsi lire sous la plume d'André Dalmas :

> L'œuvre de Nathalie Sarraute occupe dans le roman français d'aujourd'hui, une place singulière et originale à la fois par ses fins et ses moyens. Ce serait une erreur que de la situer à la suite de l'école souvent artificielle du « Nouveau Roman », que soutiennent par leurs ouvrages Robbe-Grillet et Michel Butor[3].

Ce texte reflète parfaitement ce qui, selon nous, a constitué le credo du *Nouveau Commerce* : pas de classification par école, priorité au style. Voyons donc à présent comment les littératures étrangères du XX^{e} siècle s'inscrivent dans ces critères.

---

1 Il est pourtant habituel qu'une revue annonce son programme ou son projet dans les premiers numéros.
2 Cahier n° 100, printemps 1996, p. 1-10.
3 Cahiers 90/91, printemps 1994, p. 6-10.

La traduction dans Le Nouveau Commerce

Le *Nouveau Commerce* a eu, selon nous, une attitude particulièrement intéressante vis à vis de la traduction. En ce qui concerne les traducteurs, un index leur est entièrement consacré, indice de la place tout à fait spécifique que leur accordent les responsables de la revue. Cet index comprend soixante-cinq noms, pour une ou plusieurs traductions : ainsi Pierre Leyris, spécialiste de poésie anglaise, Léon Robel, traducteur du russe, donnent-ils plusieurs traductions. Les traducteurs ont sans doute joué un rôle important comme intermédiaires dans la publication des textes, peut-être le même que celui des correspondants étrangers de *Commerce.*

La revue a accordé une attention particulière aux problèmes théoriques et pratiques liés à la traduction. Il faut souligner l'originalité de cette approche qui n'est pas fréquente pour une revue littéraire puisque les articles traitant de la traduction paraissent le plus souvent dans des revues spécialisées. Un certain nombre de traducteurs exposent les problèmes pratiques et théoriques qu'ils rencontrent dans leur travail. On peut citer à titre d'exemple, un commentaire qui accompagne un texte de Shakespeare, dans lequel la traductrice, Michèle Le Bœuf, évoque les contraintes imposées par la traduction d'une œuvre destinée au théâtre, contraintes dues à la présence physique de l'acteur, mais aussi contraintes imposées par la réception d'un texte destiné à être écouté et non lu :

> Il y est nécessaire, bien entendu, de prendre en compte la respiration du comédien, la dicibilité, l'articulation des mots et des phrases, mais aussi le plaisir de la langue et du pharynx et des lèvres de l'acteur. J'ai donc cherché à traduire le poème en « prose à dire », à dire par des gens de métier qui connaissent les joies de la diction[1].

Dans plusieurs cahiers, les traducteurs évoquent aussi les problèmes posés par la poésie. Les principales questions ont trait au respect ou non des règles grammaticales, à la liberté du traducteur avec le texte, à la transposition du rythme.

Les choix du Nouveau Commerce

Un des objectifs importants de Marcelle Fonfreide et d'André Dalmas était de s'ouvrir largement aux littératures étrangères. Objectif atteint, puisque quarante-cinq auteurs étrangers contemporains ont été publiés dans la revue pour un ou plusieurs textes. Ils sont originaires de dix-huit pays différents. Fait tout à fait remarquable, les poètes représentent plus de la moitié des écrivains. Comme dans *Commerce,* les textes étrangers paraissent souvent en version bilingue avec un commentaire du traducteur ou celui d'un universitaire spécialisé.

Parmi les nombreux écrivains publiés, certains auteurs ont paru illustrer plus que d'autres les choix du *Nouveau Commerce*. Il est cependant évident que ce choix ne donne qu'une image très restreinte de ce qui a été publié.

Publier, du nouveau, de l'inconnu

Publier l'inconnu, le nouveau, cette intention est clairement énoncée par les fondateurs de la revue dans toutes leurs déclarations. Un certain nombre d'auteurs s'inscrivent dans cet objectif. Nous avons retenu à titre d'exemple les textes de deux écrivains américains et ceux d'un certain nombre de poètes autrichiens.

Il est étonnant de penser que des écrivains américains puissent être inconnus en France. En

[1] Michèle Le Bœuf, « Traduire pour le théâtre », cahier 64, printemps1986, p. 78-80.

effet, la littérature américaine représente, dans les années 1960-1970, une proportion importante des textes traduits dans les catalogues des éditeurs, les revues littéraires lui accordent aussi une place de choix. Pourtant, les écrits de Steve Katz et de William S. Wilson n'avaient jamais été traduits en français avant leur publication dans *Le Nouveau Commerc*e. Ces deux écrivains symbolisent un certain renouveau de la littérature américaine et font partie de ce que Marc Chénetier, spécialiste de littérature américaine contemporaine, nomme, « La nouvelle fiction américaine[1] ».

Steve Katz, né en 1935, a publié son premier livre en 1962. Son écriture implique un jeu dans lequel le niveau de la réalité narrative n'est pas clair. Le texte paru dans *Le Nouveau Commerce*, « L'accouchement de Linda Lawrence », illustre bien le style de l'écrivain[2]. Dans ce texte, le personnage principal, Peter Prince, apparaît dans des situations qui n'ont aucun lien logique les unes avec les autres. L'auteur intervient dans le texte et met à mal le récit en train de s'écrire, entraînant une rupture totale de sens.

> C'est assez Katz, tu inventes, tout - ça n'a pas une once de bon sens. Le début n'est pas vraiment encourageant. Pourquoi ne pas suivre les règles ? Peter Prince, Peter Prince, Peter Prince. Où est le récit ? Que vas-tu faire pour nous intéresser à ce récit, pour écrire un roman que le lecteur attentif ne soit plus tenté de lâcher. Voilà la voie normale d'un vrai roman on le met sur les rails. Katz, sois raisonnable. Ou bien commence par Linda Lawrence, N'est-elle pas la mère que nous cherchons, l'unique, celle qui mit aux lèvres de Peter Prince, le téton de caoutchouc tiède[3].

Linda Lawrence devient effectivement le personnage du passage suivant, mais de nouveau, la logique événementielle est rompue. Le lecteur est sans arrêt bousculé et désarçonné.

Les textes de William S. Wilson sont de la même veine, *Le Nouveau Commerce* en a publié trois, tous extraits d'un recueil de nouvelles publié en 1971 aux États-Unis « *Why I Don't Write like Franz Kafka* », qui n'est toujours pas traduit en français.

En publiant ces deux écrivains américains, *Le Nouveau Commerce* a fait un choix tout à fait novateur et anticipé sur l'intérêt des spécialistes[4].

Le Nouveau Commerce a joué un rôle de découvreur tout à fait important pour la poésie autrichienne contemporaine. Cette poésie, pourtant très vivace, est pratiquement inconnue en France lors de la parution des textes dans la revue. Cette faible diffusion peut s'expliquer par le fait qu'elle n'est pas individualisée par rapport à la poésie allemande[5]. *Le Nouveau Commerce* dans toutes ses présentations met en avant la spécificité nationale des textes publiés. Par exemple, sous le titre parlant de « Domaine autrichien contemporain, trois poètes de Vienne », la revue présente les textes de trois femmes[6].

Les cinq poètes publiés dans la revue appartiennent à des groupes qui cherchent à renouveler la littérature tant dans le fond que dans la forme. Friederike Mayröcker, par exemple, est un des membres les plus importants du « Groupe de Vienne[7] ». La revue a fait également connaître à ses lecteurs des poètes comme Reinhart Priessnitz et Ferdinand Schamtz qui font partie de la post-avant-garde[8], accompagnés de textes des traducteurs qui permettent aux lecteurs d'entrer dans cette littérature expérimentale.

Parmi les auteurs inconnus, on peut citer aussi un poète tchouvache, Guennadi Aïgui[9]. Entre

---

1 Marc Chénetier, *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Seuil, 1989.

2 Cahier 9, printemps-été1967, p 46-55.

3 Cahier 9, printemps-été1967, p 51.

4 En effet, l'ouvrage de Marc Chénetier concernant ces écrivains date de 1989.

5 C'est une des hypothèses de Jacques Lajarrige, spécialiste de littérature autrichienne. Il écrit un article pour étayer cette position seize ans après la parution du premier poète autrichien dans *Le Nouveau Commerc*e.

6 Cahiers 53-54, automne 1982, p. 23-77

7 Mouvement créé dans les années 1950 qui cherchait à renouveler la littérature autrichienne en s'inspirant à la fois du dadaïsme et du surréalisme.

8 Mouvement qui a succédé au « Groupe de Vienne ».

9 La Tchouvachie est située entre Nijini Novgorod et Kazan, elle a fait partie des Républiques de l'URSS. A propos

1983 et 1992, six textes de ce poète complètement inconnu en France ont été publiés dans la revue, ils relèvent pour la plupart de la création poétique, mais un certain nombre d'entre eux sont des textes de réflexion. Aïgui écrit d'abord en tchouvache, puis en russe, les textes sont traduits par Léon Robel.

Publier à contre-courant

Dans le liminaire qui paraît dans le dernier numéro de la revue, Marcelle Fonfreide affirme qu'un des objectifs de la revue avait été de publier à contre-courant[1]. Cela peut signifier publier en dehors des modes ou présenter une littérature qui ne soit pas sous la coupe des régimes en place. Le choix effectué pour la littérature russe nous semble relever des deux options. Les quatre poètes publiés par *Le Nouveau Commerce* sont tous nés à la fin du XIX^{e} siècle ou au début du XX^{e} siècle et ont tous été, à un titre ou un autre, victimes du régime soviétique.

Deux d'entre eux, Vladislav Khodassievitch et Marina Tsvetaieva, font partie de ce que l'on nomme « littérature de la première immigration[2] ». Si l'œuvre de Marina Tsvetaieva commençait à être connue en France au moment de sa publication dans la revue, celle de Vladislav Khodassievitch n'avait jamais été traduite. *Le Nouveau Commerce* publie, en 1967, un extrait d'une des œuvres majeures du poète, « Pesante Lyre[3] ». A propos de ce poète, les traducteurs évoquent les noms de Coleridge et de Pouchkine.

Les deux autres poètes russes, Igor Terentiev et Danil Kharms, appartiennent aux mouvements avant-gardistes russes. L'écriture d'Igor Terentiev rejoint l'esthétique des futuristes qui était fondée sur le culte des mots en tant que tels et sur le travail sur les sonorités. Le poème intitulé « *Mes Funérailles* », traduit par André Markowicz donne aux lecteurs une image de ce travail ; le texte ne comporte aucune ponctuation.

> Liava rptaptka ptk ptk
> Priga Bo funéraillzq
> vont par la rue Rabottée rabotant rabattue
> aux sabots des chevaux buffomites[4]

Danil Kharms appartient au groupe OUBERIOU (Union de l'unique art réel) ou encore « Groupe des absurdistes ». Dans le chapeau qui introduit le texte, le traducteur, Léon Robel, donne des renseignements précieux sur la vie du poète et sur le mouvement OUBERIOU. Le texte publié dans la revue permet au lecteur de pénétrer dans l'univers de ce poète où dominent le non-sens et l'absurde.

Au terme de cette étude, on peut se demander si *Le Nouveau Commerce* a vraiment ressuscité *Commerce*. C'est évident au niveau de la présentation, du mode de fonctionnement, de la forme. Il existe aussi des similitudes en ce qui regarde le public auquel les deux revues étaient destinées; public composé sans doute d'une élite intellectuelle. Les deux revues ont fait le choix de publier des textes inédits et de s'ouvrir largement aux littératures étrangères. En ce qui concerne les choix en matière de littérature contemporaine, il est difficile d'établir une filiation. Il est aussi

---

de la poésie tchouvache, voir *L'œil des champs, Anthologie de la poésie tchouvache*, établie et présentée par Guennadi Aïgui, Belval, Circé/ Éditions de l'Unesco. On y apprend que la langue tchouvache s'est constituée sur la base du bulgare ancien qui appartient aux langues turques. La littérature a longtemps été de tradition orale.

1 Voir plus haut l'extrait du liminaire.

2 Ce groupe correspond à des écrivains qui ont quitté la Russie dans les années qui ont suivi la révolution et poursuivi leur œuvre à l'étranger.

3 Cahier 9, Printemps Eté 1966, p. 123-130.

4 Cahier 84/85 Automne-Hiver 1992.

difficile de comparer la politique éditoriale d'une revue qui a paru pendant trente-trois ans comme *Le Nouveau Commerce* à celle d'une autre qui n'a existé que pendant huit ans, mais en fait - peu importe -, on ne ressuscite jamais les morts.

Andrée Scharfman

Bibliographie

Sur les revues

Corpet, Olivier, « Revues littéraires », *Encyclopedia Universalis, corpus 19*, Paris, Encyclopédia Universalis 1996, p 1035- 1037.
Levie Sophie, « Marguerite Caetani et *Commerce*: un cas de mécénat revuiste », *La Revue des revues*, n18, 1994, p 43-49.
Id., Commerce, 1924-1932, une revue internationale moderniste, Rome, Fondazione Camilio Caetani, 1989.
Rabaté Eve, *La revue Commerce : l'esprit classique moderne, 1924-1932*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
Scharfman Andrée, « Les littératures étrangères du XXème siècle dans *Le Nouveau Commerce* », *Roman 20-50*, n° 47, juin 2009, p 147-161.

Archives du *Nouveau Commerce* déposées à l'Institut Mémoires de L'Edition Contemporaine.

Site du *Nouveau Commerce* établi par Marcelle Fonfreide : http: //nouveau commerce.com .php.

A propos des littératures étrangères publiées dans *Le Nouveau Commerce*

Littérature américaine

Chénetier Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1980 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989.
Id., Sgraffites, encres et sanguines; neuf études sur les figures de l'écriture dans la fiction américaine contemporaine, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1994.

Poésie autrichienne

« La poésie autrichienne depuis 1945 », *Austriaca*, n° 45, décembre 1997.
« Littérature d'Autriche », *Europe,* n° 866-867, juin/juillet 2001.
Lajarrige Jacques, « Exiger du sens », *Europe*, n° 866-867,2001, p. 187-200.

Littérature russe

Bonamour Jean, *La littérature russe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Illya, Strada Vittorio, *Histoire de la révolution russe. Le 20e siècle*, volume 2, *La révolution et les années20*, Paris, Fayard, 1987-2000.

Poésie tchouvache

L'œil des champs : Anthologie de la poésie tchouvache, établie et présentée par Guennadi Aïgui, Circé/Editions de l'Unesco, 1996.

Les revues italiennes font-elles partie de réseaux européens ?

Il s'agit ici d'examiner la possibilité d'internationalisation d'un système littéraire perçu comme périphérique par rapport à ses voisins et, en particulier, à la France. Plusieurs questions entrent en ligne de compte, qui ont à voir avec la structuration du champ littéraire et culturel en Italie dans le contexte particulier que crée le régime fasciste d'une part et d'autre part avec la place de l'Italie littéraire et intellectuelle en Europe. Cette deuxième question se dédouble : quelle place l'Europe fait-elle à l'Italie ? et quelle place l'Italie se reconnaît-elle, s'accorde-t-elle, espère-t-elle en Europe ? Il est nécessaire, en outre, de prendre en compte la temporalité, dans la perspective proposée par Daphné de Marneffe[1]. Elle met justement en évidence l'importance d'inscrire le corpus dans une double perspective synchronique et diachronique, c'est-à-dire de situer les revues par rapport à leurs contemporaines (par le biais de citations ou de liens concrets de toute nature) et de prendre en compte des filiations (explicites ou implicites). Cette double approche est tout à fait pertinente dans le cas des revues italiennes de l'entre-deux-guerres. On peut y ajouter des considérations géographiques qui tiennent à la « jeunesse » de l'Etat italien et aux forts particularismes régionaux. Mon intention n'est pas ici de dresser un panorama complet des relations entre revues, qui dépasserait largement le cadre d'un article, mais d'indiquer, en centrant mon propos, dans un souci de lisibilité, sur la revue florentine *Solaria*, quelques lignes de forces, quelques illustrations exemplaires des phénomènes de réseaux, autour de trois axes : des géo-généalogies, des hommes-carrefours, des réseaux rêvés.

Au préalable, un bref rappel sur le contexte historique car il ne faut pas perdre de vue la spécificité du cas italien dans la période considérée. Mussolini a pris le pouvoir en 1922 et, dans un premier temps, son projet culturel n'est pas très clair ni très affirmé. On sait que Marinetti comme D'Annunzio ont pu penser qu'ils seraient la voix du régime. Ce projet se précise peu à peu dans un sens nationaliste, traditionnaliste, autour des valeurs de l'Italie séculaire et surtout de la romanité. En 1921, soit dès avant la Marche sur Rome, Mussolini a proclamé jour de fête le 21 avril, date de la fondation de Rome. En 1923 la naissance de Rome (*natale di Roma*) est la première célébration instituée par le nouveau gouvernement et elle vient remplacer la Fête du Travail, le 1er mai, qui est purement et simplement supprimée. Le point culminant de cette large entreprise de propagande est l'exposition pour le bimillénaire d'Auguste en 1937.

En décembre 1925 et janvier 1926, une série de lois met en place la transformation de la démocratie en régime totalitaire : Mussolini devient le seul titulaire du pouvoir exécutif et le gouvernement peut décider des lois sans en référer au Parlement. Le régime entreprend dans le même temps de réprimer efficacement l'opposition : il instaure un contrôle étroit des associations et de la presse et fait prêter serment aux fonctionnaires. En 1926 sont votées les « lois de défense de l'Etat », dites « lois fascistissimes », qui permettent d'interdire tout journal ou association soupçonné d'antifascisme et de mettre en détention tout individu considéré comme « subversif ». Dans ce contexte, l'activité des revues est très précaire puisqu'aux aléas matériels que partagent toutes les petites revues s'ajoutent des menaces, saisies, et autres interdictions. Cela n'empêche pas une intense activité revuiste, qui peut être relue à la lumière de quelques généalogies.

Géo-généalogies

Solaria, fondée en 1926, fournit un bon exemple de circulation dans l'espace italien ; il s'agit d'une revue florentine, présentée par la critique italienne contemporaine comme le paradigme de la

[1] D. de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde. », revue en ligne *Contextes*, octobre 2008.

revue moderniste dans l'entre-deux-guerres [1]. Son nom est, selon l'un de ses fondateurs, Bonaventura Tecchi, celui « d'une cité idéale, Soleil et Air, probablement, et aussi un je ne sais quoi de solitaire[2] » ; il indique ainsi une des aspirations d'Alberto Carocci, directeur de la revue, et de ses collaborateurs : la possibilité de se réfugier dans une tour d'ivoire où s'affirmerait l'autonomie de l'art et de la littérature, loin des contraintes idéologiques ; posture, on s'en doute, difficile à tenir dans l'Italie de 1926.

Solaria se définit explicitement comme la confluence de deux lignées, l'une issue de *La Ronda*, l'autre du *Baretti*. En d'autres termes, une revue florentine se présente comme descendante d'un titre romain et d'un turinois. Cette filiation apparaît clairement dès l'éditorial inaugural :

> « Solaria » naît sans programme précis, mais nantie d'une hérédité qui n'est pas méprisable.
> Ceux qui ont l'habitude de feuilleter les revues littéraires italiennes encore lisibles reconnaîtront parmi nous plus d'un visage connu, justement parce que nous voulons vivre dans un air de liberté et d'habitudes déjà éprouvées. Mais nous voudrions rapidement, dans cette lumière qui semblera tout de suite familière à beaucoup, nous faire reconnaître comme un groupe.
> Nous n'idolâtrons ni les effets de style ni les purismes exagérés et si l'un d'entre nous sacrifie le rythme harmonieux d'une phrase et peut-être la correction de la langue parce qu'il tente de donner vie à un art particulièrement dramatique et humain, nous lui pardonnons à l'avance avec passion. Pour nous, en somme, Dostoïevski est un grand écrivain. Mais nous ne pardonnerons pas, même à nos hôtes fraternels, les licences qui ne seraient pas pleinement justifiées et en cela nous nous sentons enfants de *La Ronda*[3].

Or cette double référence n'est pas sans créer une généalogie problématique. En effet, on peut s'interroger sur les liens entre *La Ronda* et *Il Baretti*. La première, fondée à Rome en 1919, s'inscrit elle-même en rupture avec les grandes revues florentines du début du XXe siècle *Leonardo* et *La Voce*, et avec les revues futuristes, florentines ou milanaises, et se situe dans le courant plus large de retour à l'ordre qui suit la fin de la Première Guerre mondiale. Créée par un groupe d'hommes nés dans les années 1880-1890, *La Ronda* se donne, dès ses premières lignes, comme une revue de la maturité. Les premiers mots de son directeur, Vincenzo Cardarelli, le soulignent :

> À trente ans la vie est comme un grand vent qui se calme peu à peu.
> Tant de départs, de changements, d'abandons, d'adieux aux lieux que nous aimâmes, aux femmes intenses qui nous sourirent brièvement, aux idées, aux amitiés, aux grands livres auxquels nous devons pourtant d'avoir appris quelque chose, coïncident finalement avec le fait que nous ne sommes plus jeunes. Cela doit être confessé humblement avant tout.
> Adieu, ô fougueuse jeunesse bénie[4] !

---

1 Voir, par exemple, A. Folin, *Solaria, Letteratura, Campo di Marte,* Treviso, Canova, 1973 ; G. Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 145-220 ou, plus récemment, R. Ludovico, « Tra Europa e romanzo : *Solaria* e il fantasma James Joyce", in: *Frammenti d'Europa*, C. Gubert (ed.), Pesaro, Metauro, Edizioni, 2003, p. 39-59. Voir aussi notre « Florence 1926 : *Solaria* et la question de la modernité », in : *Modernités occidentales et extra-occidentales, Itinéraires*, 2009, 3, p. 123-134.

2 « Solaria »significa il nome di una città ideale, Sole e Aria, probabilmente, e insieme un che di solitario. cité par Sandro Briosi, *Il problema della letteratura in Solaria,* Milano, Mursia, 1976, p .7 [sauf indication contraire, nous traduisons

3 note rédactionnelle anonyme, *Solaria*, I, 1, p. 3-4 : «Solaria»nasce senza un programma preciso e con qualche non spregevole eredità. [...] / Chi ha l'abitudine di sfogliare le riviste letterarie italiane ancora leggibili scorgerà tra noi più di un viso non ignoto, giustappunto perché vogliamo vivere in un'aria di libertà e di consuetudini già provate. Ma presto, in questa luce che a molti parrà subito famigliare, voremmo farci riconoscere come un gruppo. / Non siamo idolatri di stilismi e purismi esagerati e se tra noi qualcuno sacrifica il bel ritmo di una frase e magari la proprietà del linguaggio nel tentativo di dar fiato a un' arte singolarmente drammatica e umana gli perdoniamo in anticipo con passione. Per noi, insomma, Dostojevskij è un grande scrittore. Ma non perdoneremo nemmeno ai fraterni ospiti le licenze che non sieno pienamente giustificate e in questo ci sentiamo rondeschi. »

4 V. Cardarelli, « Prologo in tre parti », *Ronda,* I, 1 (avril 1919), p. 3 : « A trent'anni la vita è come un gran vento che si va calmando. / Tante partenze, mutamenti, abbandoni, addii ai luoghi che ci piacquero, alle donne penetranti che ci sorrisero brevemente, alle idee, alle amicizie, ai grandi libri ai quali pure dobbiamo se abbiamo imparato qualche cosa, coincidono finalmente col fatto che noi non siamo più giovani. Ciò deve essere confessato prima di tutto umilmente. / O animosa e benedetta gioventù, addio ! ».

Cette maturité s'incarne dans une maquette sobre et dans un projet littéraire marqué lui aussi par la retenue et la recherche d'une « chasteté formelle » selon l'expression de Cardarelli. La nouvelle revue se veut exclusivement littéraire et réfute apparemment toute forme d'engagement politique au profit d'une pratique de la prose d'art, cette forme très particulière entre essai bref et poème en prose que Carla Gubert a pu qualifier d' « obscur objet de la littérature de l'après-guerre[1] ». *La Ronda* publie ainsi, à une fréquence mensuelle jusqu'en 1922[2], des proses, des notes et des critiques qui dessinent les contours d'une restauration néo-classique, fondée sur le culte de la belle langue et sur la lecture des œuvres de Leopardi[3]. Il s'agit assurément de prendre des distances avec les avant-gardes et, en particulier, avec le futurisme, moqué à plusieurs reprises, mais aussi de prendre en compte la modernité, même si celle-ci est perçue comme inquiétante. En d'autres termes, le rapport à la tradition se veut créatif et non académique. Si restauration il y a, elle apparaît plutôt dans une méthode, dans un état d'esprit que dans la reprise de formes ou de thèmes[4]. Il s'agit fondamentalement de réaliser l'union des deux notions « apparemment inconciliables » de classicisme et de modernité, afin de restaurer, à l'image de la Grèce antique, du Moyen-Age ou de la Renaissance italienne, une harmonie qui permette à l'Italie de retrouver sa place, éminente, dans la culture européenne[5].

La deuxième famille que revendique *Solaria* est le groupe qui s'est constitué, juste après la fin de la guerre, autour d'un très jeune intellectuel turinois antifasciste, Piero Gobetti, proche de Gramsci. Après deux revues politiques (*Energie Nove* et *La Rivoluzione liberale*), il fonde, en décembre 1924, *Il Baretti*, quatre pages au format d'un quotidien, qui se donne un programme culturel et intellectuel exigeant. Le premier éditorial de Gobetti, intitulé « Illuminismo » (et renvoyant donc aux Lumières), dénonce les erreurs intellectuelles de la génération précédente, qui ont contribué, à ses yeux, à l'avènement du fascisme.

> Les aspirations confuses et les messianismes de cette génération des programmes, […] préparaient donc l'atmosphère d'une nouvelle invasion de barbares pour consacrer la décadence. Ou mieux, les hommes de lettres eux-mêmes, habitués aux ficelles du futurisme et du médiévisme dannunzien […] avec la même audace effrontée qu'ils avaient montrée à être guerriers en temps de paix, revêtirent des habits de cour, heureux d'applaudir au succès et de chanter les talents de ceux qui règnent.

Tout en condamnant la culture officielle et toute collaboration intellectuelle, Gobetti voit l'unique salut possible pour l'Italie dans une ouverture résolue à l'Europe :

> Nous avons décidé d'user de toutes nos forces pour sauver la dignité avant le génie, pour rétablir un ton digne et consolider des valeurs et des convictions sûres ; pour élever des obstacles aux improvisateurs, édifier des défenses pour notre littérature qui est restée trop longtemps une proie toute prête pour les conquérants les plus immodestes et les plus agiles. [...] Aussi, au lieu de lancer des cris d'alarme ou des mots d'ordre de rassemblement, nous commençons à travailler simplement pour trouver, pour nous aussi, un style européen.

Il Baretti se donne un programme explicitement et uniquement littéraire ; outre des contributions sur la littérature italienne contemporaine, Gobetti et ses collaborateurs proposent plusieurs numéros spéciaux consacrés à une littérature étrangère. La livraison d'avril 1925 porte ainsi sur la littérature française contemporaine et comporte, en première page, un article de Giacomo Debenedetti fondamental pour la diffusion de l'œuvre de Proust en Italie. C'est aussi

---

1 C. Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro, 2003, p. 14:"oggetto oscuro della letteratura del dopoguerra".

2 Un unique numéro isolé paraît en 1923.

3 Voir notre article « Une arrière-garde à l'italienne ? *La Ronda* », in : *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, W. Marx (dir.), Paris, PUF, 2004, p. 203-213.

4 On notera les analogies perceptibles avec les propositions d'Albert Thibaudet -pourtant objet, à l'occasion, de sarcasmes dans les pages de *La Ronda*, lorsqu'il écrit « L'esthétique des trois traditions » (*NRF*, janvier et mars 1913).

5 Voir « Aprile 1919- aprile 1920 », *Rond.*, II, 4, repris dans *La Ronda 1919-1923, op. cit.,* p. 256.

autour de Gobetti lui-même russisant, et d'Alfredo Polledro, fondateur de la maison d'édition Slavia, que se constitue tout un cercle turinois qui traduit et diffuse la littérature russe[1].

Après un an à peine de publication du *Baretti*, Gobettiest contraint par la préfecture à cesser toute activité éditoriale en raison de son « action nettement anti-nationale ». La maison d'édition change de nom pour devenir une société anonyme, « Le edizioni del Baretti[2] ». Leur fondateur décide alors, non sans déchirements, de s'exiler à Paris où il souhaite créer une revue et une maison d'édition européennes ; il y meurt quelques jours après son arrivée, le 16 février 1926. Quelque brève qu'elle ait pu être, l'expérience du *Baretti* a été extrêmement importante dans la vie intellectuelle italienne de l'entre-deux-guerres. Outre les revues comme *Solaria* qui se réclament explicitement de son héritage, il est possible de repérer précisément les anciens collaborateurs de la revue dans d'autres titres militants ou non des années 1920-1930 et d'identifier un esprit « turinois », plus engagé, dans la critique de la période.

La double origine que revendique *Solaria* est clairement perceptible dans les noms de ses collaborateurs : aux anciens de *La Ronda,* Riccardo Bacchelli et Antonio Baldini viennent se joindre des proches de Gobetti, Guglielmo Alberti, Giacomo Debenedetti, Mario Gromo, Sergio Solmi et Umberto Morra di Lavriano. Quand *Solaria* s'inscrit dans cette double filiation, elle s'engage implicitement à faire la synthèse de deux projets et de deux réseaux qui peuvent sembler *a priori* difficilement conciliables. Il semble toutefois qu'on puisse définir celle-ci par la notion de rigueur formelle et par une volonté explicite d'importation des littératures étrangères contemporaines. Se conjuguent ainsi une grande défiance à l'égard des avant-gardes et une réflexion non moins importante sur la théorie et la pratique du roman. Dans l'historiographie littéraire italienne, *Solaria* est ainsi reconnue comme le lieu du passage du fragment, forme privilégiée dans *La Ronda*, au roman et ce passage se nourrit d'une lecture passionnée de la production romanesque européenne et nord-américaine. Celle-ci procède de la conviction, déjà exprimée par les collaborateurs du *Baretti*, que la littérature italienne est restée provinciale. J'ai montré ailleurs[3] que cette ouverture, pour être notable dans les intentions affichées, reste modeste dans les faits ou plutôt qu'un décalage est clairement perceptible entre les discours et la pratique : en fin de compte, les textes étrangers effectivement traduits, s'ils sont bien choisis, sont peu nombreux : « Arkas e Arete » du finlandais Emil Liliacus[4], un texte de Synge, « La cavalcata al mare » (*Riders to the Sea)*, traduit par Joyce et N. Vidacovich[5], « Canto di Simeone » traduction de « A Song for Simeon » de T. S. Eliot par Eugenio Montale[6], des poèmes d'Ossip Mandelstam, traduits par Renato Poggioli[7], deux poèmes de Rilke, traduits par Giansiro Ferrata[8] et des textes du philosophe José Ortega y Gasset dans une traduction d'Umberto Morra di Lavriano[9]. Les silences critiques méritent aussi d'être signalés : Proust est, paradoxalement, un grand absent de *Solaria ;* la publication du *Temps retrouvé*, en 1927, ne donne lieu à aucune recension, alors même qu'on sait, par les mémoires et les correspondances, que de nombreux romanciers ont reconnu l'influence de son œuvre sur la leur et, parmi eux, des collaborateurs de *Solaria* comme Elio Vittorini ou Cesare Pavese[10]. De la même façon, Joyce est souvent cité mais peu commenté et jamais directement : lorsqu'une critique est publiée, il s'agit, en

---

1 Voir à ce sujet Laurent Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra,* Bruxelles–Rome: Historisch Belgisch Instituut te Rome–Institut Historique Belge de Rome–Istituto Storico Belga di Roma, 2007**.**

2 Elles publieront en 1926-27 les œuvres posthumes de leur fondateur.

3 Voir notre« Florence 1926 : *Solaria* et la question de la modernité », *op. cit.*

4 *Solaria,* III, 6 (juin 1928)

5 *Solaria,* IV, 9-10 (septembre-octobre1929)

6 *Solaria,* IV, 12 (décembre 1929)

7 *Solaria,* VI, 1 (janvier 1931)

8 *Solaria,* VIII, 8-10 (août-octobre 1933)

9 *Solaria,* VIII, 8-10 (août-octobre 1933)

10 Voir à ce sujet A. Dolfi, «Proust, il proustismo e l'incidenza proustiana nella cultura italiana del Novecento. Prodromi di una ricerca», *Franco-italica*, 2 (1993), 4, p. 21-40

mars 1930, d'un chapitre de l'essai de Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*. Et ce n'est pas dans *Solaria* que paraissent les premiers extraits d'*Ulysses* en Italie mais dans la première livraison de *900 (Novecento*, c'est-à-dire « Vingtième siècle »*),* qui publie, à l'automne 1926, un extrait de l'épisode de Calypso, dans la traduction française d'Auguste Morel et Valery Larbaud[1].

Il n'en demeure pas moins que c'est dans *Solaria* que paraît, en janvier 1928, l'intervention-manifeste de Leo Ferrero, « *Perché l'Italia abbia una letteratura europea » (« Pour que l'Italie ait une littérature européenne* »), d'ascendance gobettienne. Le jeune critique y évoque l'isolement intellectuel de l'Italie, tout en affirmant la nécessité pour l'écrivain de renoncer à sa tour d'ivoire et de s'engager en fonction d'un impératif moral.

> Combien vois-je de représentants des avant-dernières générations, enfermés dans leurs illustres cités, splendides et mortes, dans leurs cafés vénérables et somnolents, entourés des quelques amis de la même confrérie, avec lesquels, malgré un long commerce, ils ne se sont pas disputés, combien en vois-je mener, au milieu des ouragans qui ont dévasté l'Europe au cours de ces treize dernières années, une vie tranquille qu'une guerre trouble moins qu'un mauvais compte rendu ! Le monde est, pour eux, une nuit immense et mystérieuse où brille, de temps à autre, le lampion d'un éditeur, où on entend, de temps en temps, tourner les presses d'une gazette2.

Si elle veut non seulement rayonner mais simplement survivre, la littérature italienne doit s'ouvrir à l'Europe et non l'ignorer. On notera la perspective uniquement eurocentrée de Ferrero, qui reste ainsi en retrait des courants avant-gardistes. Dans le même temps, et malgré cette limite, ses propos apparaissent comme une critique au régime mussolinien et au nationalisme culturel qu'il met en place. Leo Ferrero, fils du célèbre historien libéral Guglielmo Ferrero et de Gina Lombroso, elle-même fille de Cesare Lombroso, appartient, en effet, à un milieu intellectuel et antifasciste; il déploie dès ses jeunes années (il est né en 1903) une intense activité littéraire et critique, dans diverses revues ou quotidiens, tant que cette activité ne lui est pas interdite. Il finit par s'exiler à Paris d'abord en 1929, où il poursuit son œuvre de médiateur entre les deux pays, puis aux Etats-Unis, lorsqu'il obtient une bourse d'étude à Yale en 1932. Il y meurt en août 1933, dans un accident de voiture, lors d'un voyage au Nouveau-Mexique.

Les propos de Leo Ferrero s'adressent non seulement aux écrivains et aux intellectuels italiens mais aussi, implicitement, aux collaborateurs de Solaria. De fait, le projet de la revue révèle assez vite ses limites idéologiques: la position d'« objecteur de conscience » que souhaite adopter sa rédaction devient rapidement intenable en raison de l'évolution politique de l'Italie. La question se pose alors d'un engagement dans le « monde réel » et non pas seulement dans le champ de la littérature. Deux lignes se dessinent : l'une, autour d'Alessandro Bonsantico-directeur de la revue à partir de 1930, entend maintenir le débat sur le seul terrain littéraire et donnera naissance en 1937 à *Letteratura*; l'autre, avec Alberto Carocci et les anciens collaborateurs du *Baretti,* se situe dans une filiation clairement gobettienne et pose la question de l'engagement de l'intellectuel dans la cité non plus idéale mais temporelle. En outre, la revue est attaquée par les milieux officiels pour son « philosémitisme » et son « corydonisme[3] » et le numéro daté de mars-avril 1934 est saisi pour « pornographie », lorsque paraissent *Il garofano rosso* (*L'œillet rouge*) d'Elio Vittorini et « Le figlie del generale » d'Enrico Terracini. Entre crise interne et difficultés financières, *Solaria* survit de fin 1934 au printemps 1936 (la dernière livraison porte la mention « an IX, n°5-6, septembre-décembre 1934-XII, publié le 31 mars 1936 ») avant de mettre un terme à son activité, jugée dès 1934 « inutile » par Alberto Carocci[4].

---

1 Sur la première réception de l'œuvre de Joyce en Italie, voir R. Ludovico, « Tra Europa e romanzo : *Solaria* e il fantasma James Joyce",*op. cit.*

2 L. Ferrero, *Solaria*, III, 1 (janvier 1928), p. 32-40 : « Quanti ne vedo delle penultime generazioni, chiusi nelle loro città illustri, splendenti e morte, nei loro caffè venerabili e lumacosi, attorniati dai pochi amici del mestiere, coi quali, nonostante il lungo commercio, non hanno litigato, vivere, in mezzo agli uragani che hanno devastato l'Europa in questi tredici anni, una vita tranquilla, che una guerra turba meno di una recensione maligna ! Il mondo, per loro è un misterioso e vastissimo buio, in cui scintilla ogni tanto il lampione di un editore, in cui di quando in quando si sentono rullare le macchine tipografiche di una gazzetta."

3 Voir à ce sujet G. Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, *op. cit.*, p. 151-161.

4 Lettre à Carlo Ginzburg du 5/03/1934, in : G. Manacorda (ed.), *Lettere a« Solaria »,* Roma, Editori Riuniti, 1979, p.

L'exemple de *Solaria* permet de mettre en évidence des généalogies littéraires et intellectuelles ; il est également pertinent, on le verra plus loin, pour la définition de ce qu'on peut appeler des réseaux rêvés, réseaux fantômes ou fantasmés. Avant d'aborder ceux-ci, on s'arrêtera sur deux collaborateurs de la revue qui constituent un exemple pertinent de ce qu'on appellera des « hommes-carrefours ».

Hommes-carrefours

Les passages de collaborateurs d'un titre à un autre constituent un bon indice des structures en réseaux. Ces « hommes-carrefours » indiquent, en effet, la plasticité et les points de résistance d'un champ littéraire et permettent aussi de signaler, parfois, des rencontres *a priori* improbables entre revues, au-delà des oppositions idéologiques ou esthétiques affichées. Une étude prosopographique peut ainsi se révéler utile en ce qu'elle est susceptible de mettre en lumière des personnalités qui ne sont pas forcément des auteurs ou des critiques de premier plan , qui ne sont pas non plus toujours passées à la postérité mais qui ont tenu ce rôle d'intermédiaire à un moment donné et contribué ainsi à organiser un territoire intellectuel, ouvertement ou dans l'ombre.

On en prendra ici deux exemples : Elio Vittorini, devenu le romancier que l'on sait, mais à ses premières armes dans l'entre-deux-guerres, et un critique particulièrement prolixe, par ailleurs poète, Aldo Capasso.

Elio Vittorini, né en 1908, fait partie du groupe des *Solariens* à partir de 1929, année où il s'installe à Florence et réussit à s'intégrer dans ce cercle. Il publie dans la revue des récits et des articles de critique littéraire, tout en donnant des articles politiques à d'autres titres[1]. Ses positions politiques de l'époque ne sont en effet pas en accord avec les options de *Solaria* puisqu'il est très lié à Curzio Malaparte et prône un fascisme révolutionnaire inscrit dans la tradition nationale telle que la définit le mouvement *Strapaese*. Ainsi, Vittorini écrit simultanément dans des périodiques aussi différents que *Solaria*, *Il Bargello*, l'hebdomadaire de la fédération provinciale fasciste de Florence et un autre hebdomadaire culturel, lui aussi proche du régime, *L'Italia Letteraria,* publié à Rome. Il semble faire preuve d'un sens assez sûr de la publicité puisqu'il choisit ses supports de publication en fonction de l'effet recherché. Ainsi, il publie en octobre 1929, en première page de *L'Italia Letteraria,* un article retentissant, intitulé « Scarico di coscienza » (« Par acquit de conscience »). Il s'agit d'un véritable manifeste en faveur de l'européanisme, signé par un représentant de la plus jeune génération littéraire de l'entre-deux-guerres. En s'appuyant sur un jugement sévère de ses prédécesseurs immédiats, il ne sauve que *La Ronda,* pour son œuvre de restauration esthétique, incarnée dans le retour à Leopardi mais rejette ses postulats réactionnaires. Et surtout, il invite ses contemporains à s'ouvrir aux littératures européennes :

> Alors la littérature des jeunes, cette littérature moderne, qu'on ne pouvait espérer fonder autrement en Italie, est née d'une rencontre fortuite et heureuse de notre plus pure originalité grammaticale avec la grande tradition européenne de l'esprit et de l'intelligence. En un clin d'œil, nous avons reconnu et proclamé nos maîtres, et ce avec l'amère certitude qu'ils ne nous avaient pas parlé notre langue. Nous nous sommes surpris, peut-être sans le savoir nous-mêmes, sans que d'autres le soupçonnent, dans le plus étroit rapport de parenté avec Proust, avec Gide, avec la pensée européenne. Il est inutile de le taire ou de le cacher. Proust est notre maître le plus authentique, le plus spontané, le plus cher, dont nous ne saurions nous priver sans abandonner nos propres pensées, sans sacrifier notre métier. Nous le voyons distinctement, sans le confondre du tout avec Freud, sans l'expliquer par la psychanalyse, sans aucune

---

486-487.

[1] La bibliographie vittorinienne est particulièrement importante en Italie. Nous ne citerons que quelques titres portant en totalité ou partiellement sur les années de jeunesse de Vittorini : A. Panicali, *Elio Vittorini : la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994 ; E. Esposito, *Maestri cercando : il goivane Vittorini e le letterature straniere*, Milano, CUEM, 2009 ; L. Gasparotto (dir.), *Elio Vittorini : il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere, 2010.

référence à Joyce et à Rilke. Grâce à Proust, s'est établi un échange effectif entre l'Europe et nous[1].

Vittorini précise ensuite les termes de cette relation :

> Mais nous ne sommes pas proustiens comme nous ne sommes pas « rondistes ». Nous ne sommes pas non plus gidiens, nous ne sommes ni élèves de Joyce, ni acolytes de la *NRF*. [...] L'Europe et Leopardi ont servi dans le même temps à notre éducation littéraire, tout comme Stendhal et Goethe avaient contribué à celle du dix-neuvième siècle[2].

À sa parution, cette page retentit comme une véritable provocation : en la publiant dans *L'Italia Letteraria* et non dans *Solaria*, qui partage ses orientations mais ne peut assurer qu'une diffusion confidentielle, Vittorini s'assure des lecteurs et des réactions. De fait, dès le 10 novembre, *L'Italia Letteraria* se fait largement l'écho des réactions suscitées par « Scarico di coscienza ».

Dans le même temps, Vittorini écrit dans *Il Bargello,* hebdomadaire de la fédération provinciale fasciste de Florence, fondé en 1929. Le périodique s'ancre fermement dans la tradition toscane : son nom renvoie au palais florentin, siège du Capitaine du Peuple après la victoire des Guelfes sur les Gibelins puis, au XVI^{e} siècle, des forces de police, tout en qualifiant celui qui s'occupe de ce qui ne le regarde pas. Les deux sens du mot correspondent bien au rôle que s'assigne la revue puisqu'elle se propose, dans la lignée de *Strapaese*, de rappeler le fascisme à ses origines révolutionnaires et s'efforce de concilier des pages politiques orthodoxes et des chroniques locales caractérisées par un esprit de fronde caractéristique du fascisme florentin. Vittorini devient un des principaux animateurs de la *terza pagina* (la « troisième page », traditionnellement consacrée, dans la presse italienne, à l'actualité culturelle). Celle-ci se caractérise par une relative liberté de ton et ses collaborateurs s'efforcent d'y mener un débat intellectuel dégagé des pesanteurs idéologiques et rhétoriques.

Il y a sans doute une forme d'opportunisme dans les choix de Vittorini. On se rappelle toutefois qu'il a été un des principaux traducteurs et médiateurs de la littérature américaine en Italie à la fin des années 1930 et qu'il a été exclu du parti national fasciste en 1936, en raison de ses positions en faveurs des républicains espagnols. Son exemple met en évidence les formes de sociabilité locale, dans le milieu assez restreint des littérateurs florentins. Il contribue aussi à montrer la labilité de certaines frontières et les zones d'échange possibles dans un contexte pourtant autoritaire.

Second exemple : Aldo Capasso (1909-1997), choisi à dessein parce que ce n'est pas un des critiques dont l'œuvre est restée mais plutôt un polygraphe, relativement connu en Italie comme poète. Il est le principal médiateur de la littérature française dans *Solaria* et dans *L'Italia Letteraria,* à partir de 1930. S'il rend compte aussi bien de recueils poétiques que d'essais philosophiques[3,] il

---

[1] « Scarico di coscienza », *Italia Letteraria*, I, 28 (13/10/1929), p. 1: "Allora la letteratura dei giovani, quella letteratura moderna che non si sperava diversamente come fondare in Italia, è nata da un incontro fortunato e peregrino della nostra più pura originalità grammaticale con la grande tradizione europea dello spirito e dell'intelligenza. In un battibaleno si sono riconosciuti, proclamati i nostri maestri, e con l'amara certezza ch'essi non ci avevano parlato nella nostra lingua. Ci siamo sorpresi, forse senza saperlo noi stessi, senza che altri lo sospettasse, nella più stretta parentela con Proust, con Gide, con il pensiero europeo. È inutile tacerlo o dissimularlo. Proust è il nostro maestro più genuino, più spontaneo, più caro, di cui non sapremmo privarci senza abbandonare i nostri medesimi pensieri, senza sacrificare il nostro mestiere. Noi lo vediamo distintamente senza affatto confonderlo con Freud, senza spiegarlo con la psicoanalisi, fuori anche da ogni confronto con Joyce e con Rilke. Per mezzo di Proust si è stabilito uno scambio effettivo tra l'Europa e noi."

[2] *Ibid.* : *«* E non siamo proustiani come non siamo rondeschi. Non siamo nemmeno gidiani, non siamo nè scolari di Joyce, nè accoliti della N.R.F.. […] Contemporaneamente l'Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria, tal quale avevano contribuito alla letteratura dell'Ottocento Stendhal e Goethe. »

[3] Né en 1909 à Venise, Aldo Capasso passe une *laurea* de lettres à Gênes en 1931. C'est de cette période que datent ses premiers recueils de poèmes, qui révèlent souvent son engagement du côté du régime (*Il passo del cigno e altri poemi* [1931], *Nove poesie per il Duce* [1933], *Cantano i giovani fascisti* [1936]) et ses premiers essais critiques (*Il Tasso lirico* [1932], *Incontri su Ungaretti* [1933], *Saper distinguere* [1934], où il polémique contre l'esthétique

consacre la majeure partie de son activité critique à la production romanesque. Ses écrits résistent mal à une lecture *a posteriori* : ce ne sont pas tant ses choix qui sont en cause que la teneur même de ses interventions, qui tiennent souvent d'une semi-paraphrase et valent surtout pour leur caractère vulgarisateur. Capasso se pique néanmoins d'esthétique mais il subordonne la valeur littéraire du texte à sa portée morale et à la clarté de l'exposition, qu'il s'agisse de la structure de l'intrigue ou de la construction des personnages. On ne s'étonnera pas que les expérimentations contemporaines sur le montage, le personnage ou la réflexivité lui échappent assez largement. Lorsqu'il s'y essaie, c'est parfois à contretemps, comme lorsqu'il commente *Eva* de Chardonne pour *Solaria* : en raison de l'insertion de « digressions abstraites » dans le journal intime, le roman devient, dans son analyse, un texte à mi-chemin entre le « Log Book » de Monsieur Teste et les sentences de Hamlet, mâtiné d'un zeste de flux de conscience[1]. Dans le compte rendu du même roman, qu'il donne, à quelques semaines d'intervalles, à *L'Italia Letteraria*, il insiste, dans une perspective bien plus traditionnaliste, sur l'intrigue et sur le traitement du thème du mariage et de l'incompréhension entre les êtres. La comparaison des deux recensions met en évidence à la fois les différences de public entre les deux périodiques et la plasticité des catégories critiques de Capasso.

Il ne s'agit là que de deux exemples, utiles pour attester une forme de circulation et de sociabilité locale et nationale. Il est clair que les deux ne sont pas sur le même plan : à la différence de Capasso, Vittorini a ensuite affirmé son rôle de passeur, par ses activités de traducteur et d'éditeur et connu une reconnaissance internationale dans les années 1950, dans un contexte politique et littéraire radicalement différent.

Réseaux réels, réseaux rêvés

Si nous avons pu mettre en évidence des généalogies nationales et des passages de collaborateurs d'un titre à un autre, il est plus difficile de parler de réseaux au sens propre, volontairement constitués. Les revues italiennes de l'entre-deux-guerres sont largement absentes des grands courants d'échanges littéraires et intellectuels internationaux.

Il semble bien qu'il y ait une forme de méconnaissance de la production littéraire et intellectuelle italienne contemporaine. Si l'Italie est saluée, c'est comme terre d'une culture passée, dont les sites et les musées portent témoignage et non comme source d'une culture vivante. Tout se passe comme si les manifestations artistiques ou littéraires devaient avoir lieu ailleurs -le futurisme à Paris, par exemple- pour être reconnues. On peut bien sûr objecter légitimement quelques exemples *a contrario* : en France, l'activité tenace de traducteur et de critique de Benjamin Crémieux ou la médiation de Giuseppe Ungaretti, ami de Jean Paulhan ; celle aussi de Valery Larbaud ou encore la parution de *Commerce* entre 1924 et 1932, et bien sûr la renommée internationale de Pirandello. Il n'empêche que les traductions sont peu nombreuses tout comme le sont les recensions ou articles critiques. De même, on ne fait pas appel (ou peu) aux intellectuels ou écrivains italiens dans les revues étrangères : s'il y a des « Lettres » d'Angleterre ou d'Allemagne dans *La NRF* au début des années 1920, il n'y a pas de « Lettres d'Italie ». Autre exemple : il n'y a pas beaucoup d'Italiens invités aux décades de Pontigny : si Charles Du Bos mentionne, dans une lettre à Gide, une invitation possible de Vincenzo Cardarelli, un des fondateurs de *La Ronda*, celle-ci ne semble pas avoir eu de suite ; seul Giuseppe Prezzolini, mentionné dans la même lettre,

---

crocienne) parmi lesquels on retiendra surtout *Conclusione su Valéry* (1934) et *Marcel Proust* (1935). Capasso est en outre l'auteur d'une traduction discutée de *La Jeune Parque* publiée en 1930, avec une préface de Valéry.

[1] A. Capasso, c.r. de Jacques Chardonne, *Eva ou le Journal interrompu, Sol.*, VI, 3 (mars 1931), p. 59-64 : « Il est clair que les 'divagations' ne datent pas d'aujourd'hui, mais ce qui est vraiment 'vingtième siècle' chez Chardonne est la conviction —par laquelle il s'apparente à Joyce et Larbaud — que, puisque les pensées naissent d'un mouvement irrationnel et passionnel, une représentation d'abstractions ou de divagations serait une représentation de sentiments »

participe effectivement à une décade en 1922[1]. Il ne semble pas y avoir de parcours européen comparable à celui d'un Curtius, par exemple, ou d'un T.S. Eliot qui contribuent simultanément à des revues britanniques, françaises ou allemandes. Le constat de provincialisme formulé par Gobetti, par Ferrero, par Vittorini, pour ne citer qu'eux, correspond à une réalité que la situation politique italienne ne suffit pas à expliquer.

À notre connaissance, une seule revue de la période, *L'Italia letteraria*, envisage un partenariat suivi avec trois autres périodiques européens, *Les Nouvelles Littéraires, La Gaceta Literaria* et *Die Literarische* Welt[2]. C'est aussi le périodique dans lequel la revue des revues étrangères est la plus développée. Pour le reste, l'Italie est presque absente de la circulation des idées et des hommes.

Cela laisse toute la place pour la constitution de réseaux rêvés ou fantômes, ceux dans lesquels les collaborateurs des revues aimeraient trouver place. Il est clair qu'il ne s'agit pas de relations réelles ni équilibrées mais plutôt de références, de phénomènes d'observation ou d'imitation. Si liens il y a, ils sont à sens unique et tiennent de l'influence et non de l'échange. L'exemple le plus évident et le plus connu est le rayonnement considérable de *La Nouvelle Revue française* : tout le monde lit *La NRF,* que ce soit pour la critiquer ou pour l'admirer mais *La NRF* ne s'intéresse guère à l'Italie, malgré le rôle qu'y jouent, ouvertement ou dans l'ombre, Crémieux, Larbaud ou Ungaretti déjà cités. La référence à *La NRF* est perceptible dès 1919 et *La Ronda*, où on peut lire plusieurs critiques virulentes d'une revue identifiée à la décadence et à la prétention françaises[3], ce qui n'empêche pas la rédaction de créer, en 1921, une rubrique « Lettera dall'Inghilterra », « dall'America » ou « dalla Francia », dont on peut légitimement penser qu'elle s'inspire des « Lettres d'Angleterre » ou « d'Allemagne », confiées par Jacques Rivière respectivement à T.S. Eliot et à Bernard Groethuysen.En outre, la plupart des auteurs français commentés dans *La Ronda* appartiennent au cercle de *La NRF* : Julien Benda, Jean Giraudoux, Benjamin Crémieux, comme critique et comme romancier, Alain, Gide apparaissent ainsi à une ou plusieurs reprises dans les pages de la revue. Plus encore, certains comptes rendus suivent de très près ceux publiés dans *La NRF* : c'est le cas en particulier de ceux que donne Alberto Savinio, dont on connaît par ailleurs les liens, établis avant la guerre, avec les avant-gardes françaises[4]. La livraison de *La NRF* de décembre 1921 se révèle particulièrement incitative : Charles Du Bos y recense *L'Épithalame* de Jacques Chardonne, Fernand Fleuret *la Cavalière Elsa* de Mac Orlan et Louis Martin-Chauffier *Le Premier de la classe* de Benjamin Crémieux. Les trois romans font l'objet de comptes rendus d'Alberto Savinio respectivement en juillet-août 1922, mars-avril 1922 et novembre-décembre 1921. Cette dernière date ne doit pas tromper : compte tenu des difficultés matérielles que connaît *La Ronda*, difficultés attestées par le nombre de numéros doubles, il est vraisemblable que le moment réel de parution a été postérieur à la date indiquée. Il ne s'agit pas ici d'accuser Alberto Savinio de « suivisme », mais de souligner le rôle prescripteur qu'a pu jouer *La NRF* et, par là, son rayonnement en Italie. Les liens sont en effet indéniables entre les propositions littéraires de *La NRF*, telles que les formule en juin 1919 Jacques Rivière, et celles de *La Ronda.*

La NRF est également très présente dans *Il Baretti*, dont le numéro consacré à la littérature

---

1 Lettre de Du Bos à Gide, 17/06/1922, in *Lettres de Charles Du Bos et réponses d'André Gide*, Paris, Corrêa, 1950, p. 44-45. Voir aussi G. Prezzolini 15/08/1922, *Diario 1900-1941*, Milano, Rusconi, 1978, p. 360.

2 Le projet est exposé dans un article rédactionnel, le 9/09/1928 (*Fiera Letteraria*, IV, 37, p. 1), « Per un'unione letteraria europea », qui annonce un congrès à Paris pour dresser un bilan annuel de la littérature européenne et organiser diverses manifestations culturelles (expositions, excursions, commémorations, prix littéraires).

3 Voir par exemple R. Bacchelli, « Notizie oltramontane », *Ronda*, II, 5 (mai 1920), repris dans *La Ronda 1919-1923,* antologia a cura di G. Cassieri, Napoli, Liguori, 2001, p. 307-314.

4 A. Savinio, c.r. de Pierre Mac Orlan, *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin, Rond.,* III, 7 (juillet 1921), p. 486-491. En juillet 1921, il rend compte du roman de Pierre Mac Orlan, *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin* qui a fait l'objet d'une note d'André Salmon dans *La NRF* de mai. Toutefois, si Salmon s'attache à montrer « le romantisme de cet écrivain classique », par opposition à la légende qui ferait de Mac Orlan « l'homme le plus moderne », Savinio s'intéresse à l'influence des conquêtes coloniales sur la littérature française, en particulier sur l'humour et incite malicieusement les humoristes italiens à se mettre à la même école.

française contemporaine comporte un hommage vivant à Jacques Rivière, récemment décédé. C'est toutefois *Solaria* qui offre le meilleur exemple d'une relation presque mimétique à la revue parisienne, qui apparaît comme le modèle d'une micro-société entièrement dédiée au culte de la littérature. Les auteurs de *La NRF* sont omniprésents dans les pages de la revue florentine, et on peut penser que le souvenir de Jacques Rivière a perduré en Italie longtemps après sa mort dans les milieux littéraires : les recherches menées par les *solariens* dans le domaine du roman recoupent largement ses analyses et, en particulier, sa définition, bien connue, du « roman d'aventure » lorsqu'il écrivait, en 1913, « l'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière : les sentiments aussi bien que les incidents matériels y peuvent être soumis[1] » songeant ainsi à un roman d'aventure « psychologique ». C'est ce « roman d'aventure psychologique » que les collaborateurs de *Solaria* vont principalement explorer (et à ce titre, l'hommage rendu dans la revue à Italo Svevo n'est pas pour surprendre). Autre point commun entre *Solaria* et *La NRF*, telle que Rivière la dirigea : le décalage perceptible entre les œuvres effectivement données à lire et le discours critique. On l'a vu plus haut pour Proust et pour Joyce, présences fantômes à l'arrière-plan de la revue, comme s'il était nécessaire de se réclamer d'eux pour s'insérer dans la modernité.

C'est en ce sens qu'on peut parler de réseaux rêvés : la lecture de *Solaria*, en particulier, donne à penser que ses collaborateurs se situaient eux-mêmes dans une constellation moderniste et souhaitaient y voir entrer la littérature italienne contemporaine, sans avoir les moyens en terme de diffusion ou de relations d'y accéder effectivement. D'où une tension ou une frustration clairement perceptible entre les aspirations et la réalité d'une revue relativement isolée et cantonnée au territoire national.

Les pages qui précèdent n'épuisent en rien la question des réseaux auxquels s'intégreraient les revues italiennes, qu'on envisage ceux-ci dans une perspective nationale ou dans un plus large contexte européen. Il y aurait encore des recherches à faire, en particulier, sur les relations italo-allemandes à la fin des années 1930. Mon intention était seulement de formuler, à partir de quelques exemples, quelques hypothèses qui me semblent pouvoir être étendues à d'autres cas, dans le champ italien ou ailleurs.

Anne-Rachel Hermetet

[1] J. Rivière, « Le roman d'aventure » [1913], repris dans *Études 1919-1924*, Paris, Gallimard, 1999, p. 342.

Costadura, Edoardo, *D'un classicisme à l'autre. France-Italie, 1919-1939*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
Esposito, Edoardo (dir.), *Le letterature straniere nell'Italia dell'*entre-deux-guerres, Lecce, Pensa, 2004.
Esposito, Edoardo, *Maestri cercando : il giovane Vittorini e le letterature straniere*, Milano, CUEM, 2009.
Gasparotto, Lisa (dir.), *Elio Vittorini : il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere, 2010.
Hermetet, Anne-Rachel, « Florence 1926 : *Solaria* et la question de la modernité », in : *Modernités occidentales et extra-occidentales, Itinéraires*, 2009, 3, p. 123-134.
Hermetet, Anne-Rachel, *Les Revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Etude de réception (1919-1943)*, Paris, Champion, 2003.
Hermetet, Anne-Rachel, *Pour sortir du chaos : trois revues européennes des années vingt*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
Langella, Giuseppe, *Il secolo delle riviste Lo statuto letterario dal Baretti a Primato*, Milano, Vita e Pensiero, 1982.
Langella, Giuseppe *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
Ludovico, Roberto « Tra Europa e romanzo : *Solaria* e il fantasma James Joyce », in: *Frammenti d'Europa*, C. Gubert (dir.), Pesaro, Metauro, Edizioni, 2003, p. 39-59.
Luti, Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie fra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1995 (3e éd.).
Luti, Giorgio, *Firenze Corpo 8*, Firenze, Vallecchi, 1983.
Mangoni, Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.
Marneffe, Daphné de, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde. », revue en ligne *Contextes*, octobre 2008.
Racine, Nicole et Trebitsch, Michel (dir.), *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux*, *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, 20, mars 1992.
Rizzante, Massimo et Gubert, Carla (dir.), *Le riviste dell'Europa letteraria*, Università degli studi di Trento, 2002.

900, entre France et Italie

Mon propos est de faire une présentation rapide de la revue *900* afin d'éclairer, après les différents travaux d'Anne-Rachel Hermetet[1], un aspect de la question des réseaux littéraires entre France et Italie. Cette revue offre un projet ambitieux en s'inscrivant d'emblée dans la vague des revues internationales de l'entre-deux-guerres. Massimo Bontempelli, son fondateur, envisage en effet de créer une revue littéraire, afin de mettre en valeur non seulement le renouveau de la littérature italienne mais de la faire connaître au-delà des frontières de la péninsule grâce au choix du français comme unique langue de la revue. De manière paradoxale, les textes italiens seront donc proposés dans leur traduction française, aux côtés de textes européens, principalement français, symbolisant ainsi une sorte d'exil intérieur nécessaire à la reconnaissance nationale, européenne, voire internationale. Je rappellerai ici les circonstances de la publication de cette revue, pour ensuite analyser son contenu et dresser des correspondances avec d'autres revues.

Enjeux politiques et esthétiques de la revue

Anne-Rachel Hermetet, dans *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine*, rappelle ainsi que Massimo Bontempelli[2] lance une nouvelle revue en 1926, *Novecento* (qui s'écrit *900* et signifie *XX^e^ siècle*), avec comme sous-titre « Cahiers d'Italie et d'Europe ». Le comité de rédaction constitué de Mac Orlan, Georg Kaiser, Joyce, Ramón Gómez de la Serna, puis à partir de 1927 Ilya Ehrenbourg[3], et le secrétariat de rédaction assuré, dès le numéro deux, par Nino Franck à Paris, et Corrado Alvaro à Rome, inscrivent cette revue dans la vague des revues littéraires internationales[4] qui s'épanouissent en Europe[5].

La revue, dans sa première série (celle que j'étudierai ici) contient cinq livraisons entre 1926 et 1927 ; elle s'arrêtera un an pour ensuite reprendre sous une autre forme, en italien, mais de manière très brève et ce retour à la langue nationale sera le signe de son échec.

Le titre lui-même est explicité dans un des textes fondateurs de la revue : le n° 1 s'ouvre ainsi sur l'article « Justification » qui fait commencer le XX^e^ siècle en 1922[6], manière très directe

---

1 Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Champion, 2003 (voir notamment les pages 38 *sq*.)

2 L'université de Caen lui a consacré un colloque en 2008, publié ensuite dans la revue *Transalpina* n° 11 (*L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, sous la direction de Viviana Agostini-Ouafi et de Jacqueline Spaccini, Presses Universitaires de Caen, 2008).

3 Il prend ses distances avec la coloration politique présente dans l'article « Justification » de Massimo Bontempelli publié dans le premier numéro de *900* (voir à ce sujet la lettre de Bontempelli à Nino Frank du 19 décembre 1926, *Lettere a* 900, Alvaro, Bontempelli, Frank, a cura di Marinella Mascia Galateria, Bulzoni Editore, 1985, p. 42 *sq*.)

4 Nino Frank dans « Italie » (*Revue de Genève*, novembre 1926, p. 621-633, cité dans *Lettere a* 900, *op. cit*., note 8 p. 130) explicite ainsi la place des revues littéraires en Italie : « La revue littéraire n'existe pas encore en Italie, ou du moins vit-elle chichement. Pour que Bontempelli pût assurer une existence sûre à un grand recueil littéraire, il dut en établir le plan de façon originale : textes traduits en français, collaboration de tous les écrivains d'Europe, esprit de vitalité à la base de toute page ; sa revue "900", dont le premier numéro va paraître se vendra surtout à l'étranger. » Massimo Bontempelli définit ainsi la revue dans « La polemica attorno al "900" », dans *La Fiera letteraria* du 29 août 1926 : « una rivista internazionale destinata ad aiutare la ricostruzione tanto lenta dell'Europa letteraria » [« une revue internationale destinée à aider la reconstruction si lente des lettres européennes », cité par Anna M. Mandich, *Una rivista italiana in lingua francese. Il "900" di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1983, p. 15].

5 La revue, pour Bontempelli, est créée pour « sottolineare e favorire gli spiriti nuovi, cioé quelli che potranno dare un suo carattere al nostro tempo » [« souligner et favoriser les esprits novateurs, c'est-à-dire ceux qui pourront donner son caractère à notre époque », M. Bontempelli, « La polemica attorno al "900" », *La Fiera letteraria*, *op. cit*., cité dans *Lettere a* 900 (*op. cit*., p. III)].

6 Il écrit en 1925 : « Le XIX^e^ siècle finit en 1915. Le XX^e^ commence en 1922. Tout le désordre mental et pratique de

de mettre en avant le rôle historique majeur du fascisme, même si le mot lui-même n'est pas prononcé. Cette revue d'Italie écrite en français[1] se place ainsi aux confins d'un cosmopolitisme et d'un européanisme affirmés, en rendant hommage à Mussolini dans ce premier texte liminaire de la revue, afin de contourner la censure[2] :

> Peut-être qu'en ce moment nous sommes les enfants de l'antithèse entre l'esprit cubiste et l'esprit futuriste (voire entre l'ultra-rationnel ou extra-solide, et l'ultra-illogique ou extra-fluide) […] À l'heure actuelle, il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. À Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. À Rome par des patrouilles de jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours. Nous les nouveaux, nous sommes assoiffés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que, dans l'instant même où nous nous efforçons d'être européens, nous nous sentons éperdument romains[3].

Fulvia Airoldi Namer étudie ainsi dans le colloque sur Bontempelli, publié dans la revue *Transalpina* n°11, ce passage étonnant de « Justification » sur les fauves et les faucons :

> Le terme « révolution » garde encore sa connotation héroïque à Rome comme à Moscou, et Bontempelli peut oser comparer les deux « mouvements » en train de devenir des « régimes » sans déplaire à Mussolini, et en rassurant plusieurs antifascistes étrangers, tels qu'Emmanuel Audisio, le traducteur français de tous les articles des collaborateurs italiens de *900*[4].

Bontempelli parvient donc à agréger autour de lui des écrivains de gauche comme de droite. Ilya Ehrenbourg commencera ainsi à collaborer à la revue à partir du numéro 3 : il y précise qu'il n'est pas lié aux textes programmatiques de Bontempelli[5]. Mais des difficultés liées à la position ambiguë[6] de la revue apparaissent très vite et *900* est attaquée de toutes parts, dans l'été qui précède

---

1919 à 1920 fait partie de l'action violente qui devait accomplir l'œuvre de la guerre afin de clore le dix-neuvième siècle de manière nette et irrévocable. La guerre et les déchirements des années 1919-1920 réduisirent en cendres impalpables les derniers restes des dernières dégénérescences du romantisme. En 1922, commence une grande ère anti-romantique » (« Lo stagno dei ranocchi », cité par Anne-Rachel Hermetet, *op. cit*., note 48 p. 39).

1 « L'ambition d'être traduit à Paris est très grande. Paris a la réputation de faire les gloires mondiales, d'être au centre du goût européen, d'opérer les sélections » (G. Prezzolini, « La littérature italienne de l'après-guerre », *La Revue de Paris*, 1929, p. 112, cité dans *Lettere a* 900, *op. cit*., p. XLIII). Toute revue qui prétend à sa reconnaissance littéraire doit ainsi être publiée en français.

2 Le risque est réel, comme le rappelle Bontempelli dans une lettre à Frank : « Come t'ho detto, correrei il rischio di non poter più fare il num. 2. Audisio, che è ultrademocratico antifascista, amico di Crémieux, e che mi aveva violentemente sconsigliato, da un punto di vista strettamente francese, una forma precedente più fascista, ha trovato che questa va bene, e che così è in un clima teoretico letterario che non presenta pericoli. » (« Comme je te l'ai dit, nous risquons de ne pas pouvoir sortir le numéro 2. Audisio, qui est démocrate et antifasciste, ami de Crémieux, et qui m'a fortement déconseillé, d'un point de vue strictement français, une forme précédente qui avait des accents plus fascistes, a trouvé que celle-là va bien, et que le climat actuel ne présente aucun danger », *Lettere a* 900, *op. cit*., p. 113).

3 « Justification », *900*, Cahier d'automne 1926, p. 11-12. Les textes manifestes de Massimo Bontempelli publiés dans *900* ont été repris dans *L'avventura novecentista*, R. Jacobbi (ed), Florence, Vallechi, 1974. Voir à ce sujet l'étude de Fulvia Airoldi Namer dans *Transalpina* n° 11 (*op. cit*.), où les ambiguïtés littéraires et politiques des images de Bontempelli sont analysées (p. 85 *sq*.) : « C'est ainsi qu'en puisant à la source archaïque de l'imaginaire, on établit une hiérarchie entre les deux groupes de fossoyeurs de la démocratie : les uns s'éloignent de sa dépouille, en s'élançant dans un mouvement ascensionnel vers le soleil, les autres s'enfoncent avec elle dans les profondeurs de la terre ».

4 *Ibid*.

5 Voir à ce sujet Simona Cigliana dans *Transalpina* n° 11, *op. cit*.

6 Voir la lettre de Bontempelli à Frank du 14 septembre 1926 (*Lettere a* 900, *op. cit*., p. 117) : « Certissimo che « 900 » non si occupa di politica ; e non so di che cosa abbiano paura […] Fai anche osservare che perfino dei collaboratori italiani fin dal primo numero ne appaiono alcuni dell'opposizione (Alvaro già del « Mondo », Emilio Cecchi firmatario del noto manifesto antifascista). » [« Il est évident que *900* ne s'occupe pas de politique ; et je ne sais pas ce qui leur fait peur [...] Observe également qu'en fin de compte même les collaborateurs italiens du premier numéro ne semblent être dans l'opposition (déjà Alvaro du *Monde*, Emilio Cecchi signataire du fameux manifeste

sa parution, notamment par *Il Selvaggio*[1] :

> Des adversaires italiens ont dénoncé *900* comme étant une louche entreprise de l'internationalisme européiste.
> Des adversaires étrangers ont prêté serment que *900* est une redoutable patrouille du vorace impérialisme italien.
> Je demande qu'on reconnaisse les deux griefs comme s'élidant l'un l'autre ; de manière que les accusations soient formellement déclarées nulles par compensation[2].

Cette inscription à la fois dans la ligne du fascisme et dans l'internationalisme par le choix d'une langue étrangère, qui complexifie la position de la revue dans le champ littéraire et politique, conduira de fait à sa disparition programmée.

Bontempelli, dans les quatre premiers numéros, propose des textes à valeur programmatique qui se précisent l'un l'autre, et reprend même, sous forme de liste, dans le numéro 3, les différents aspects qui lui semblent essentiels :

> 1/. – Contre l'esthétisme (décadence de l'esprit classique).
> 2/. – Contre le psychologisme (décadence de l'esprit romantique). […]
> 3/. – Explication de la différence entre l'imagination, dans notre acception du mot, et le vieux « fabuleux » (antiorientalisme). Nature du « merveilleux » nouveau (*réalisme mystique*[3]).

Le terme même de « novecentisme » souligne ainsi l'influence très forte de cette revue malgré son assemblage d'éléments très divers et parfois contradictoires : le nombre même de manifestes apparaît étonnant comme si chaque numéro avait besoin d'une nouvelle justification, d'une nouvelle refondation.

La question du français reste toutefois au cœur du projet de la revue : Bontempelli parle ainsi de nécessaire « *traductibilité*[4] » des œuvres et fait de la question de la traduction des œuvres le signe de leur richesse : celles-ci n'existent et ne prennent sens que si elles peuvent être traduites :

> Un des caractères que je crois nécessaire d'accentuer dans la littérature moderne est l'imagination créatrice, la faculté inventive de créer des mythes, des fables, des personnages, assez vivants pour conserver leur consistance même traduits, même racontés sous une autre forme. Une des pierres de touche

---

antifasciste) »]. Dans la même lettre, il évoque toutefois sa rencontre avec Mussolini avant la publication de la revue le 7 septembre 1926 pour obtenir son accord sur la sortie de la revue (voir à ce sujet *ibid*., note 2 p. 114). Voir aussi l'article de Mac Orlan, « *900* », dans *Les Nouvelles littéraires*, 2 avril 1927 : « "900" n'est pas une revue politique pour cette raison qu'il n'y a pas de liberté de pensée en politique. C'est une revue sociale, parce qu'en ce siècle les hommes sont encore plus mystérieux que les fureurs de la nature et plus émouvants que la plainte du vent qui couche tout sous sa mélancolie brutale […] C'est un peu comme une rose des vents d'un modèle richement nickelé et dont les pointes attirent du Nord au Sud et de l'Ouest à l'Est les goûts secrets de la société européenne pour l'aventure telle que chacun la porte en soi. » (Cité dans *Lettere a* 900, *op. cit*., note 3 p. 153. Voir aussi la réponse de Nino Frank à *Paris-Soir* le 26 août 1926, citée dans *Lettere a* 900, note 3 p. 215). Pour les ambiguïtés politiques de la revue, voir enfin l'article de Nino Frank, « Les Italiens et le réel », *Mercure de France*, 1er octobre 1953 (reproduit partiellement dans *Lettere a* 900, note 1 p. 186.)

1 Voir à ce sujet Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine*, *op. cit*., p. 43 *sq*.

2 M. Bontempelli, « Caravane immobile », *900*, Cahier de printemps 1927, n° 3, p. 163.

3 « Caravane immobile », I. « Déclarations », III, *900*, Cahier de printemps 1927, n° 3, p. 164.

4 Voir aussi la lettre de Bontempelli adressée à Nino Frank en 1926 (*Lettere a* 900, *op. cit*., p. 106) : « Ho fondato una rivista […] E uscirà *in francese*. Nella giustificazione preliminare spiegherò che siamo antilirici, antisurreali, antipsicologi, ecc. – e che per noi il criterio di un'opera d'arte è d'essere *traducibile* e *raccontabile* : e che perciò rinunciamo al vantaggio che ci può dare lo scrivere nella nostra lingua, e ci presentiamo tradotti : così otteniamo anche maggior diffusione. » [« J'ai fondé une revue (...) Elle sortira *en français*. Je le justifierai en premier lieu par le fait que nous sommes anti-poètes, anti-surréalistes, anti-psychologues, etc. Et que pour nous le critère d'une œuvre d'art est d'être traduisible et racontable ; et que, par conséquent nous renonçons à l'avantage d'écrire dans notre langue et nous nous présentons traduits : de cette façon nous obtenons une meilleure diffusion »].

d'une œuvre "vingtième siècle " sera sa *traductibilité*[1].

Un privilège est ainsi accordé à un certain type d'œuvres, plus centrées sur ce qu'il appelle « l'intrigue », les images ou la structure, au détriment de la forme et de ses recherches esthétiques : « Il faut apprendre de nouveau à raconter, à combiner des mythes et des fables, à inventer des personnages et des intrigues ; toutes choses qui doivent se tenir sans l'attrait physique de la langue[2]. »

Pour autant, le français ne bénéficie pas d'un éventuel primat en tant que tel – même si l'on ne peut s'empêcher de penser à *La NRF* et à son rayonnement au moment où paraît *900*. Il représente la langue littéraire qui peut permettre une reconnaissance au-delà des frontières de l'Italie. Mais plusieurs ambiguïtés demeurent dans ce choix du français. Tout d'abord, cette question de la traduction est de fait évacuée pour les écrivains français qui ne sont pas placés sur le même plan que les autres écrivains présents dans la revue. Ensuite, Malaparte expliquera que le français est un « strumento puramente meccanico della nostra propaganda culturale artistica[3] », voire que le français de 1500 ou de 1600 est tellement tributaire de l'italien qu'écrire en français c'est revenir à un italien ancien[4]. *Les Nouvelles littéraires* critiqueront ainsi ce choix à cause du fascisme, en assimilant le français à une volonté politique[5]. Le numéro 5, bilingue, signera la fin du projet littéraire de *900*. Ce choix d'une autre langue, en l'occurrence du français, qui aurait pu être le signe d'une ouverture à d'autres littératures, apparaît donc plus ambigu qu'au premier abord.

Les réseaux[6] de la revue

900 demeure toutefois une petite revue en comparaison des autres du fait même de son nombre restreint de numéros, mais elle reste un très bel objet intéressant par sa volonté d'ouvrir la littérature italienne vers l'étranger, à l'image de ses différents sommaires.

La majeure partie de la revue est constituée de textes en prose, que ce soient des nouvelles (de Bontempelli, Mac Orlan ou Emilio Cecchi) ou des bonnes feuilles (comme des passages du *Ulysses* de Joyce[7]) ou des courts essais (sur Verdi par Bruno Barilli). La seconde partie de *900*, la partie à proprement parler *revue*, se compose d'une chronique publiée sous le titre « Caravane immobile ». Dans le numéro 1, on peut ainsi lire « Chronique et fait-divers au sujet de la

---

1 « Caravane immobile », *900*, Cahier d'automne 1926, n° 1, p. 175.

2 *Ibid*., p. 176.

3 Cité par Anna M. Mandich, *Una rivista italiana in lingua francese*, *op. cit.*, note 39 p. 27. Voir aussi Mac Orlan (*Lettere a* 900, *op. cit*., note 3 p. 153-154) : « Je ne vois pas dans ce détail [une revue étrangère de langue française] un hommage à la France. D'ailleurs cette sentimentalité de réunion publique perd ici toute importance. "900" est rédigée en français parce que cette revue est à l'image de la France un carrefour, une place publique merveilleuse où toutes les idées du monde peuvent encore se développer dans une indifférence de qualité et de tout repos ».

4 Anna M. Mandich, *Una rivista italiana in lingua francese*, *op. cit*., p. 27.

5 Voir *Les Nouvelles littéraires*, 21 août 1926 : « L'entreprise se présentait sous le sympathique aspect d'une revue internationale destinée à aider à la reconstruction si lente de l'Europe littéraire. On ne s'étonnera pas que de si nombreux écrivains se soient élevés contre cette publication quand on saura qu'elle paraîtra par les soins de la librairie "fascistisée" de La Voce, largement dotée par les services de propagande gouvernementale […] au lieu de publier une revue en langue française, disent les adversaires de *Novecento*, la *Voce* rénovée ferait mieux de fonder la grande revue littéraire de la nouvelle Italie […] Ainsi, on le voit, il était impossible de mieux démontrer l'état de décadence où se trouve aujourd'hui la langue française qu'en la choisissant comme moyen d'expression de la littérature italienne "d'esprit fasciste". » (cité par Anna M. Mandich, *Una Rivista Italiana In Lingua Francese*, *op. cit*., p. 74-75).

6 Voir *Les réseaux littéraires*, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le CRI/CIEL, 2006, et en particulier Frédéric Claisse, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », p. 21-43, Gisèle Sapiro, « Réseaux, institution(s) et champ », p. 44-59, et Anna Boschetti, « De quoi parle-t-on lorsqu'on parle de "réseau" ? », p. 60-70.

7 Joyce est publié dans la traduction française de Morel (voir à ce sujet la lettre de Bontempelli à Frank du 8 septembre 1926, *Lettere a* 900, *op. cit*., p. 117).

fondation » de *900* où se mêlent anecdotes et réaffirmation des choix esthétiques[1]. Aux sommaires de la revue, on trouve dans le numéro 2, Max Jacob, Ribemont-Dessaignes, Cendrars, Ivan Chmielioff, avec, entre autres, un dessin de Picasso ; au sommaire du numéro 3, on peut lire : Fargue, Joseph Delteil, Ilya Ehrenbourg, Marinetti, Moravia, Malaparte ; pour le numéro 4, Franz Hellens, Malraux, Ivan Goll, Corrado Alvaro ; et pour le numéro 5, Ramón Gómez de la Serna, André Salmon, Pietro Solari (qui était déjà présent dans les autres numéros) et Luciani. Ces sommaires démontrent une véritable volonté de proposer un condensé de la prose européenne contemporaine au-delà des questions formelles, et inscrivent ainsi la revue parmi un réseau littéraire qui irradie depuis Paris[2].

En outre, si l'on essaie de situer *900* parmi les revues internationales, on peut dresser plusieurs correspondances, tout d'abord avec la revue *Broom*[3], véritable modèle. Cette revue, basée à Rome, se présente comme « an international magazine of the arts published by Americans in Italy ». Le programme de la revue est affirmé dès le premier numéro de novembre 1921 : « *Broom* is selecting from the continental literature of the present time the writings of exceptional quality most adaptable for translation into English ». La revue *Commerce* constitue aussi un autre modèle prégnant[4] par ses choix littéraires ambitieux et son cosmopolitisme revendiqué. Deux revues apparaissent quant à elles comme des héritières plus ou moins directes de *900*. *Bifur* (1929-1931, 8 numéros) est ainsi classée par Edoardo Costadura[5] comme une héritière de la revue de Bontempelli en dehors de l'Italie. À côté de Nino Franck, figure centrale de *900*, on trouve Gómez de la Serna, Joyce, Bruno Barilli ou William Carlos Williams. Il s'agit alors de préserver un espace d'expression littéraire alternatif par rapport au surréalisme d'un côté et à *La NRF* de l'autre, de prêter la parole à des voix hétérogènes dont l'objet reste toutefois analogue, à savoir l'étrangeté du quotidien. Mais la revue peine à fédérer les écrivains autour de son projet, ce dont témoigne l'inimitié d'Ungaretti à l'égard de Frank et de Bontempelli[6]. En outre, les textes littéraires ne présentent pas de réelle homogénéité, ce qui empêche son rayonnement. *transition* (1927-1938) s'inscrit aussi comme héritière de *900*, parmi de nombreuses autres revues, au point que le premier numéro est publié dans le même format que *900*, pour finalement s'agrandir par la suite[7].

Mais le véritable réseau de la revue passe moins par son éventuelle influence au sein des autres revues européennes – influence qui reste modeste au regard de ses ambitions initiales – que par le rôle de Nino Frank, comme le souligne Anna M. Mandich[8] : par ses origines mêmes, l'auteur des *Années 30* apparaît comme un concentré de culture européenne, au carrefour de la Suisse, de

---

1 Cette chronique relève d'une rubrique propre aux revues, comme les « Airs du mois » ou les fameuses chroniques de Jean Guérin de *La NRF.*

2 Voir « Caravane immobile », dans le premier numéro, p. 175 : «

3 Voir le manifeste du numéro 1 de novembre 1921 : « […] In brief, *Broom* is a sort of clearing house where the artists of the present time wil be brought into closer contact. » [« *Broom* est une sorte de bureau central où les artistes de notre temps seront amenés à se rencontrer davantage. »] Sur cette revue, voir Stamatina Dimakopoulou, « *Broom* (1921-1924) : Avant-gardes, modernités, et l'Amérique retrouvée », *Revues modernistes anglo-américaines, lieux d'échanges, lieux d'exil*, sous la direction de Benoît Tadié (Groupe de recherche sur les revues modernistes, Université de la Sorbonne nouvelle), Ent'revues, 2006, p. 111-125.

4 Voir l'ouvrage d'Eve Rabaté, *La Revue* Commerce*. L'esprit classique moderne (1924-1932*), coll. « Études de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », Garnier, 2012.

5 Edoardo Costadura, *D'un classicisme à l'autre. France-Italie, 1919-1939*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 229. Le comité de rédaction comporte Nino Frank, Bruno Barilli, Gottfried Benn, Joyce, William Carlos Williams, Boris Pilniak, Ramón Gómez de la Serna.

6 Voir Anna M. Mandich, *Una Rivista Italiana In Lingua Francese*, *op. cit*., p. 33 et 74. Voir aussi Edoardo Costadura, *D'un classicisme à l'autre*, *op. cit.*, p. 218 *sq*, et Anne-Rachel Hermetet, « *La NRF* de Paulhan et l'Italie : regards croisés (1925-1940) », dans La Nouvelle Revue Française *de Jean Paulhan (1925-1940 et 1953-1968)* sous la direction de Jeanyves Guérin, Le Manuscrit, 2006, et en particulier p. 61 *sq*.

7 Voir à ce sujet l'étude de Céline Mansanti, *La revue* transition *(1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, PUR, 2009.

8 Son livre, *Una Rivista Italiana In Lingua Francese* (*op. cit*.), part principalement des nombreux témoignages de Nino Frank lui-même, comme elle le rappelle dans sa préface.

l'Allemagne, de l'Italie et de la France. Mais il est surtout au centre des relations entre le Paris littéraire, grâce à ses nombreuses connaissances (et à son plaisir évident, dont rendent compte ses lettres[1], de rencontrer écrivains et hommes de revue) et la littérature italienne contemporaine.

La revue comme structure

Bontempelli fait le choix esthétique de créer une revue pour faire connaître ses idées et son « réalisme magique[2] » :

> Cela voudra dire : écrire d'une manière amusante, même quand le sujet aura ses racines dans la douleur ; revêtir de sourire les choses les plus tristes et d'étonnement les choses les plus banales ; faire de l'art un miracle au lieu d'un ennui, un acte de magie au lieu d'une pratique bureaucratique[3].

La prose doit être renouvelée loin du classicisme mais aussi du romantisme[4] afin de trouver une voie médiane. La question du mythe est en outre déterminante : il s'agit de retourner à la parole originelle des poètes, qui, comme chez les Grecs, sont considérés comme des artisans[5], tout autant que comme des créateurs. Il souhaite ainsi pouvoir parler à tous et refuse de s'inscrire dans une forme d'élitisme.

900 proclame en outre son refus des avant-gardes[6] qu'elles soient esthétiques ou politiques et se place comme une revue post-avant-garde – entraînant non une « restauration » mais une « réaction[7] » nécessaire pour Bontempelli. La présence de jeunes auteurs, de Joyce, de Max Jacob et de Soupault (qui sera exclu du surréalisme à cause de sa participation à 900[8], tout comme Ribemont-Dessaignes) montre toutefois que l'aspect littéraire demeure l'essentiel de la revue. On peut alors considérer cette revue moins comme un assemblage d'écrivains célèbres, ce dont témoignent les très beaux sommaires, que comme une tentative de réfléchir sur la production de la prose à un moment complexe de l'histoire littéraire, entre les avant-gardes du futurisme ou du

---

1 Voir la troisième section de *Lettere a* 900, *op. cit*.

2 Voir sur ce sujet Fulvia Airoldi Namer, *Massimo Bontempelli*, « Civiltà Letteraria del Novecento », Milan, Mursia, 1979, p. 92-110. Voir aussi dans *Transalpina* n° 11, p. 32 : « [Bontempelli] part de la conviction qu'en aidant le lecteur à négliger des éléments de la réalité trop contingents on peut l'aider à découvrir des aspects plus profonds et plus essentiels. »

3 « Caravane immobile », *900*, Cahier d'automne 1926, p. 174. Voir aussi dans ce premier numéro, « Justification », p. 9 : « Plutôt que de la féerie, c'est de l'aventure qu'on a soif ; de la vie, même la plus quotidienne et la plus banale, vue comme une aventure miraculeuse, comme un risque perpétuel… »

4 Voir M. Bontempelli, *900*, Cahier d'automne 1926, p. 174 : « Quelqu'un à propos de "900" avait mis en garde les jeunes écrivains contre l'influence que mes contes pouvaient exercer. Je ne crois pas à cette influence ; mais je feignis d'y croire et l'expliquai de cette manière : "Subir mon influence voudra dire en finir avec tous les résidus du grand art du dix-neuvième siècle : résidus dans lesquels nous sommes encore depuis vingt-cinq ans à chercher désespérément un os à sucer ; résidus putréfiés psychologiques, du naturalisme, de l'esthétisme, du goût petit-bourgeois, du sentimentalisme nauséabond et frauduleux qui prétend se donner pour "un art humain" […] Je ne suis pas intéressant pour moi-même, mais comme indice d'une "atmosphère en formation". » Voir sur ce sujet Fulvia Airoldi Namer, « Gli scritti teorici di Massimo Bontempelli nei "Cahiers du '900'" e la ricostruzione mitica della realta », *Studi novecenteschi* n° 12, novembre 1975, Venezia, Marsilio Editori, p. 249-270.

5 « Caravane immobile », *900*, Cahier d'automne 1926, p. 181 : « […] l'étymologie du mot "poète" qui veut dire auteur de faits. Ce qui revient à dire que la fonction première et essentielle du poète est d'inventer des mythes ».

6 Voir Massimo Bontempelli, *ibid*., p. 179: « Aujourd'hui toute forme de prosélytisme sonne faux et est déplacée. Nous sommes dans une époque de recueillement et de sérieux. Aujourd'hui toute œuvre sérieusement présentée veut être jugée pour le degré de réalisation qu'elle comporte, elle veut être considérée comme une expression isolée, parfaite en soi, libre de précédents ou de conséquences. C'est bien le point de vue le plus éloigné de l'esprit d'avant-garde. »

7 Ces deux mots apparaissent dans « Justification » (*900*, n°1, *op. cit*., p. 10 et 11).

8 Voir à ce sujet Nino Frank, « Soupault e Ribemont-Dessaignes espulsi dal gruppo des Surrealisti per aver collaborato al *900* », *La Fiera letteraria*, II, 51 (19 décembre 1926), cité partiellement dans *Lettere a* 900, *op. cit*., note 3 p. 139.

surréalisme, et juste avant les prémices d'un retour du politique en littérature, très visible dans *La NRF* par exemple, à partir des années 1930, pourtant éloignée jusque-là des préoccupations politiques.

Mais Bontempelli ne souhaite pas faire simplement cohabiter des auteurs européens au sein de sa revue car sa conception d'une revue dépasse la volonté d'afficher un beau sommaire prestigieux et attractif. Certes, *900* apparaît comme un lieu de rencontre des littératures européennes, mais son fondateur envisage la revue comme une structure à part entière en prônant à la fois l'anonymat et l'influence de l'architecture :

> C'est l'esprit de l'architecture. L'architecture devient très rapidement anonyme. L'architecture modèle à nouveau la surface du monde ; elle se complète et se continue par les formes de la nature. La poésie doit faire de même, en façonnant des fables et des personnages qui puissent courir le monde comme des jeunes gens émancipés qui ont su oublier la maison où ils ont vu le jour et où ils ont atteint leur maturité. […] Quant à la littérature, on verra s'avancer au premier plan l'œuvre des conteurs, celle surtout qui s'appuie sur l'intrigue. Dans ces contes et dans ces romans tout devient extérieur, et le point de départ lyrique devient nature et histoire. Le degré de vérité de l'observation réaliste ou de l'analyse psychologique, les vibrations des sentiments, la succession des milieux, tous ces éléments qui chez les romanciers les plus déconsidérés du dix-neuvième siècle […] deviennent les simples moteurs de la dynamique des fables. Je pense à Dumas père […] que dans vingt ans nous regarderons comme l'écrivain le plus proche de nos goûts, de nos besoins, de notre esthétique renouvelée[1].

La revue est ainsi envisagée comme une structure, un agencement, c'est-à-dire une architecture et en même temps comme un livre qu'on lirait en continuité : elle apparaît alors comme une œuvre polyphonique, comme l'expression d'un chœur antique où se mêleraient voix multiples et architecture secrète :

> L'art d'écrire considéré comme architecture, c'est-à-dire comme une modification du monde habitable. Ce qui veut dire : invention de mythes et de fables pour les temps nouveaux.[2]

L'anonymat prend alors tout son sens par rapport à la fonction sociale et esthétique de l'architecture qui permet l'éclosion de nouveaux talents dans le paysage et l'appartenance à un « patrimoine commun », du fait de la « *traductiblité* » recherchée :

> Admets-tu par exemple que Dostoiewsky, Les Mille et une nuits, Stendhal, Cervantes, Dickens, Shakespeare, Dumas soient traduisibles ? Autrement dit, qu'il y ait une quantité de gens qui aient pu faire la connaissance d'Othello, de d'Artagnan, de don Quichotte, sans connaître les langues dans lesquelles ces œuvres étaient écrites à l'origine ? Connaissance moins parfaite bien entendu, mais suffisante pour que ces personnages, ces fables, ces esprits, ces visions de la vie – et avec eux tant d'autres, Molière, Homère, Gogol – puissent entrer dans le patrimoine commun de la culture et de l'imagination[3].

900 participe donc de cette volonté d'élaborer un « patrimoine commun » pour les littératures italienne et européenne contemporaines, sorte de bréviaire de prose littéraire[4] à l'usage des générations à venir.

---

1 Massimo Bontempelli, « Fondements », *900*, Cahier d'hiver 1926-1927, p. 11-12. Voir aussi : « La véritable et suprême aspiration de tous les artistes devrait être de parvenir à l'anonymat », *900*, Cahier de printemps 1927, p. 10. Bontempelli ajoute : « La fonction première et fondamentale du Poète est d'inventer des mythes, des fables, des histoires, qui s'éloignent ensuite de lui jusqu'à perdre tout lien avec sa personne, et deviennent ainsi le patrimoine commun des hommes, et presque des choses naturelles. C'est ce que deviennent précisément les œuvres d'architecture ; souvent on ignore l'auteur des monuments les plus fameux et les plus naturellement fondus avec leur sol et leur climat. » (*Ibid*. p. 11.)

2 « Caravane immobile », I. « Déclarations », III, *900*, Cahier de printemps 1927, n° 3, p. 164 (n° 3).

3 « Caravane immobile », « Chronique et faits-divers au sujet de la fondation de "900" », 900, Cahier d'automne 1926, n° 1, p. 174.

4 Sur cette question en France, voir *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, sous la direction de Gilles Philippe et de Julien Piat, Fayard, 2009.

Pour Massimo Bontempelli, cette revue apparaît comme fondatrice pour son œuvre qui développera les différents aspects défendus dans *900*. Il ira plus loin encore avec *Quadrante*[1] qu'il fonde dans les années 1930 et où il mêle explicitement littérature et architecture. Par ses différentes contradictions en germe dès le premier numéro, *900* échoue toutefois à représenter un modèle national, franco-italien ou même européen de la revue, mais elle permet de mettre en lumière le rôle essentiel d'hommes de revue tels que Massimo Bontempelli, et plus encore, Nino Frank. C'est bien en ce sens qu'elle s'intègre aux réseaux littéraires franco-italiens, mettant en scène le foisonnement tout à fait exceptionnel des revues internationales des années 1920.

Nathalie Froloff

[1] *Quadrante*, revue d'architecture et de littérature (1933-1936), dirigée par Massimo Bontempelli et Pier Maria Bardi, qui permettra de réconcilier la fonction sociale de l'artiste et la polyphonie de toute œuvre, la modernité et le nationalisme.

Sur *900*
Mandich, Anna M., *Una rivista italiana in lingua francese. Il "900" di Bontempelli (1926-1929)*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1983.
Lettere a 900, Alvaro, Bontempelli, Frank, a cura di Marinella Mascia Galateria, Rome, Bulzoni Editore, 1985.

Sur Massimo Bontempelli
Airoldi Namer, Fulvia, *Massimo Bontempelli*, Milan, Mursia, 1979.
Cecchini, Carlo, *Avanguardia, mito e ideologia : Massimo Bontempelli tra futurismo e fascismo*, Rome, il Ventaglio, 1986.
Fresu, Rita, *Tra specchi e manichini : la lingua fantastica di Massimo Bontempelli*, Rome, Nuova cultura, 2008.
Giordano, Vita, *Dalle Avventure ai Miracoli : Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*, Leicester, Troubador publ., 2009.
Piscopo, Ugo, *Massimo Bontempelli : per una modernità dalle pareti lisce*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2001.
Urgnani, Elena, *Sogni e visioni : Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenne, Longo ed., 1991.
Transalpina n° 11, *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, sous la direction de Viviana Agostini-Ouafi et de Jacqueline Spaccini, Presses Universitaires de Caen, 2008.

Sur les réseaux français et italiens
Costadura, Edoardo, *D'un classicisme à l'autre. France-Italie, 1919-1939*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
Crémieux, Benjamin, *Romanciers italiens : nouvelles de d'Annunzio, Bontempelli, Borgese, G. Deledda, Fogazzaro, Moretti, Pirandello, Papini, Panzini, Svevo, Soffici, Verga,* traduites sous la direction de Benjamin Crémieux, préface d'Eugène Marsan, Éd. Denoël et Steele, 1931.
Crémieux, Benjamin, *XX^e siècle*, textes établis, préfacés et annotés par Catherine Helbert, Paris, Gallimard, 2010.
Crémieux, Benjamin, *Inquiétude et reconstruction : essai sur la littérature d'après-guerre*, [1931], texte présenté et annoté par Catherine Helbert, Paris, Gallimard, 2011.
Hermetet, Anne-Rachel, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Champion, 2003.
Les écrivains italiens et leurs traducteurs français : narration, traduction, réception : actes du colloque de Caen, 11-13 mai 1995, organisé par le Centre de recherches en langues romanes, Université de Caen, sous la dir. de Mariella Colin, Marie-José Tramuta et Viviana Agostini-Ouafi, Presses universitaires de Caen, 1996.

Sur les revues et leurs réseaux
Hermetet, Anne-Rachel, *Pour sortir du chaos : trois revues européennes des années vingt*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
Mansanti, Céline, *La revue Transition (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, PUR, 2009.
Rabaté, Eve, *La Revue* Commerce*. L'esprit classique moderne (1924-1932*), coll. « Études de

littérature des XX^e et XXI^e siècles », Garnier, 2012.
Revues modernistes anglo-américaines, lieux d'échanges, lieux d'exil, sous la direction de Benoît Tadié (Groupe de recherche sur les revues modernistes, Université de la Sorbonne nouvelle), Ent'revues, 2006.
Les réseaux littéraires, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le CRI/CIEL, 2006.
La Nouvelle Revue Française *de Jean Paulhan (1925-1940 et 1953-1968)* sous la direction de Jeanyves Guérin, Le Manuscrit, 2006.

Nyugat et les anti-Nyugat. Les carrefours de la modernité en Hongrie

En 2008, le monde des lettres, en Hongrie, célébra le centenaire de la revue *Nyugat (Occident)*, considérée comme le moteur de la modernité littéraire hongroise. 2009 est l'année du centenaire de la revue qui incarne une forme de modernité littéraire en France, *La Nouvelle Revue Française*. La comparaison des deux revues, d'un point de vue hongrois, s'impose, parce que les membres de la rédaction et les auteurs de *Nyugat* prirent conscience dans les années vingt et trente que leur revue serait la sœur jumelle de *La Nouvelle Revue Française*. On ne pourrait pas parler de sœurs jumelles si l'heure de leur naissance ne coïncidait pas. Notre cas satisfait curieusement cette exigence. Les deux revues sont nées la même année, en 1908, même si, comme on le sait, il s'est agi pour *La NRF* d'un faux départ. Ce qui les distingue, c'est le lieu de leur naissance. Voir le jour à Paris ou à Budapest n'est assurément pas indifférent. Et cette distinction géographique est à l'origine de toutes les différences essentielles de caractère des deux périodiques.

Être sœurs jumelles n'exige pas que les êtres en question meurent en même temps. Mais la disparition de *Nyugat* et celle de la première *NRF* sont très proches dans le temps. Le droit de parution de *Nyugat* étant lié à la vie de son dernier rédacteur en chef, Mihály Babits, la revue cessa de paraître à la suite de son décès, survenu en 1941. Quant à *La NRF*, si l'on compte dans son histoire les années dirigées par Drieu la Rochelle, elle cessa d'exister un peu plus tard, en 1943. *Nyugat,* il est vrai, continua à vivre jusqu'en 1944 sous le nom de *Magyar Csillag (Étoile Hongroise)* et elle prit une orientation antifasciste. La continuité culturelle, caractéristique pour la France, permit à *La NRF* de renaître dans les années 1950, tandis que les tentatives pour raviver l'esprit occidentaliste, notamment la fondation de la revue *Újhold (Nouvelle Lune)*, avortèrent dans un pays devenu démocratie populaire. Ajoutons que *Nyugat* fonctionna sans interruption de 1908 à 1941, tandis que *La NRF* suspendit son activité pendant la Grande Guerre.

En faisant abstraction des dates, on constate que les deux revues fonctionnèrent dans la même période d'histoire littéraire de l'Europe, elles répondirent aux mêmes questions par des conclusions de plus en plus convergentes. J'ai fait allusion à leur statut représentatif. À quelques exceptions près, les représentants de l'élite de la littérature hongroise moderne ont eu l'ambition de voir leur nom figurer dans les pages de *Nyugat*. La revue s'efforça donc de rallier les meilleurs esprits de l'époque sous le drapeau de l'occidentalisme. La littérature française était en expansion, les auteurs français modernes trop nombreux pour qu'une seule revue ait pu les réunir. Il est pourtant vrai que *La NRF* représentait non seulement un groupe littéraire, mais d'une certaine façon, toute la littérature française de l'époque. La comparaison entre *La NRF* et *Nyugat* permet donc de comparer la littérature hongroise de la première moitié du XX^{e} siècle à la littérature française de la même époque.

Ce n'est pas pourtant la comparaison des deux revues que nous traitons. Nous resterons dans l'univers des périodiques littéraires de l'époque moderne de la littérature hongroise. Nous aborderons le trait de caractère fondamental de ce système des revues ; c'est-à-dire la relation dynamique entre les points nodaux du réseau des organes littéraires, relation qui oppose et en même temps constitue les forces de gravitation entre les astres du même système solaire. Il serait exagéré de dire que le soleil de ce système est la revue *Nyugat*, mais il est indubitable que c'est le titre qui occupe la place centrale : les autres revues de la période, comme on va le voir, déterminent leur place par rapport à *Nyugat*.

La dichotomie des revues progressistes et des périodiques qui se disent conservateurs est présente dans chaque culture nationale. Grâce à *Nyugat*, la modernité gagna du terrain dans la littérature du début du XX^{e} siècle. Ce phénomène incita les leaders de la droite et les personnages centraux du conservatisme à fonder des revues afin de barrer la route aux partisans des idées empruntées aux littératures et aux philosophies occidentales. Ainsi, la revue *Magyar Figyelő* fut fondée au début de 1911 dans l'objectif d'organiser une défense intellectuelle des valeurs et des intérêts de l'État hongrois contre les ambitions considérées comme excessives de l'autonomie littéraire, artistique et scientifique. A la tête de ce groupe, le plus puissant de l'élite politique hongroise, se trouvait István Tisza, issu de la gentry calviniste, deux fois Premier ministre hongrois. *Magyar Figyelő* (« Observateur hongrois ») n'était pas l'unique revue lancée comme contre-offensive contre *Nyugat*. La revue littéraire catholique *Élet* (« Vie »), et la revue catholique intransigeante *Magyar Kultúra* (« Culture hongroise »), fondées respectivement en 1909 et en 1913, participèrent également à la campagne menée contre la littérature moderne.

La situation politique de la période de l'avant-guerre était plutôt favorable aux prétentions politiques et culturelles des représentants de la modernité. La situation changea radicalement sur le plan politique après la Première Guerre mondiale, en faveur du conservatisme. Les milieux officiels firent de nouveaux efforts importants pour rompre enfin l'élan du camp occidentaliste. Une nouvelle revue littéraire, *Napkelet* (« Le Levant » ou « Orient ») fut fondée en 1923; son titre est révélateur de la tendance opposée à l'orientation occidentaliste de *Nyugat*. Je rappelle cette rivalité uniquement parce que les attaques véhémentes menées contre *Nyugat* du côté officiel, académique, ont élevé la revue au rang de premier adversaire, d'ennemi symbolique de l'ordre établi, du goût consacré. C'était une position enviée par ceux qui ne méritèrent pas l'attention, même hostile ou méprisante, des milieux conservateurs.

Dans la littérature d'un pays où le nombre des écrivains présents sur le terrain est plus grand, où le champ d'activité est plus large, où la vie littéraire est décentralisée, où le mécanisme qui met en jeu l'activité créatrice ou les conditions de publication est plus compliqué, une dichotomie de ce type ne peut pas subsister: une revue ou un mouvement n'est pas en mesure d'exercer dans une telle proportion l'hégémonie littéraire. Dans la littérature hongroise, par contre, le camp de la modernité littéraire fonctionna selon le modèle du système solaire.

Je ne range donc pas parmi les revues « anti-Nyugat » les forums littéraires conservateurs, mais les périodiques qui marchaient au fond dans la même direction que la revue occidentaliste, mais qui voulaient avancer un peu ou beaucoup plus vite ou qui, en arrivant à une bifurcation, choisirent un chemin divergent de celui de *Nyugat.* La première tentative de lancer une revue qui aurait servi d'alternative au mouvement occidentaliste a été précédée par une rupture accomplie au sein de la revue-mère. György Lukács écrivit un essai dans *Nyugat* sous le titre: « Les chemins se sont séparés », où le jeune philosophe attaquait le directeur de la revue, Ignotus, qui l'avait toujours soutenu face aux collaborateurs de la revue. Lukács**,** en **y** critiquant l'impressionnisme réel et présumé de *Nyugat*, refusait, au nom d'un absolutisme éthique fondé sur une sorte de métaphysique, la solidarité avec le mouvement occidentaliste considéré comme relativiste et individualiste:

> Les chemins divergèrent. Les impressionnistes, grâce à leur intelligence et leur finesse d'esprit sont capables de bien comprendre les produits artistiques de l'art en formation, mais, privés de toute conviction profonde, ils ne profiteront pas de ce savoir. Leur capacité de comprendre restera pur caprice. Ils chercheront leur bien où ils le trouvent et les sensations eues par eux n'entraîneront aucune conséquence. Ils voient clairement le bâton qui se prépare à s'abattre sur leurs têtes, ils goûtent, grâce à leur sens raffiné, le geste sublime du bras donnant le coup fatal. Mais leur intelligence extraordinaire ne vaudra pour rien, parce que ce geste sera plus qu'un geste, parce que ce bâton s'abattra réellement sur leur tête. L'art futur de l'ordre devra anéantir toute anarchie de

> sensations, d'impressions. L'apparition de cet art, vaut, en elle-même, pour une déclaration de guerre. Déclaration de guerre contre tout impressionnisme, contre toute sensation, contre tout désordre, contre la négation des valeurs, contre toute vision du monde et tout art, dont le premier et le dernier mot serait le moi, l'ego.[1]

Lukács rompit avec *Nyugat* et fut un des rédacteurs, avec son ami, Béla Balázs, l'auteur du scénario de l'opéra de Bartók, *Barbe-bleue,* de la revue *Renaissance,* fondée en 1910 et ayant pour but la réalisation du projet anti-impresssionniste[2] Cette rupture avec la revue-mère et ce rôle de l'enfant révolté, assumé par Lukács et Balázs, sont emblématiques pour plusieurs raisons. La tendance, au nom de laquelle ils déclarent la guerre, n'existe pas encore, et dans le cas du cercle de Lukács, n'existera jamais en tant que telle. Au moment de la déclaration, cet « art futur » n'est qu'une promesse, qu'une vision utopique. La revue *Renaissance,* qui avait l'ambition de relever, de détrôner *Nyugat*, disparaît très vite, et pendant son existence de très courte durée, ne remplit que la fonction très humble d'accueillir les auteurs qui n'avaient pas encore leur place dans *Nyugat*. En 1911 et 1913 deux anti-Nyugat du type de *Renaissance* naissent et meurent, eux aussi, très vite: *Aurora* et *Május* (« Mai »).

L'essai cité ci-dessus de Lukács comprend, malgré la réalisation précaire de son programme, une menace redoutable, une prophétie agaçante. Le bâton de la censure, des contraintes idéologiques, s'abattra réellement sur la tête de ceux pour qui l'autonomie du goût, de l'esprit, de la littérature est chère, tout au long du XX^{e} siècle. *Nyugat,* et après sa disparition l'héritage occidentaliste, sont menacés à plusieurs reprises d'être supprimés par des critiques et des hommes de lettres « bénévoles », par les acteurs de la vie politique, prêts à condamner la revue de l'art pour l'art, à combattre son esprit considéré comme relativiste, irresponsable, égoïste.

Le rédacteur en chef qui, le premier, prit en main le bâton fabriqué par Lukács fut Lajos Kassák, le chef de file des groupes issus des avant-gardes littéraires hongroises. Le cas de Kassák est un peu différent de celui de Lukács plutôt éloigné de *Nyugat*. Le rédacteur en chef de la revue, Ernő Osvát, le Jacques Rivière ou le Jean Paulhan du forum hongrois, aurait voulu intégrer dans la revue le chef de file des avant-gardes et avec lui ses fidèles. Leur intégration aurait, bien sûr, impliqué leur contrôle, leur soumission. Cette intention « amicale » avait pour but de manifester la modernité sans bornes de la revue *Nyugat*.

Or Kassák voulut sauvegarder son indépendance et surtout son propre contrôle, exercé

---

[1] Lukács, György **:** *Az utak elváltak, Nyugat,* n° 3, février 1910, p. 93 : «Elváltak az utak. Hiába "érti meg" okos impresszionisták finom meggyőződésnélkülisége ennek a művészetnek sok művészi pillanatát. Ez a megértés is csak ötlet, csak szenzációkat merítés akármiből és nem következik belőle semmi átalakulás. Látják a fejükre lesújtani készülő dorongot és finom érzékekkel élvezik a lesújtó kéz hatalmas gesztusát. De ez a megértő okosság nem használ semmit, mert ez a gesztus most több a gesztusnál, mert ez a dorong - csakugyan le fog sújtani fejükre. Mert a csendet hozó művészet nekik hadüzenetet jelent és élethalálharcot. A rendnek ez a művészete el kell hogy pusztítson minden szenzáció- és hangulatanarchiát. Hadüzenet ennek a művészetnek puszta megjelenése és létezése. Hadüzenet minden impresszionizmusnak, minden szenzációnak és hangulatnak, minden rendetlenségnek és értékek tagadásának, minden világnézetnek és művészeiének, amely első szavának és utolsónak az "én" szót írja le." [sauf indication contraire, nous traduisons]

[2] L'événement qui fournit à György Lukàcs l'occasion d'écrire son article fut l'exposition de l'un des éminents peintres de l'époque, Kàroly Kernstok, apparenté avec les post-impressionnistes français. Cependant, suivant en cela la coutume hongroise de l'époque qui consistait à taxer la pratique critique d'Alfred Kerr et de Jules Lemaître d' "impressionniste", Lukàcs donna une extension plus large à ce terme, en l'appliquant également à la littérature. Toutefois, Lukàcs en fait un usage encore plus élargi, en lui conférant le sens d'une sorte de conception subjective, irresponsable, superficielle de la vie, un comportement qui ne saisit que les impressions du moment, et l'oppose par là même à un comportement humain et artistique qui vise la recherche de l'essence et qui est engagé auprès de l'éthique. C'est ce dernier qu'il nomme l'anti-impressionnisme. Lukàcs et ses compagnons de principe formulaient leurs principes anti-impressionnistes avant tout contre l'esthétique intuitionniste de Benedetto Croce.

sur les membres de son mouvement, au début proche du futurisme, plus tard apparenté à l'expressionnisme, pendant un certain temps solidaire avec le dadaïsme, aboutissant à la fin au constructivisme. C'est pour cela qu'il mit en doute la modernité de *Nyugat*, qu'il critiqua impitoyablement l'esthétisme, la décadence, l'individualisme, le culte de la mort et de la maladie, l'hypersensibilité de la revue. Lui et ses fidèles essayèrent, au nom de la santé, de la jeunesse, de la force, de l'énergie, du collectivisme, de prouver le caractère conservateur, suranné de la revue-mère. Pour tracer un nouveau chemin de la modernité, Kassák lança en 1915 la revue *A Tett* (« L'Action ») et après sa disparition, en 1916 *Ma* (« Aujourd'hui »). Cette dernière cessa de paraître en 1926. L'ennemi littéraire principal, aux yeux des avant-gardistes hongrois, était *Nyugat*, et par là cette revue servit comme point de repère, par rapport auquel ils pouvaient se définir, toujours de façon polémique. *Nyugat* se montra toujours plus ouvert à leur égard, malgré les critiques fulminantes reçues régulièrement de la part des proches de Kassák. Cette ouverture n'était pas naïve ni désintéressée. En publiant dans *Nyugat* les œuvres de Kassák et même un article de lui, polémiquant avec la revue, Osvát put attirer l'attention sur la modernité impartiale et permanente de son périodique.

Les tentatives ou plutôt les rêves de mettre à mort *Nyugat* se multiplièrent dans la deuxième moitié des années 1920, non sans lien avec la crise profonde traversée par la rédaction de la revue, crise culminant au tournant des années vingt et trente. Les manifestations de cette crise intérieure ne concernent pas notre propos, à l'exception du conflit qui opposa un des collaborateurs de la revue, le futur rédacteur en chef, Mihály Babits, avec le rédacteur en fonction, Osvát et le directeur de *Nyugat*, Ignotus. A la suite d'une discussion, autour, entre autres, du compte rendu, écrit par Babits, de la *Trahison des clercs* de Julien Benda, le poète décide de quitter l'équipe de *Nyugat* et de fonder une revue, prenant une direction plus proche de son credo poétique et de sa vision du monde. La mort subite d'Osvát et le coup d'État de Babits, qui prend, avec Zsigmond Móricz, la direction de la revue, empêchent la constitution du nouvel anti-Nyugat.

Par contre, l'infatigable chef de file des avant-gardes hongroises, Lajos Kassák, après la disparition de sa revue *Ma*, deuxième anti-Nyugat, lança en 1926, sous le titre *Dokumentum,* une nouvelle revue, ayant un programme proche du surréalisme. La date de naissance de cette revue est très proche du vingtième anniversaire de la naissance de *Nyugat*. Au lieu d'écrire un programme pour la nouvelle revue, c'est une nécrologie: « Nyugat a vingt ans », signée par les membres de la rédaction à la mémoire de *Nyugat* qui remplit la fonction de salut au lecteur. Le motif central de l'opposition entre les fidèles de Kasssák et les collaborateurs d'Osvát n'avait pas beaucoup changé depuis 1915. D'un côté on trouve l'esthétisme présumé de la revue *Nyugat*, de l'autre une modernité perçue comme excessive, suivant le modèle du surréalisme français, surtout dans les écrits de Gyula Illyés, de Tibor Déry et d'Andor Németh. Mais, curieusement, ce n'est pas la revue, dont « la vie ne peut plus servir de modèle pour la jeunesse ni dans sa forme, ni dans son fond[1] », ce n'est pas la revue recevant l'hommage rendu à sa mémoire qui expira, mais le nouveau-né, *Dokumentum*, le troisième anti-Nyugat avant-gardiste, où cette oraison funèbre avait paru. Le périodique, plein d'énergie et de vitalité, rendit pourtant l'âme après seulement six mois d'existence. La mort ou le crépuscule des avant-gardes furent traités, en effet, un peu plus tard, dans les pages de son aînée, qui dépassait son âge de vingt ans.

Nyugat survécut également à la révolte de sa propre nouvelle génération. Après la Grande Guerre et les révolutions éclatées qui s'ensuivirent en Hongrie, une nouvelle génération de poètes et d'écrivains apparut autour de *Nyugat.* Si les auteurs plus jeunes ne se

[1] Kassák Lajos, Déry Tibor, Illyés Gyula, Nádass József, Németh Andor : « A Nyugat húsz éves », *Dokumentum*, n° 2, 1er décembre 1926 : « Él – csak éppen, hogy ez az élet sem tartalmában, sem formájában nem lehet többé mintakép a fiatalság előtt. »

révoltèrent pas contre leurs aînés à la façon des poètes avant-gardistes, si la continuité l'emporta sur l'esprit d'initiative, alors la relation maître-disciple passa au premier plan et les témoins malicieux inclinèrent à parler d'épigonisme. C'était le cas de Lőrinc Szabó, fidèle de Mihály Babits et bénéficiaire de son soutien. Le jeune poète traduisit, entre autres, les *Fleurs du Mal* de Baudelaire en collaborant avec ses maîtres, membres de la première génération de *Nyugat*, Babits et Árpád Tóth. Mais l'heure de la révolte sonna, Lőrinc Szabó tourna le dos à son maître, Babits, grand défenseur des valeurs esthétiques et éthiques éternelles. Dans son poème intitulé *Kalibán* et dans le recueil de poésies portant le même titre, il annonça la nécessité de la destruction de la culture, de l'ordre établi: « Jette au feu les livres, Caliban! ». Lőrinc Szabó trouva des alliés dans cette révolte, en premier lieu György Sárközy, le jeune poète « angélique » qui engagea une polémique avec la génération de *Nyugat.* Babits leur reprocha leur complexe d'Œdipe, leur intention d'assassiner leurs pères. Une bataille éclata entre les générations, les anciens disciples, les « épigones » voulurent combattre leurs maîtres. Voilà le conflit qui mena à la sécession de la deuxième génération de *Nyugat* et à la fondation de la revue *Pandora* en 1927, dont le rédacteur en chef était Lőrinc Szabó. Il s'avéra finalement qu'il n'y avait pas de différences de principe entre les deux générations, les jeunes s'éloignèrent progressivement des solutions empruntées aux écoles avant-gardistes et assumèrent les règles d'un certain classicisme moderne. Les révoltés déposèrent les armes et reprirent leurs contacts avec la génération des pères.

Une autre revue littéraire, née en 1929 sous le titre *A Toll* (La Plume) devint et resta jusqu'à la fin des années 1930 plus intransigeante, plus alerte, plus proche de la vie. Elle ne voulait pas, comme ses prédécesseurs, détrôner *Nyugat*, mais elle ne cessa de la critiquer, en lui reprochant d'avoir trahi le radicalisme, qui la caractérisait, aux yeux des rédacteurs de *A Toll,* dans les années de l'avant-guerre. Ce n'est pas un hasard si c'est dans cette revue qu'a été publié l'article d'Andor Németh, critiquant *Nyugat*, à l'occasion de son vingtième anniversaire, sous le titre « Une revue vieillie ». Németh comparait dans ce texte *La Nouvelle Revue Française* qu'il trouvait toujours jeune, toujours intéressante, à *Nyugat*, usée, fatiguée, surannée à ses yeux:

> On ne peut contempler, dit-il, les sommaires des deux revues respectives qu'avec un sourire amer. Dans la première [il parle ici de *La NRF*] on lit un tempérament moral, parfois froid et décidé, parfois passionnément personnel, mais qui pousse toujours le lecteur à prendre position. Dans la deuxième [*Nyugat*], on trouve un savoir-écrire anodin, démodé, des auteurs se hâtant, à bout de souffle, pour ne pas arriver trop tard aux actualités littéraires de la semaine. S'il y a une analogie quelconque entre les deux revues, alors elle se révèle dans l'envie des rédacteurs de découvrir des nouveaux talents. Mais tandis que *La NRF* publie, en effet, dans presque chaque livraison quelque chose de nouveau (elle a où puiser), la ferveur de découvrir que manifeste le rédacteur de *Nyugat* peut être comparée à la manie de l'entomologiste, habitué à chasser des papillons, qui, par mauvais temps, pour pouvoir exercer son métier, épingle assidûment les mouches d'automne.[1]

[1] Németh Andor, « Az elöregedett folyóirat », *A Toll*, n° 7, 2 juin 1929, p. 25-26.« Nem lehet mással, mint keserű mosollyal pillantani a két folyóirat gyakran egymás mellett fityegő címlapjára: az egyikben ugyanaz a hűvösen-határozott vagy szenvedélyesen személyes, de mindig állásfoglalásra kényszerítő erkölcsi temperamentum, – a másikban egy óvatosan semmitmondó, idejétmúlt írástudás, mely a maga szófűzéseivel kifulladva lohol, hogy le ne késse vhogy a kéthetes irodalmi aktualitások megkoszorúzását. Ha valamiben, hát a szerkesztők felfedezőkedvében hasonlít annyira-mennyire egymáshoz a két folyóirat: de míg a NRF csakugyan hoz –hiszen van miből hozzon – ma is, jóformán minden számában valami újat, addig a Nyugat szerkesztőjének felfedező buzgalma ma már az entomológus mániájához hasonlít, aki pillangókat kergetett valaha s hogy e zimankós időben is áldozhasson szenvedélyének, most az őszi legyeket szúrja gombostűre. »

Si découvrir de nouveaux talents peut être considéré comme une manie, alors il existe une autre manie aussi, celle d'ensevelir *Nyugat* avant sa mort. Que, dans cet article, Andor Németh ait été trop sévère à l'égard de la revue hongroise apparaît clairement si on constate que lui-même commença à publier, dans les années 1930, une série d'essais dans cette revue qu'il qualifiait de vieillie. Une nouvelle tentative de détrôner la revue est survenue vers le milieu des années 1930, lorsqu'une polarisation s'effectua dans la vie intellectuelle du pays. Les représentants de la modernité hongroise se séparèrent en deux camps, hostiles l'un à l'autre. Les populistes, s'appuyant sur la vie paysanne, sur les traditions archaïques du peuple des villages, se firent les porte-parole de la cause du partage des grandes propriétés et s'opposèrent aux intellectuels urbains, humanistes, libéraux, aux fidèles de l'évolution bourgeoise du pays. Pour les populistes, *Nyugat* était considéré comme un forum trop proche de la culture bourgeoise. Pour les urbains, la revue avait trahi ses traditions radicales, combatives. Les populistes fondèrent leur revue sous le titre *Válasz* (Réponse), les urbains se regroupèrent autour de la revue *Szép Szó* (La Belle Parole ou Argument). Les deux camps, les deux revues, luttèrent de façon ardente l'un contre l'autre, tout en voulant remplacer *Nyugat*, la revue vieillie. Mais ces efforts furent vains, les tentatives de mettre de côté la revue à l'approche du trentième anniversaire de sa naissance, échouèrent.

Un miracle se produisit. La revue, poursuivie par le pouvoir politique, menacée mortellement par le jeune György Lukács, mille fois poignardée par Kassák et les avant-gardes, enterrée par Andor Németh, coupée en deux par *Szép Szó* et *Válasz* survécut à toutes les actions hostiles, gardant tout au long de son histoire la flamme de l'autonomie littéraire.

György Tverdota

Réseaux des revues en Europe : l'exemple de *transition*, revue américaine d'exil

Pour continuer à explorer la thématique qui nous occupe, je vous propose de faire un arrêt sur une revue qui à mon avis se prête particulièrement bien à une réflexion sur la question des réseaux. *transition*, pour la présenter en quelques mots, est la dernière et la plus grande revue américaine d'exil de l'entre-deux-guerres. C'est une revue littéraire et, dans une moindre mesure, artistique, essentiellement de langue anglaise, fondée en 1927 à Paris, par le journaliste et poète franco-germano-américain Eugène Jolas. Jusqu'à sa disparition en 1938, *transition* publie de nombreux auteurs de l'avant-garde moderniste anglo-américaine (de Joyce à William Carlos Williams, en passant par Hart Crane et Gertrude Stein). La revue publie de grands modernistes anglo-américains, mais aussi pratiquement tous les surréalistes français, souvent traduits pour la première fois en anglais, beaucoup d'expressionnistes allemands, ainsi que des représentants d'autres cultures, en particulier d'Amérique latine et d'Europe de l'Est. *transition* se présente donc comme une revue cosmopolite, mais aussi internationaliste, dans la mesure où sa ligne éditoriale, dans ces temps troublés d'entre-deux-guerres, se définit avant tout par un grand projet néo-romantique d'union internationale de tous les hommes par-delà les frontières et les langues.

En tant que revue d'exil, qui plus est cosmopolite et internationaliste, *transition* s'inscrit dans des jeux de solidarité et de concurrence entre revues, de circulation et d'agrégation de collaborateurs ou de textes qui me semblent précisément correspondre aux dynamiques qui sont celles des réseaux. J'expliciterai cette idée en abordant *transition* par le biais de trois notions qui me semblent éclairer l'idée de réseau : la solidarité d'abord, la concurrence ensuite, la circulation enfin.

Pour naître, fonctionner et réussir, *transition* a recours à la solidarité et s'appuie pour cela sur des réseaux de personnes et de revues déjà existants et très solides. Ces réseaux sont de deux types : d'une part des réseaux traditionnels de type personnel (ce sont les contacts que Jolas le directeur a réussi à nouer), et d'autre part, et c'est peut-être plus original, un réseau structurel, qui est celui des revues d'exil. Je commencerai par évoquer ce réseau structurel.

Lorsque *transition* naît en 1927, elle prend place à la suite de toute une série de revues américaines d'exil, qui depuis le début des années 1920 ont réussi, d'une part, à se créer une niche dans l'espace plus large des revues européennes et américaines, et, d'autre part, à s'organiser sur un principe de roulement, en se succédant les unes aux autres sans se chevaucher. Établies en Europe, et à cheval sur plusieurs langues et plusieurs cultures, les revues d'exil disposent d'un lectorat potentiel relativement limité, composé de la communauté américaine exilée, des Américains des États-Unis suffisamment « avant-gardistes » pour connaître et apprécier la revue, et suffisamment riches et confiants pour s'y abonner, ou suffisamment motivés pour aller attendre son arrivée dans les quelques librairies qui la distribuent ; à quoi il faut ajouter quelques poignées d'Européens, probablement en majorité britanniques et français. Dans ces conditions, éviter les situations de concurrence s'apparente à une question de survie. D'ailleurs, si l'on examine la succession de toutes ces revues d'exil, on s'aperçoit qu'elles prennent le relais les unes des autres, se transmettant aussi, par la même occasion, leurs collaborateurs.

La première revue d'exil, *Gargoyle*, fondée par Arthur Moss, fait son apparition à Paris en août 1921. *Broom* commence à paraître quelques mois plus tard, en novembre 1921,

mais la revue est basée à Rome puis à Berlin. *Broom* et *Gargoyle* disparaissent en 1922. *Secession*, dirigée par Gorham B. Munson, prend alors le relais, entre le printemps 1922 et avril 1924. La revue est diffusée depuis différentes villes européennes jusqu'en septembre 1923 (Vienne, Berlin, Reutte en Autriche, Florence). Vient ensuite *The Transatlantic Review* de Ford Madox Ford, publiée à Paris entre janvier 1924 et janvier 1925. C'est alors *This Quarter*, animée par Ernest Walsh et Ethel Moorhead qui prend la relève entre le printemps 1925 et le printemps 1927. Avec la mort d'Ernest Walsh en octobre 1926, une niche se libère pour *transition*. C'est seulement lorsque *transition* commence à paraître de façon plus irrégulière, à partir de la mi 1928, que *Tambour* et un autre *This Quarter*, dirigée par Edward W. Titus, font leur apparition. *Tambour*, créée en février 1929, disparaît en juin 1930. Quant à *This Quarter*, elle s'éteint en juin 1932, trois mois après la reprise de la publication de *transition* (la revue avait cessé de paraître entre juin 1930 et mars 1932).

transition, en 1927, hérite donc de toute cette tradition des revues d'exil, qui lui assure un lectorat déjà constitué mais aussi un fonds de collaborateurs dans lequel puiser. Pour ne s'intéresser qu'à l'articulation entre *transition* et la revue qui la précède immédiatement, j'ai compté entre *This Quarter* et *transition* pas moins de vingt collaborateurs communs, dont certains, peu connus, semblent devoir leur publication successive dans ces deux revues à autre chose qu'à leurs qualités littéraires ou artistiques. S'il est difficile de tirer des conclusions à partir de la présence, dans les deux revues, de personnalités comme Man Ray, Gertrude Stein, H. D., Ernest Hemingway, William Carlos Willams, James Joyce ou Djuna Barnes, il semble en revanche plausible, à la lecture d'autres noms, moins connus, d'imaginer qu'Ethel Moorhead, coéditrice de *This Quarter*, ait réorienté les collaborateurs de la revue moribonde sur la nouvelle revue de Jolas.

À ce premier réseau de revues, structurel, vient s'ajouter un deuxième réseau, personnel, de revues et de connaissances, qui est tout aussi puissant que le premier. Jolas, le directeur de *transition*, parti de rien, puisqu'il vient d'une famille de petits commerçants lorrains, se distingue en effet par l'étonnante richesse de ses réseaux cosmopolites, dont je vais tenter de brosser un rapide tableau.

Tout d'abord, le groupe alsacien de l'Arc. À Strasbourg, en 1921, Jolas participe aux *Nouveaux Cahiers alsaciens*, aux côtés d'Henri Solveen, de René Schickelé et de Kasimir Edschmid, trois futurs collaborateurs de *transition*. Les *Nouveaux Cahiers alsaciens*, fondés par Solveen, se veulent un organe de l'« esprit européen ». En promouvant la littérature alsacienne et en associant régionalisme et internationalisme, la revue trilingue français/ allemand/ alsacien entend lutter contre les nationalismes virulents dans la région. Jolas, né en 1894 aux États-Unis de père lorrain et de mère allemande, trouve naturellement sa place dans ce projet de réconciliation des cultures allemande et française. L'expérience des *Nouveaux Cahiers alsaciens* débouche bientôt sur la création du groupe de l'Arc : aux anciens collaborateurs de la revue se joignent des figures telles que Hans Arp, dadaïste, natif de Strasbourg et ami de Schickelé, Ivan Goll, Lorrain, proche de l'expressionnisme, Claire Goll sa femme, Maxime Alexandre, « jeune romantique alsacien » et futur surréaliste, ou Marcel Noll, dadaïste, strasbourgeois, signataire du premier *Manifeste du surréalisme* et gérant, en 1927, de la Galerie surréaliste rue Jacques-Callot. Toutes les personnalités que je viens de citer deviennent des collaborateurs de *transition*. La revue, de plus, s'inspire d'une vision de la littérature internationaliste, avant-gardiste et néo-romantique que développe le Groupe de l'Arc. C'est probablement aussi le groupe de l'Arc qui permet à Jolas de se familiariser avec nombre d'écrivains allemands expressionnistes dont on trouve les noms dans les sommaires de *transition*. Enfin, c'est grâce à un membre de l'Arc, Marcel Noll, que Jolas fait une rencontre qui va s'avérer tout aussi capitale pour la revue : celle du surréalisme.

Ce qui m'amène à évoquer un deuxième réseau d'influences et d'appuis : celui des surréalistes et d'un certain nombre d'autres écrivains français. En 1923 ou 1924, Marcel Noll

présente Jolas à Éluard. L'amitié de Noll puis d'Éluard permet au futur directeur de *transition* de rencontrer d'autres surréalistes, à commencer par Péret et Desnos. Parallèlement, à partir de novembre 1924, et pendant un peu plus d'un an, Jolas travaille pour l'édition parisienne de *The Chicago Tribune* où il a la charge, toutes les deux semaines, d'une colonne littéraire intitulée « Rambles through Literary Paris » [« Déambulations à travers le Paris littéraire »]. Il s'entretient notamment avec Claire et Ivan Goll, Joseph Delteil, Philippe Soupault, qui deviendra un ami et un grand collaborateur de *transition*, Valery Larbaud et André Breton. Ces années sont des années clés dans la carrière de Jolas, qui approche de nombreuses personnalités littéraires françaises, parmi lesquelles on peut citer Jean Giraudoux, François Mauriac, Marcel Raval, le rédacteur des *Feuilles libres*, par l'intermédiaire duquel Jolas fait la connaissance de Tzara, Jacques Rivière, qui lui permet de rencontrer Charles du Bos, Pierre-Jean Jouve et Pierre Mac Orlan, mais aussi André Gide, Pierre Drieu la Rochelle, Michel Leiris, Roger Vitrac et Antonin Artaud, tous les cinq étant de futurs collaborateurs de *transition*.

Troisième réseau d'influences très important : les deux libraires de la rue de l'Odéon : Sylvia Beach et Adrienne Monnier. C'est en 1924 que Sylvia Beach présente Joyce à Jolas. C'est une rencontre décisive pour *transition*, puisque Joyce, depuis 1922 et la parution de *Ulysses*, est une véritable star que tout le monde s'arrache. La libraire Shakespeare and Co présente également Jolas à Hemingway, et, vraisemblablement, à un autre futur collaborateur de *transition*, Archibald MacLeish. Sylvia Beach influence la composition des sommaires, mais plus encore, elle participe activement à la diffusion de *transition*. Shakespeare and Co est l'agent principal de *transition* jusqu'en juin 1930, et c'est probablement la librairie qui envoie les exemplaires de la revue à son agence américaine située à New York, le Gotham Book Mart, dirigé entre 1920 et 1968 par une autre grande dame du livre et de la revue qui est Frances Steloff. Sylvia Beach s'occupe également de la promotion de *transition*, en la distribuant aux personnalités susceptibles de s'y intéresser et d'y collaborer.

Quant à Adrienne Monnier, elle joue un rôle tout aussi essentiel auprès de *transition*, notamment à travers la revue *Commerce*, « cahiers trimestriels publiés par les soins de Paul**.** Valéry, Léon-Paul Fargue, Valery Larbaud » et qu'elle administre. Fargue et Larbaud eux-mêmes sont publiés dans *transition*, aux côtés de Marcel Jouhandeau, Henri Michaux, André Gide, Saint-John Perse, Pierre Drieu la Rochelle, Alfonso Reyes et même André Breton, qui tous paraissent dans *Commerce*. Plusieurs éléments concourent à établir une filiation entre *Commerce* et *transition*. Tout d'abord, pour chacun des auteurs mentionnés, les textes publiés par *transition* sont comme par hasard ceux publiés par *Commerce*. Plus précisément, on observe d'une revue à l'autre certaines particularités éditoriales ; par exemple, « La Vision de Plume » de Henry Michaux présente dans *Commerce* et dans *transition* partagent un même exergue et une même fin, que l'on ne retrouve pas dans la version définitive du poème.

Je passerai plus vite sur les réseaux américains de *transition*, qui se caractérisent eux aussi par leur éclectisme. Le premier est celui des revues d'exil dont j'ai déjà parlé ; le deuxième est celui d'une petite revue américaine régionale de la Nouvelle Orléans, *The Double-Dealer*, dont Jolas, qui se trouve en Louisiane en 1926, fréquente les collaborateurs, et en particulier Sherwood Anderson. Jolas noue ainsi des contacts qu'il utilise ensuite pour alimenter les premiers sommaires de sa jeune revue. Enfin, en plus du « groupe du *Double-Dealer* » et de celui des revues d'exil, on trouve dans les pages de *transition* plusieurs collaborateurs américains que Jolas semble avoir rencontrés dans les bureaux parisiens de *The Chicago Tribune*, en particulier deux de ses co-rédacteurs (Elliot Paul puis Robert Sage) ainsi que Henry Miller, correcteur d'épreuves pour le journal, comme il le relate lui-même dans *Tropic of Cancer*.

C'est donc en très peu de temps – trois ans –, que Jolas, parti de rien, réussit à établir des contacts avec des surréalistes, des écrivains de *Commerce* et de *La NRF* des

expressionnistes allemands, des dadaïstes d'Europe centrale, mais aussi des écrivains américains familiers des revues d'exil ou au contraire de revues régionales. Ces réseaux cosmopolites de personnes et de revues jouent un rôle déterminant dans la réussite de *transition*, puisque la revue peut compter sur un large tissu d'échanges intellectuels, sur des aides techniques essentielles (je pense à Sylvia Beach) et sur un réservoir de textes et de contacts (ce qui est essentiel, dans la course à la montre à laquelle se livrent constamment les rédacteurs pour sortir le prochain numéro). Comme on l'a vu, le réseau structurel des revues d'exil permet de plus à Jolas de s'appuyer sur un réservoir de lecteurs, mais aussi sur des structures en place (je pense aux libraires qui diffusent la revue, ou aux revues françaises qui ont l'habitude dans leur « Chronique des revues », de traiter de LA revue anglo-américaine d'exil du moment).

J'ai abordé dans une première partie la question des réseaux sous l'angle de la solidarité, qui n'est d'ailleurs pas nécessairement une solidarité gratuite, puisqu'elle conditionne dans certains cas la survie du groupe ; je vais maintenant envisager cette question des réseaux sous l'angle de la concurrence.

Bourdieu a parlé de « champ » pour définir des dynamiques concurrentielles qui seraient à l'œuvre dans toutes les activités sociales, chacun luttant contre ses congénères pour obtenir les positions dominantes. Une des définitions que Bourdieu donne du champ dans *Les Règles de l'art*, c'est, je le cite, un « système de relations objectives constitutif d'un espace de concurrence[1] ». En 1984, dans une étude sur la revue de Sartre *Les Temps modernes*, une critique, Anna Boschetti, applique cette notion de champ aux revues, en tentant de montrer que cette théorie « amène à les considérer comme des instances de légitimation parmi d'autres[2] » mais surtout elle impose de les appréhender selon une logique structurale, c'est-à-dire que leurs positions ne s'expliquent pas individuellement, mais selon un mode de pensée relationnel et en l'occurrence concurrentiel. Dans un article de 2008 intitulé « Le Réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde du début des années 1920 », Daphné de Marneffe entreprend de critiquer cette notion de « champ de revues » pour lui préférer le terme de « réseau ». Les quatre arguments avancés par Daphné de Marneffe sont les suivants : le champ des revues n'est pas clos (il est impossible de recenser toutes les revues et tous les acteurs), ce champ n'est pas spécifique (parce que les revues sont à la croisée de plusieurs domaines, comme la littérature et le politique par exemple), les revues fonctionnent avant tout sur une logique de solidarité (c'est pourquoi d'ailleurs elle lui préfère le terme de réseau), et enfin chaque revue a sa temporalité propre ce qui induit des reconfigurations permanentes qui échappent à la notion statique de champ. Sans récuser l'existence d'oppositions entre revues, Daphné de Marneffe réfute l'idée que ces oppositions se situent dans l'espace des revues ; selon elle, ce sont les champs littéraires ou artistiques qui portent ces concurrences que les revues ne font que révéler. En d'autres termes, les revues selon elle ne s'inscrivent pas dans un champ de lutte même si elles peuvent servir à prendre position dans ces champs.

L'exemple de *transition* confirme, semble-t-il, ces analyses et permet de les préciser. Je commencerai par parler de la place de *transition* dans l'espace des revues surréalistes françaises. Dès sa création en 1927, *transition* apparaît comme la grande revue de passage du surréalisme français vers le monde anglophone : non seulement la revue s'illustre par le nombre considérable de textes surréalistes qu'elle publie, mais en plus elle traduit, pour la première fois, la quasi totalité de ces textes en anglais. Pourtant, très vite, *transition* cherche à se démarquer du surréalisme français, essentiellement en réponse à une attaque de Wyndham

---

1 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 297.

2 Anna Boschetti, « De quoi parle-t-on lorsqu'on parle de réseau ? », in *Les Réseaux littéraires*, s. l. d. Daphné de Marneffe et Benoît Denis, CIEL-Le Cri, 2006, p. 64-68.

Lewis qui, dans sa revue *The Enemy*, accuse *transition* d'être une revue surréaliste et donc, selon Lewis, communiste. À partir de là, l'opposition au surréalisme de Breton se traduit dans *transition* de différentes façons : en particulier, les rédacteurs multiplient les déclarations d'apolitisme et proposent des critiques esthétiques plus ou moins valables (et dont la plus intéressante consiste à dire que le surréalisme ne s'intéresse qu'à l'image et pas à la langue, contrairement notamment à ce que fait Joyce). *transition* prend aussi ses distances en reproduisant en 1928 l'éditorial du premier numéro du *Grand Jeu*, revue para-surréaliste, très influencée, comme *Bifur* ou *Documents*, par le surréalisme, mais déterminée à s'éloigner du courant officiel de Breton. Dans le cas du *Grand Jeu*, la voie choisie est celle du néo-romantisme : la revue se définit par une quête métaphysique, mystique même, qui l'oppose à la dialectique bretonnienne entre matière et esprit. Cette ligne éditoriale est proche de celle de *transition*, qui se conçoit essentiellement comme une grande force fédératrice, dont la mission est de réunir les hommes et d'abolir les contraires.

À défaut véritablement de concurrence entre les revues, on voit se dessiner des configurations de l'espace des revues en fonction d'affinités et d'inimitiés : d'un côté les revues de Breton, *La Révolution surréaliste*, puis *Le Surréalisme au service de la Révolution*, de l'autre les revues dissidentes, comme *Bifur*, *Documents*, *Le Grand Jeu*, *transition*, avec des liens particuliers entre *Le Grand Jeu* et *transition*. À partir de 1929, l'opposition entre Breton et *transition* se radicalise. 1929, c'est la date de publication du *Second Manifeste du surréalisme*, dans lequel Breton excommunie un certain nombre de collaborateurs qui vont migrer massivement vers *transition*. On voit se multiplier dans les pages de la revue les contributions de ces excommuniés : parmi les onze signataires du *Cadavre*, le tract injurieux écrit en réponse à Breton, huit contribuent à *transition* et intensifient leur collaboration en 1929 et au tout début des années 1930. De plus, c'est précisément à ce moment-là que certains excommuniés participent pour la première fois à *transition* : c'est le cas d'Artaud, de Prévert, qui publie son tout premier texte dans *transition*, de Leiris ou encore de Queneau. De façon tout aussi frappante, Prévert, Desnos et Vitrac sont directement associés à la « Révolution du Mot », le manifeste-phare de *transition*, tandis que Breton et deux de ses fidèles, Aragon et Éluard, ne sont pratiquement plus publiés par la revue.

J'ai dit que les surréalistes dissidents utilisaient *transition*, mais le terme est peut-être un peu trop abrupt pour rendre compte de la complexité des relations qu'ils entretiennent avec la revue de Jolas. Tout d'abord, si les surréalistes dissidents tirent profit de cette collaboration, Jolas également. Il n'entretient pas de bonnes relations avec Breton, à qui il reproche en particulier son désintérêt total pour la littérature américaine, et ne peut voir que d'un œil favorable l'arrivée dans les pages de sa revue de personnalités relativement connues du monde littéraire français. Par ailleurs, les liens qui se créent entre les Français et les exilés ne peuvent se résumer à une relation opportuniste. En fait, plusieurs de ces surréalistes dissidents partagent, au moins en partie, les préoccupations esthétiques de *transition*. Comme je l'ai déjà évoqué, Prévert, Desnos et Vitrac sont associés au manifeste de la « Révolution du Mot ». Michaux voit également dans cette « Révolution du Mot » une recherche poétique intéressante, qu'il oppose à l'illusion que représente selon lui l'écriture automatique de Breton. Quant à Queneau, il ne cache pas l'influence de *Finnegans Wake* sur son écriture, et un critique a même vu dans son roman *Le Chiendent*, publié en 1933, une illustration point par point du manifeste de la « Révolution du Mot ».

Finalement, plus qu'un jeu de concurrence entre revues, il me semble que l'exemple de *transition* révèle un jeu entre le centre et la marge. Quand la revue institutionnelle, le centre, s'hypertrophie, des revues marginales se créent ou dans le cas de *transition*, puisque la revue existe déjà, sont utilisées pour rééquilibrer le jeu des forces en présence. Je ne sais pas si ce modèle fonctionnerait avec d'autres revues, mais dans le cas des revues surréalistes, je trouve qu'il fonctionne d'autant mieux que l'un des gros problèmes du surréalisme de Breton,

c'est son caractère autoritaire et ses tendances centripètes, dont témoigne un rejet total, notamment, des expériences littéraires anglo-américaines, y compris de *Finnegans Wake*, que Breton n'évoque qu'en 1953, avec beaucoup de réticence et une bonne dose de mépris. Avec *transition*, les surréalistes dissidents disposent d'un lieu d'accueil, dont la souplesse s'explique sans doute par une conjonction de facteurs : la personnalité avenante de Jolas, la nature englobante de la ligne éditoriale de la revue (qui se centre sur l'idée néo-romantique de fusion utopique entre les hommes, les siècles et les continents) mais aussi le genre même de *transition*, revue d'exil, en marge à la fois des revues américaines et des revues européennes.

Ce statut marginal permet sans doute à *transition* de jouer un rôle de contrepoids non seulement par rapport aux revues surréalistes officielles, mais aussi par rapport à cette grande revue institutionnelle qu'est *La NRF*. Je prendrais l'exemple de deux textes, refusés par *La NRF* et publiés par *transition*. En 1937, Queneau espère une publication de son roman *Chêne et Chien* dans *La NRF*. Paulhan lui objecte un manque de place, ce à quoi Queneau répond par une lettre ironique, demandant que son manuscrit lui soit restitué. Par ailleurs, il fait jouer *transition* contre *La NRF*, en prenant la défense de la revue de Jolas critiquée par Pierre Leyris. Voici ce qu'écrit Leyris dans *La NRF :*

> « "Trois gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie" proclame *Transition* en tête d'un numéro confus où Miró, Queneau, Pelorson et la Puce aztèque sont peut-être les quelques gouttes de hauteur ; mais le reste n'atteint pas à la sauvagerie. »

Queneau répond :

> « S'il y a "peut-être" quelques gouttes de hauteur dans *Transition*, il y a sûrement pas mal de gouttes de bassesse dans *La NRF*[1]. »

Un deuxième exemple, peut-être encore plus frappant, est celui de la publication de « Rencontre dans la forêt » de Michaux. En 1934, Michaux vient d'écrire ce texte qui évoque une rencontre suivie d'un viol. Il écrit à Paulhan :

> Mais pourquoi les premiers jours me suis-je mis à écrire des ignominies. Je n'y comprends rien. Ci-joint la page en question. Je l'ai donnée à Jolas pour *Transition*. Mais est-ce publiable. (croyez-vous que je puisse être poursuivi (!) pour la publication de cela dont le titre véritable est "Viol dans la forêt" ??? Qu'en pensez-vous[2]?

Le directeur de *La NRF* confirme les doutes de Michaux en ne publiant pas le texte. Il faut dire que sept ans plus tôt, la publication du « Grand Combat » dans *La NRF* avait déjà valu des désabonnements à la revue. Au contraire, *transition* publie « Rencontre dans la forêt » dans son numéro de juillet 1935. Le texte ne reparaîtra qu'en 1952, de façon presque clandestine, Michaux s'opposant à sa republication.

Finalement, l'exemple de *transition* face aux revues surréalistes et à *La NRF* semble confirmer l'hypothèse de Daphné de Marneffe selon laquelle la concurrence « se marque au

---

[1] Lettre de Queneau à Paulhan datée du 10 juin 1937, Archives Paulhan (IMEC), citée par Louis Yvert in *Michel Leiris et Jean Paulhan, Correspondance 1926-1962*, édition établie, présentée et annotée par Louis Yvert, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2000, p.86. Queneau fait référence à la note (non signée) de Pierre Leyris dans *La NRF* du 1er juin 1937 : « "Trois gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie" proclame *Transition* en tête d'un numéro confus où Miró, Queneau, Pelorson et la Puce aztèque sont peut-être les quelques gouttes de hauteur ; mais le reste n'atteint pas à la sauvagerie. » (*La NRF*, tome XLVIII, n°285, 1er juin 1937, p. 983).

[2] Lettre de Michaux à Paulhan de l'été 1934, citée par Raymond Bellour et Ysé Tran dans Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « bibliothèque de La Pléiade », 1998, p. 1156-7.

niveau de l'inscription des revues dans les champs littéraire et artistique[1] ». Du point de vue des revues elles-mêmes, les dynamiques observées relèvent davantage de la complémentarité que de la concurrence.

Je terminerai cette présentation en abordant la question des réseaux moins sous l'angle des réseaux de revues dans lesquels s'inscrit *transition* que sous celui des textes qu'elle met en circulation.

transition joue dans les années 1920 et 1930 un rôle pionnier dans le passage de la littérature internationale de l'époque, rôle d'autant plus important que la revue traduit en anglais la plupart des textes qu'elle publie. Pour beaucoup de ses collaborateurs, *transition* représente le lieu d'une première publication en anglais. C'est le cas en particulier d'une quinzaine de surréalistes et écrivains apparentés au surréalisme, dont Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, André Breton, Hans Arp, Ivan Goll, Benjamin Péret, Roger Vitrac, René Crevel, Tristan Tzara, ou Antonin Artaud. Mais c'est aussi le cas d'écrivains comme Henry Poulaille, Pierre Drieu la Rochelle, Hugo Ball, Léon-Paul Fargue, Alejo Carpentier, Saint-John Perse, André Gide, Alfred Döblin ou Franz Kafka. La revue a conscience de son rôle historique, qu'elle souligne parfois, non sans fierté, dans ses glossaires. Par exemple, en 1927, à propos de « La Drogue » de Fargue, *transition* souligne que la traduction qu'elle en propose est la première jamais réalisée en anglais. Et de fait, parmi les écrivains traduits par *transition*, nombreux sont ceux qui ne seront pas republiés en anglais avant les années 1940 : c'est notamment le cas de Fargue, d'Alejo Carpentier, ou d'*Éloges* de Saint-John Perse, qui n'est retraduit qu'en 1944, trente-six ans après sa première publication en français et seize ans après sa première traduction partielle par Jolas. Ce dernier exemple permet de voir que les revues peuvent remettre en circulation des textes publiés bien avant leur apparition. Inversement, dans certains cas, ces traductions subsistent bien après leur disparition. *La Liberté ou l'amour !*, de Desnos, n'est republié qu'en 1993, soixante-six ans après sa première traduction partielle dans *transition*. Quant à *Berlin Alexanderplatz*, la traduction anglaise qu'en fait Jolas en 1931 est encore la seule disponible à ce jour. La pérennité de certaines de ces traductions est d'autant plus impressionnante que la revue traduit très rapidement. En fait, sa réactivité est telle que plusieurs extraits sont proposés au lecteur anglophone en même temps que l'est le texte intégral original, voire avant. C'est le cas de l'« Ursonate » de Schwitters ou encore d'« Altazor » de Huidobro. De façon plus extrême encore, le premier chapitre de *Nadja*, traduit par *transition* en mars 1928, paraît le même mois en français dans *La Révolution surréaliste*, tandis que le roman n'est publié chez Gallimard qu'à la fin du mois de mai. Parmi tous les passages dont est responsable *transition*, trois me semblent particulièrement remarquables : celui des surréalistes français, que j'ai déjà évoqué ; celui de l'expressionnisme allemand ; et enfin celui de Kafka. Lionel Richard a pu montrer à quel point l'avant-garde allemande est mal diffusée en France entre les deux guerres, et ce essentiellement pour des raisons politiques. La revue en France qui lui consacre le plus d'espace est paradoxalement une revue américaine, et c'est bien sûr *transition*, qui publie Alfred Döblin, Gottfried Benn ou encore Carl Einstein. Le rôle joué par *transition* dans le passage de Kafka est tout aussi intéressant. La revue publie en anglais de nombreux fragments de son œuvre : des nouvelles (« Le Verdict », « Une scène de famille », « Un incident quotidien », « Le Coup frappé à la porte du domaine », « Le Souci du père de famille »), un « fragment », connu sous le nom de « Prométhée », *La Métamorphose* (publiée en feuilleton dans les trois derniers numéros de *transition*) et la fameuse « Lettre au

[1] Daphné de Marneffe, « Le Réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES* [En ligne], n°4, octobre 2008, mis en ligne le 23 octobre 2008, Consulté le 28 juillet 2009. URL : http://contextes.revues.org/index3493.html

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 », de toutes les nouvelles sauf une, et de la « Lettre au père ». Non seulement la « Lettre au père » est d'abord publiée par *transition*, mais c'est par *transition* que Paulhan, le directeur de *La NRF*, en apprend l'existence. Dans une lettre à Vialatte, en 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*[1]). » Vialatte répond : « J'ignorais cette "Lettre à mon père" de Franz K. Je vais écrire à Brod[2]. » Finalement, la « Lettre au père » ne sera pas publiée dans *La NRF*, mais dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française*… en 1953. Ce dernier exemple est tout à fait révélateur parce qu'il montre que la circulation des textes peut se faire *via* des sentiers inattendus : qui eût cru que la « Lettre au père » pourrait se faire connaître en France grâce à une revue américaine ?

L'extraordinaire activité de *transition* en termes de passage, de transit de textes d'une culture à une autre, s'explique en partie par son statut particulier de revue d'exil, à cheval sur plusieurs cultures et sur deux continents. Un autre facteur qui contribue au dynamisme de la revue, c'est sa façon de concevoir la traduction. La grande majorité des textes sont traduits par les rédacteurs eux-mêmes, ce qui règle non seulement la question de la rémunération, mais permet aussi une plus grande réactivité : les textes peuvent être plus facilement traduits au dernier moment. La qualité des traductions s'en ressent parfois, et on trouve dans plusieurs textes des mots à mots un peu barbares ou même des erreurs flagrantes. Mais ce n'est pas l'essentiel au vu du travail accompli. Durant sa première année d'existence, *transition* propose plus d'un tiers de la littérature qu'elle publie en traduction. Si ce rythme tend à s'essouffler par la suite, cette performance n'est pas isolée : environ quatre-vingt-dix pour cent de tous les textes du surréalisme français parus dans la revue, entre avril 1927 et le printemps 1938, sont traduits en anglais. De façon plus frappante encore, les libertés que les rédacteurs s'autorisent par rapport au texte original sont loin d'être le seul fait d'erreurs plus ou moins grossières. Le texte est considéré comme un matériau vivant, mobile, fruit de circonstances. En particulier, les traducteurs n'hésitent pas à adapter les textes et à les présenter comme tels. Dans les exemples sur lesquels j'ai travaillé pour ma thèse[3], l'adaptation permet soit d'éliminer des difficultés de traduction, soit de raccourcir le texte initial, soit encore de réécrire des passages que le traducteur, visiblement, ne trouve pas à son goût.

Un exemple particulièrement intéressant d'adaptation, et finalement de coopération entre l'auteur et le traducteur, c'est la traduction, par Jolas, de trois extraits du roman de Georges Ribemont-Dessaignes intitulé *Frontières humaines*. Le titre même du roman vient de la traduction publiée dans *transition*. 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 ». C'est ensuite sous ce titre, traduit en français, que la première partie de ce texte paraîtra pour la première fois en français dans la revue *Le Rouge et le Noir* en mars 1929, avant que le texte intégral soit publié, toujours sous le même titre, par les Éditions du Carrefour la même année. Mais ce n'est pas la seule curiosité de cette première publication de *Frontières humaines*. Les extraits traduits font l'objet de deux importantes modifications qui nous éclairent sur la façon dont les rédacteurs de *transition* conçoivent les textes publiés en revue : ils doivent être relativement courts et se lire, autant que possible,

---

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

2 *Ibid*., p. 106.

3 Voir Céline Mansanti, *La Revue* transition *(1927-1938), le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009.

comme des textes, comme des formes autonomes, et non comme de simples extraits. La première modification intervient à la fin du premier extrait publié, qui correspond à la fin d'une section du texte français. On lit en français : « Je ne sais pas ce que disaient les yeux de cette personne, mais cela me paraissait éloquent. Aussi, sans comprendre pourquoi me suis-je mis à rougir[1] » Jolas, qui ne prévoyait pas de poursuivre la publication de *Frontières humaines*, tord le texte français de manière à lui donner une conclusion. Le résultat est surprenant. Si on retraduit en français la traduction de Jolas, on obtient : « Je ne sais pas ce que disaient ses yeux, mais cela me paraissait éloquent. Pris d'une solitude mortelle, je me résignai à mon destin, ma main dans celle de la jeune fille. Sans comprendre pourquoi, je commençai à rougir si violemment que je me réveillai. J'étais assis sur un banc. Je n'en ai jamais su davantage sur l'Ile de Pou[2]. » Jolas tranche la question sur laquelle se fonde le roman, à savoir si tout ce qui est raconté est ou non un rêve, dans un raccourci aussi comique que réducteur : « je commençai à rougir si violemment que je me réveillai[3]. » Lorsque *transition* publie, quelques mois plus tard, un deuxième extrait du même roman, les rédacteurs se gardent bien sûr de préciser qu'un premier extrait avait déjà été publié : finalement, le lecteur va en apprendre davantage sur l'Ile de Pou. La traduction d'un troisième extrait, le mois suivant, fait l'objet d'une nouvelle adaptation. La traductrice, qui est maintenant Maria Jolas, la femme d'Eugène, fait un impressionnant travail de raccommodage entre l'extrait qu'elle traduit et la fin du chapitre français, cent pages plus loin, qu'elle veut de toute évidence inclure dans sa traduction, comme une sorte de conclusion au texte. La configuration, mérite d'être détaillée : la fin de l'extrait est « j'ai couru dans la rue ». Et Maria Jolas veut rejoindre cent pages plus loin la phrase suivante : « J'avais conscience de faire ces efforts surhumains qu'on fait en rêve dans les circonstances tragiques. » Entre les deux, elle invente : « Soudain mes forces m'ont abandonné. Comme ça. J'étais faible sur mes jambes, oh, si faible. » Et finalement, le troisième extrait se termine par ces phrases, qui contredisent la fin du premier extrait inventée par Eugène Jolas : « Vous direz que ceci n'est pas surprenant puisque je rêvais… J'ai déjà réfuté cette assertion, et j'ai dit que j'avais la preuve de la réalité des faits présentés à la fin de mon récit. La preuve, c'est que je ne me suis jamais réveillé[4]. »

Cet exemple d'adaptation nous renseigne sur le statut du texte dans *transition*. Loin de le sacraliser, de le canoniser, la revue le traite comme un matériau vivant, mobile, fruit de circonstances. De fait, les textes parus dans *transition*, parce qu'ils sont souvent publiés pour la première fois, que ce soit en anglais ou dans une autre langue, sont généralement des textes « jeunes », sans histoire éditoriale ou critique. Inversement, tout se passe comme si leur publication dans *transition* leur permettait de retenir la malléabilité qui les caractérisait dans cette vie antérieure que représente le moment de la création. Pour le lecteur, la revue permet une expérience finalement assez rare, celle de lire un texte « frais », fragile, en mouvement.

On voit donc les textes circuler d'une revue à l'autre, ou circuler d'une culture à l'autre par l'intermédiaire des revues (et ce grâce en particulier à la traduction) ; ensemble, et ce sera le dernier point que je développerai, ces textes venus de différents horizons créent

---

1 Georges Ribemont-Dessaignes, *Frontières humaines*, édition présentée par Jean-Pierre Begot, Paris, Plasma, 1969, p. 28.

2 "I don't know what her eyes were saying, but it seemed to me eloquent. Held by a mortal solitude I surrendered to my fate, my hand in that of the young girl. Without understanding why, I began to flush so violently that I woke up. I was on a bench. That's all I ever learned about Pou Island." (*transition* n°4, juillet 1927, p. 22)

3 "I began to flush so violently that I woke up." (*idem*)

4 "I ran through the street –"; "I made unheard-of efforts to run, like the effort we make in dreams...."; "Suddenly my power left me. It had simply left me. My legs were weak, oh, so weak."; "You will say that this is not astonishing since I was dreaming… I have already protested against this assertion, and I said that I reserved proofs of the reality of the facts herein presented for the end of my narrative. The proof is that I have never waked up." (*transition* n°10, janvier 1928, p. 29).

dans chacune des revues des sortes d'agrégations ou de nœuds thématiques et formels dont l'identification permet de tracer une sorte de carte de la modernité internationale du moment. Dans *transition*, en particulier, la ville et la déambulation s'affirment comme une thématique commune à l'imaginaire des surréalistes, des modernistes anglo-américains, mais aussi des expressionnistes. Je pense en particulier à *Nadja*, *Frontières humaines*, *La Liberté ou l'amour !*, *Berlin Alexanderplatz* ou encore *Finnegans Wake*. La nuit tient également une place centrale dans la revue ; là encore on peut citer Joyce et les surréalistes, mais aussi les écrivains romantiques que *transition* traduit, et notamment les *Hymnes de la nuit* de Hölderlin. On croise aussi dans la revue beaucoup de femmes errantes et bizarres, que ce soit l'Anna Blume de Schwitters, l'Anna Livia Plurabelle de Joyce, ou tant d'autres femmes surréalistes, comme bien sûr Nadja mais aussi la Louise Lame de Desnos dans *La Liberté ou l'amour !* (et d'ailleurs pour le lecteur anglophone ce n'est pas Louise Lame mais Louise Lame, Louise qui boîte, ce qui ajoute un niveau supplémentaire de bizarrerie). On voit aussi apparaître entre tous ces textes des échos formels, et notamment le principe de la liste, qui est utilisé de façon récurrente et avec d'ailleurs des versions assez sensibles, aussi bien par Prévert, par Joyce, par Gertrude Stein, que par des auteurs mineurs, comme Harry Crosby ou Elliot Paul. La lecture de la revue permet ainsi de percevoir des échos qui résonnent de l'agrégation de tous ces textes ; ce sont des échos assez diffus, assez vagues, mais si on arrive à les identifier à partir de l'analyse de plusieurs revues, on arrivera sans doute, à force de placer des points de repère, à constituer une carte assez précise de la modernité internationale.

Pour conclure, j'aimerais revenir brièvement sur le statut un peu particulier des revues d'exil. Il ressort de l'étude de *transition* et d'autres revues anglo-américaines d'exil que ces revues génèrent des circulations, des échanges particuliers de collaborateurs, de textes et d'idées qui dynamisent tout le réseau européen des revues. Non seulement elles apportent une nouvelle culture, qui est celle de leur pays d'origine, mais elles sont généralement plus sensibles à l'étranger et au dialogue, et mettent donc en circulation d'autres cultures (c'est très net dans *transition*, qui s'intéresse à l'expressionnisme allemand, à la littérature slave ou d'Amérique latine). Ces revues d'exil dynamisent aussi particulièrement l'ensemble du système, parce que du fait de leur statut marginal, intermédiaire, elles se présentent comme des outsiders qui viennent interroger les revues institutionnelles, et dans le meilleur des cas, et je pense évidemment encore à *transition*, elles viennent proposer des alternatives à ces revues, en induisant des rééquilibrages salutaires pour l'ensemble des acteurs des réseaux, que ce soient les collaborateurs des revues, ou les revues elles-mêmes. La non-appartenance, finalement, est fondamentalement dynamique, et donc essentielle à la vie des réseaux.

Céline Mansanti

Bibliographie

Sources primaires

- Lettre de Michaux à Paulhan de l'été 1934, citée par Raymond Bellour et Ysé Tran dans Henri Michaux, *Œuvres complètes,* tome I, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « bibliothèque de La Pléiade », 1998.
- Breton, André, « Du surréalisme en ses œuvres vives » (1953), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1994.
- *Correspondance : 1921-1968/ Alexandre Vialatte., Jean Paulhan*, édition établie par Denis Wetterwald, Paris, Julliard, 1997.
- Lettre de Queneau à Paulhan datée du 10 juin 1937, Archives Paulhan (IMEC), citée par Louis Yvert in *Michel Leiris & Jean Paulhan, Correspondance 1926-1962*, édition établie, présentée et annotée par Louis Yvert, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2000.

Sources secondaires

Boschetti, Anna, « De quoi parle-t-on lorsqu'on parle de réseau ? », in *Les Réseaux littéraires*, s. l. d. Daphné de Marneffe et Benoît Denis, CIEL-Le Cri, 2006.
Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
Mansanti, Céline, *La Revue transition (1927-1938), le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009.
Marneffe, Daphné de « Le Réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES* [En ligne], n°4, octobre 2008, mis en ligne le 23 octobre 2008, consulté le 28 juillet 2009. URL : http://contextes.revues.org/index3493.html

Liste des revues

- *Broom* (Rome, Berlin et New York, 1921-1924, Harold A. Loeb).
- *The Double-Dealer* (Nouvelle Orléans, 1921-1926, Julius Weis Friend, Basil Thompson et John McLure).
- *The Enemy* (Londres, 1927-1929, Wyndham Lewis).
- *Gargoyle* (Paris, 1921-1922, Arthur Moss).
- *Secession* (Vienne, Berlin, Reutte en Autriche, Florence et New York, 1922-1924, Gorham B. Munson, Matthew Josephson (1922-1923) et Kenneth Burke (1923-1924)).
- *Tambour* (Paris, 1929-1930, Harold Salemson
- *This Quarter* (Paris, Milan et Monte Carlo, Ernest Walsh et Ethel Moorhead (1925-1927), Edward W. Titus (1929-1932)).
- *The transatlantic review* (Paris, 1924, Ford Madox Ford).
- *transition* (Paris, avril 1927 – juin 1930 et mars 1932 – printemps 1938, Eugène Jolas).

Ezra Pound en 1930 ou l'eurocentrisme d'un Américain exilé : définition et bilan « de l'intérieur » des réseaux de petites revues anglo-américaines

En novembre 1930, Ezra Pound publie un article intitulé « Des petites revues[1] » dans *The English Journal*, revue américaine qui voit le jour en 1912 et est l'organe officiel du *National Council of Teachers of English*, où il fait le bilan des revues américaines. *A priori*, on est donc bien loin des réseaux d'avant-gardes et du modernisme européens.

Et pourtant, cet article est centré sur l'Europe, pour de nombreuses raisons. D'abord, Pound réside à cette époque de façon permanente en Italie après avoir habité Londres, puis Paris. Il ne constitue en rien un cas à part : de nombreux artistes du modernisme anglo-américain comme Gertrude Stein ou Ernest Hemingway se retrouvent dans les capitales européennes, en particulier Londres et Paris. De plus, les revues mentionnées dans l'article de Pound sont publiées en Europe ou aux Etats-Unis, mais la référence intellectuelle et artistique est bien l'Europe. La culture littéraire et artistique américaine telle que la définit Pound doit se modeler sur l'art et la culture européens. Il y a un va-et-vient constant entre les deux continents : la notion de réseaux est particulièrement pertinente. La définition et la comparaison des revues, ainsi que leurs relations, c'est-à-dire leur organisation en réseaux, sont faites, on va le voir, en fonction de références européennes. L'article de Pound se lit donc comme une tentative d'inscription des revues américaines dans un réseau européen. Le poète plaide pour une définition internationale des réseaux littéraires des années 1910-1930 ; son article permet donc d'ouvrir la problématique de l'Europe et ses réseaux.

Nombreuses ont été les critiques avancées au sujet de cet article[2] ; elles portent pour la plupart sur l'injustice de Pound et sa non-reconnaissance à sa juste valeur du travail de Harriet Monroe, ainsi que sur la vision erronée, partielle du poète. Pourtant, en dehors du témoignage important que constitue l'article du fait même de la participation de Pound à ces réseaux[3], il vaut la peine d'être relu, justement pour l'importance qu'il accorde à l'Europe. On connaît le rôle central de Pound, que ce soit comme correspondant étranger, éditeur ou collaborateur, dans l'organisation, voire la création de réseaux littéraires, intellectuels ou esthétiques à travers les petites revues anglophones. C'est donc une vision « de l'intérieur » que nous propose Pound, avec tout ce que son engagement peut apporter de parti pris, de subjectivité ou de réinterprétation. Pourtant, on se propose ici de relire l'article pour essayer de souligner ce qu'il peut nous apporter en matière de définition et de problématisation étendues des réseaux européens. En outre, la date de publication de l'article et le lectorat de la revue, constitué

---

1 *The English Journal* (vol. 19, n° 9, p. 689-704). L'article est disponible sur Jstor. La traduction citée sera celle d'Anne-Dominique Balmès dans *La Revue des Revues*, n° 11, 1991, p. 5-20. Toutes les autres traductions sont les miennes.

2 Voir en particulier John Timberman Newcomb, "*Poetry*'s Opening Door: Harriet Monroe and American Modernism", *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, vol. 15, n° 1, 2005, p. 7-8, et l'article de Robert Scholes sur http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/Afterword.pdf.

3 On connaît l'engagement de Pound dans les revues modernistes anglo-américaines du début du XX^{e} siècle : il a publié notamment dans *Blast*, *The Little Review*, *The English Review*, *The Dial*, *The Egoist*, *The New Age*, et a connu les difficultés de la direction de son propre magazine *The Exile* (printemps 1927-automne 1928), publié depuis Rapallo.

surtout d'enseignants, permettent une illustration du passage de l'innovation des avant-gardes à l'académisation du modernisme. En faisant l'historique des revues américaines, Pound entre dans une norme et une théorisation qui renforcent le lien entre Europe et États-Unis.

Date et public : entre avant-garde et canonisation du modernisme

Pound dit faire dans cet article « l'exposé de la réussite de diverses[1] » revues. Pourtant, le bilan de Pound sur les contenus des petites revues du modernisme anglo-américain est souvent négatif, ainsi que très normatif. En effet, cet article est révélateur des problématiques de l'époque et de la nécessité de se situer entre avant-gardes et modernisme institutionnalisé.

Pound donne une définition légitime et perspicace des petites revues. Celles-ci doivent pour lui « nourrir la vie intellectuelle », apporter « une critique littéraire sérieuse et conséquente », « être de leur époque[2] », être indépendantes de considérations de rentabilité et des nécessités de publicité ; elles doivent absolument être le lieu de l'expérimentation et se caractériser par la clarté de leur programme éditorial[3]. On n'est finalement pas très loin des définitions que donnent les critiques : faible tirage, instabilité financière, courte durée de vie, écriture expérimentale, rejet des liens avec la presse institutionnelle sont les critères retenus par Frederick Hoffman ou Suzanne Churchill[4].

Seuls éléments à prendre avec recul : Pound voit les petites revues comme l'antithèse des journaux anciens et établis :

> The elder magazines, the *Atlantic*, *Harper's*, *Scribner's*, *Century*, […] had […] abjured the pretentions of the London « Reviews », i.e., to serious and consecutive criticism of literature. (p. 690).
>
> [Les revues les plus anciennes, les *Atlantic*, *Harper's*, *Scribner's*, *Century* […] avaient plus ou moins abjuré, à des degrés divers, les prétentions des « Revues » de Londres à une critique littéraire sérieuse et conséquente. (p. 6)]

Pound adopte un discours de la nouveauté alors que les études récentes montrent, contrairement à la version propagée par les acteurs du modernisme, que ceux-ci étaient bien plus proches de la presse « ancienne » et établie qu'il n'y paraît[5]. Je voudrais pourtant attirer l'attention sur un autre aspect : les revues sont ici déjà évaluées en termes de comparaison avec l'Europe : les « « Revues » de Londres » sont un modèle. L'Europe fait figure de norme. Même pour ce qu'il nomme la « pré-histoire[6] » des petites revues, Pound renvoie le lecteur à un ouvrage français tout juste paru à Paris à l'époque : *L'Influence du Symbolisme français*

---

1 « Des petites revues », traduction d'Anne-Dominique Balmès p. 11 [« statement of the positive achievement of various impractical publications », p. 696.]

2 *Ibid*., p. 5 [« maintain intellectual life », p. 689; « serious and consecutive criticism of literature », p. 690; « contemporaneity », p. 690.]

3 Pound insiste sur les faits suivants : « an editorial policy […] that […] should succeed in expressing and giving clear definition to a policy or set of ideas », p. 697 [une « ligne éditoriale » doit « arrive[r] à exprimer et définir clairement une politique ou un ensemble d'idées », p. 12], « the clear announcement of a program », p. 702-3 [« l'annonce claire d'un programme », p. 18].

4 Voir Suzanne Churchill et Adam McKible, "Little Magazines and Modernism: An Introduction", *American Periodicals : A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, vol. 15, n° 1, 2005, p. 3, et Frederick J. Hoffman, Charles Allen, et Carolyn F. Ulrich, *The Little Magazine, A History and a Bibliography*, réimp. New York, Kraus Reprint Corporation, 1967; orig. Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 2-5.

5 Voir Mark Morrisson, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, University of Wisconsin Press, 2000, et Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism, Literary Elites and Public Culture*, Yale University Press, 1999.

6 « Des petites revues », *art. cit.*, p. 5.

sur la Poésie américaine de René Taupin dont une partie établit la généalogie des petites revues américaines.

Pound donne donc une définition assez attendue de la petite revue. Toutefois, lorsqu'il reprend des termes qui ont fait date, Pound utilise des guillemets :

> […] a « fugitive » publication, namely, Mr Mencken's *This Quarter*. (p. 699)
>
> [la « publication « éphémère », à savoir *This Quarter*, de M. Walsh » (p. 14)]

> The value of fugitive periodicals « of small circulation » is ultimately measured by the work they have brought to press. (p. 701)
>
> [La valeur des périodiques « de petite diffusion » se mesure en définitive aux œuvres qu'ils ont fait paraître. » (p. 17)]

Pound préfère ensuite le terme « revues indépendantes[1] ». Il s'agit bien sûr d'une forme de distanciation face à des termes péjoratifs, de la part d'un auteur engagé, pour qui les petites revues ont découvert et lancé de nombreux auteurs aujourd'hui canoniques.

Si Pound met en avant le caractère novateur, différent et expérimental de la petite revue, c'est pourtant dans un périodique conventionnel qu'il écrit cet article : une revue destinée à un public d'enseignants ! Que dire de la date et du périodique choisis ? Le bilan sur les revues modernistes est-il particulièrement nécessaire en 1930 ? En ce qui concerne le choix de la revue dans laquelle Pound publie, il y a incontestablement une visée didactique et normative[2]. Pound, exilé, assure ainsi sa place dans le canon littéraire américain, tout comme T. S. Eliot fait la sienne dans la tradition littéraire britannique à travers le *Criterion*. Les acteurs du modernisme légitiment et fixent ainsi leurs entreprises littéraires. Cet article marque un net passage de l'époque de l'expérimentation littéraire à celle de la théorisation normative dans le but de guider la critique future dont Pound est conscient.

Pour ce qui en est de la date choisie par Pound pour ce « bilan », il s'agit d'une période charnière où des définitions ou typologies des petites revues ont déjà été – et seront encore – tentées. L'article de Pound est donc à replacer dans une série d'articles qui font un bilan ou un état des lieux. On peut penser à l'article de Gorham B. Munson, « Interstice between Scylla and Charybdis[3] » qui souligne déjà en 1922 le besoin d'opérer une classification entre les petites revues dites « personnelles », « de groupe », ou « anthologiques[4] ». En 1923, c'est au tour d'Eliot, dans « The Function of a Literary Review » de définir les critères de la « bonne » critique littéraire :

> It is the function of a literary review to maintain the autonomy and disinterestedness of literature, and at the same time to exhibit the relations of literature [...] to all the other activities, which,

---

1 Voir la traduction d'Anne-Dominique Balmès p. 17, 18, 19, et Pound p. 702, 704.

2 John Timberman Newman indique : « the unlikely but significant venue of the *English Journal* (precursor of *College English*), where it would have reached a sizable audience of American teachers over a period of years », *art. cit.*, p. 7.) [le "lieu improbable mais révélateur, *The English Journal* (précurseur de *College English*, où il [l'article de Pound] était sûr d'atteindre pour quelques années un lectorat conséquent d'enseignants américains ».]

3 Gorham B. Munson, « Interstice Between Scylla and Charybdis », *Secession* n° 2 (juillet 1922), p. 30-2. Consultable sur http://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/secession/J2_Reissues_Secession-2_July-1922.pdf .

4 *Secession* n° 2, juillet 1922. Voir à ce sujet F.rederick J. Hoffman, *op. cit*., p. 96, et Céline Mansanti, dans Benoît Tadié, *Revues anglo-américaines, Lieux d'échanges, lieux d'exil*, Paris : Ent'revues, 2006, p. 69.

> together with literature, are the components of life[1]. (p. 421)
>
> [La critique littéraire a pour fonction de maintenir l'autonomie et le désintéressement de la littérature, et en même temps d'exhiber les relations entre la littérature et toutes les autres formes d'activité qui, avec la littérature, sont les composantes de la vie.]

A partir des années 1930 toutefois, c'est un ton pessimiste qui prend le dessus : Pound, dans l'article qui nous occupe, insiste sur les défauts de certaines revues malgré son ambition avouée. Douglas Goldring, de son côté, insiste en 1932 sur l'état déprimant de la critique littéraire[2] depuis la Première Guerre mondiale : l'absence de principes et d'impartialité, la signature des articles devenue tremplin facile vers la gloire, et la confusion des rôles d'écrivain et de critique sont autant de raisons qui expliquent selon lui le déclin de la critique littéraire. Morton Dauwen Zabel écrit dans les années 1930 la série « Recent Magazines[3] » et fait l'inventaire des magazines littéraires de l'époque, avec leurs contenus et leurs différences. La visée comparatiste de ces articles est aisément perceptible : malgré la prolifération des revues (rendue manifeste par la densité des articles de Zabel), il s'agit de fournir un lieu de rassemblement et de comparaison de revues d'horizons géographiques et littéraires différents. L'article de Pound, à la lumière de ces éléments, semble donc se fondre dans la masse d'un modernisme devenu académique et qui fait lui-même son analyse. Il illustre bien l'institutionnalisation du modernisme dans les années 1930.

Définition de la notion de réseau et eurocentrisme langagier

Après cette définition générale que donne Pound des petites revues, ainsi que l'enjeu de sa définition, il convient d'analyser plus précisément la façon dont sont envisagées les revues individuellement. Deux caractéristiques sont particulièrement intéressantes : la petite revue américaine comme travail de groupe, comme prise dans un réseau, d'une part, et la petite revue américaine comme « civilisée » par l'Europe.

Pour Pound, comme pour d'autres auteurs américains de l'époque, la « haute » culture et l'activité créatrice se situent en Europe. Et c'est de là que doit venir une dynamique artistique américaine. Par conséquent, Pound rapproche les revues américaines et européennes : relation de mimétisme, reprise du travail des autres revues : le parallèle est constant ; le champ lexical de la continuité est omniprésent. Pound indique tout d'abord, et à juste titre, que *Poetry* a publié, notamment dans les années 1910, des œuvres d'auteurs européens (W. B. Yeats, Richard Aldington, etc.). Pound voit les relations entre revues européennes et américaines comme un rapport de succession et de relais ; les réseaux sont vus comme la continuation d'une même œuvre :

> The action of literature in prose and in ideas [started by *Poetry*] was continued in the *Egoist*. The *Egoist* took on what the *New Age* would not print. (p. 693)
>
> [L'activité de la littérature en matière de prose et d'idées [commencée par *Poetry*] se poursuivit dans l'*Egoist*. […] L'*Egoist* prenait ce que le *New Age* ne voulait pas publier. (p. 8)]

> The *English Review* in 1908 had [...] Continental inspiration. The editor [F. M. Ford] wanted to do in England something comparable to what he saw done in France. The *Egoist* […] wanted to carry on […] what the *English Review* had done […]. (p. 694)

---

1 *Criterion*, vol. 1, n° 4, p. 421, juillet 1923

2 Voir *The English Review*, Vol. 54, mars 1932, p. 290-5.

3 *Poetry*, vol. 41, n° 3, déc. 1932, p. 168-173, ou encore *Poetry*, vol. 41, n° 3, mars 1933, p. 343-349.

> [En 1908, l'*English Review* avait […] une inspiration continentale. L'éditeur voulait faire en Angleterre quelque chose de comparable à ce qu'il voyait en France. L'*Egoist* […] voulait continuer […] ce que l'*English Review* avait fait […]. (p. 10)]

Certains magazines américains sont explicitement envisagés en termes d'équivalents de périodiques européens:

> […] M. Willard Huntingdon Wright […] tried to tranform the *Smart Set* and to create an American equivalent to Hueffer's English review. (p. 694)

> […] M. Willard Huntingdon Wright […] essaya de transformer le *Smart Set* et de créer un équivalent américain à la *English Review* de Hueffer. (p. 9)]

> [T]he *Dial* wanted to be in America what the *Mercure* had been in France. (p. 696)

> [[L]e *Dial* voulait être en Amérique ce que le *Mercure* avait été en France » (p. 11).]

Pound conçoit en outre que si les magazines américains s'inspirent de l'Europe, ils peuvent aussi entrer dans l'histoire de celle-ci : la *Little Review*, dont Pound rappelle les publications d'auteurs européens en traduction, « s'inscrivit presque immédiatement dans l'histoire des lettres européennes en publiant le chapitre d'ouverture d'*Ulysses*[1]. » En bref, l'histoire littéraire est à envisager sur le plan international : cet adjectif est récurrent ; il apparaît quatre fois à la seule page 13 (p. 698 de l'article-source) pour qualifier la communication littéraire et les standards de ce que devrait être la critique littéraire. Dans le même passage, Pound indique avec justesse qu'« on ne peut diviser l'histoire littéraire sur une base purement géographique[2] ».

Les réseaux littéraires européens et les publications d'auteurs de part et d'autre de l'Atlantique, ainsi que la forte mobilité des auteurs majeurs du modernisme anglo-américain, tendent à donner raison à Pound. Cette dimension explique aussi la confusion identitaire de Pound, qui se manifeste sur le plan linguistique. Pound indique à propos de Harriet Monroe, éditrice de *Poetry* :

> [She] […] has assumed that the intelligence of her readers is […] far below that of the authors whom she has printed […]. We Europeans consider this an insult to the reader; and "we" (the author of these presents), as an American, consider it a pessimistic lack of confidence in our compatriots. (p. 691)

> [Elle] […] partait du principe que l'intelligence de ses lecteurs était […] inférieure à celle des auteurs qu'elle publiait […]. Nous autres Européens, nous considérons que c'est faire insulte au lecteur ; et « nous » (l'auteur des présentes), en tant qu'Américain, considérons comme pessimiste ce manque de confiance envers nos compatriotes. (p. 7)

Faut-il voir là une forme de démagogie, surtout lorsqu'on connaît l'opinion de Pound et d'autres sur le refus du compromis avec l'opinion publique ? La question reste ouverte[3]. Plus tard dans l'article, Pound abandonne les nationalités pour parler des « écrivains […] qu'il y

---

1 *Art. cit.*, p. 10 [« […] [T]he *Little Review* […] wrote itself immediately into the history of European letters by publishing the opening chapters of *Ulysses*. », p. 695]

2 *Art. cit.*, p. 13 [« You cannot […] divide literary history on a merely geographical basis. », p. 698]

3 Cette confusion sur le placement est exploitée largement : les « London Letters » d'Eliot dans *The Dial* en 1921-22, et les « Paris Letters » de Pound dans ce même périodique à la même époque donnent le point de vue d'Américains sur l'Europe à des lecteurs américains et trouvent leur équivalent, en mouvement inverse, dans la série « Through Alien Eyes [A Travers une vision étrangère] » de Pound dans *The New Age* (1912-13) : il y a bien une dialectique de l'échange.

avait alors à Londres[1] » par lesquels il entend et nomme Wyndham Lewis, D. H. Lawrence, Horace Walpole et lui-même. L'artiste moderniste qui contribue à la littérature européenne est donc à envisager non en termes de sa nationalité mais en fonction des revues où il publie et du lieu où il se trouve.

Les réseaux ne sont donc pas à définir en termes de nationalité mais de volonté et de position géographique. Le dénominateur commun des modernistes serait la dimension expérimentale de la littérature produite en Europe. Et pourtant il y a bien dans cet article une tension entre l'individuel et le collectif, ainsi qu'une rhétorique du groupe qui se manifeste par deux procédés distincts : ce qu'on pourrait appeler une esthétique de la liste d'une part, et l'autocitation et l'utilisation de la première personne d'autre part. Pound en effet établit des ponts entre les groupes littéraires à grand renforts de pluriels et de listes de noms[2]. La longueur de la liste semble d'ailleurs être proportionnelle à l'admiration de Pound ; on pourra se référer à la liste qui fait suite aux éloges de Pound pour le travail de choix de Ford Madox Ford dans *The English Review* à ses débuts : Pound nomme Thomas Hardy, A. C. Swinburne, Henry James, Anatole France et d'autres « monuments », ainsi que des auteurs déjà réputés (H. G. Wells, John Galsworthy) ou encore Wyndham Lewis, D. H. Lawrence[3], etc. Le groupe et le réseau sont donc aussi une construction linguistique, et sont rendus visibles à travers les listes et les pluriels dont Pound se sert. La notion de réseau est aussi connotée à travers le terme de « forum » employé par Pound. Le réseau n'est donc pas une entité au singulier (le terme « mouvement artistique » est pour Pound « immobile[4] ») mais un va-et-vient, un dialogue entre les idées et les cultures. Un élément, peu souligné par Pound excepté pour lui-même, contribue à la constitution de réseaux dans les petites revues : la contribution de nombreux collaborateurs à différentes revues en même temps. On voit donc qu'en dépit des critiques qui ont été faites à cet article, celui-ci est intéressant pour la formulation qu'il donne à la notion de réseau.

La concentration sur les éléments concernant la problématisation des réseaux européens m'a conduite à occulter certains aspects de l'article. Si Pound annonçait ce bilan des petites revues comme un récapitulatif des éléments positifs, on remarque toutefois une note de regret personnel et de nombreuses critiques envers ce qu'on considère aujourd'hui comme des revues de qualité. Il va sans dire que l'analyse n'est pas objective. Et pour cause, comment Pound rendrait-il compte de sa contribution – parfois un peu trop énergique – aux petites revues, notamment lorsqu'il s'agissait de faire publier un auteur jugé (par lui-même) prometteur ? Cependant cet article est une mine pour qui veut comparer une vision engagée et contemporaine des revues, avec la version distanciée des critiques.

L'intérêt d'un tel bilan « de l'intérieur » tient aussi à la vision qu'il propose sur le réseau européen auquel l'auteur a participé. Pound fait un retour sur les artistes et revues qu'il entend comparer et qu'il voit comme des prolongements les unes des autres, et rappelle les ambitions cosmopolites des revues et leurs représentants américains en Europe. Cet article propose donc une vision plus perméable des frontières et une définition dynamique et élargie des réseaux littéraires européens.

Charlotte Estrade

---

1 *Art. cit*., p. 9 [« writers then in London », p. 693.]
2 Voir Balmès p. 7 ; Pound p. 692.
3 Voir Balmès p. 9 ; Pound p. 693.
4 Voir Balmès p. 8 ; Pound p. 692.

Pound, Ezra, « Des petites revues » (1930), *La revue des revues*, n° 11, 1991, p. 5-20, traduction d'Anne-Dominique Balmès.
Pound, Ezra, « Small Magazines », *The English Journal*, nov. 1930, p. 689-704.
Pound, "On Criticism in General", *Criterion*, vol. 1, n° 2, janv. 1923, p. 143-156.
Edwards, John, *A Preliminary Checklist of the Writings of Ezra Pound, Especially his Contributions to Periodicals* (intro. Norman Holmes Pearson), New Haven: Kirgo Books, 1953.
http://littlemagazines.davidson.edu
http://www.englishjournal.colostate.edu/infoforauthors.htm#articles

Ouvrages

Anderson, Elliott et Kinzie, Mary, *The Little Magazine in America : A Modern Documentary History*, Stamford, Conn. : Ray Freiman & Company; The Pushcart Press, 1978
Baudouin, Jean, et Hourmant, François, *Les revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection "Res Publica", 2007
Bloomfield, B. C., *An Author Index to Selected British 'Little Magazines' 1930-1939*, Londres: Mansell, 1976
Harding, Jason, *The* Criterion*, Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain*, Oxford: Oxford University Press, 2002
Hoffman, Frederick J, Allen, Charles et Ulrich, Carolyn F., *The Little Magazine, A History and a Bibliography*, réimp. New York: Kraus Reprint Corporation, 1967; orig. Princeton: Princeton University Press, 1947
Kaufmann, Vincent, *Poétique des groupes littéraires (Avant-Gardes 1920-1970)*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997
Mott, Frank Luther, *A History of American Magazines, Vol V : Sketches of 21 Magazines 1905-1930*, Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1968
Stead, Evanghélia, et Védrine, Hélène (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008
Sullivan, Alvin, *British Literary Magazines, The Victorian and Edwardian Age, 1837-1913*, New York, Westport, Londres: Greenwood Press, 1984
Sullivan, Alvin, *British Literary Magazines, The Modern Age, 1914-1984*, New York, Westport, Londres: Greenwood Press, 1986
Tadié, Benoît, *Revues anglo-américaines, Lieux d'échanges, lieux d'exil*, Paris : Ent'revues, 2006
Taupin, René, *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920)*, Paris : Honoré Champion, 1929

Articles

Bennett, David, "Periodical Fragments and Organic Culture: Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine", *Contemporary Literature*, vol. 30, n° 4, hiver 1989, p. 480-502.
Churchill, Suzanne W. et McKible, Adam, "Little Magazines and Modernism: An Introduction", *American Periodicals : A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, vol. 15, n° 1, 2005, p. 1-5.
Corbett, David Peters and Thacker, Andrew, "Raymond Williams and Cultural Formations: Movements and Magazines", *Prose Studies, History, Theory, Criticism*, vol. 16, n° 2, août 1993, p. 84-106.
Ferrall, Charles T., "*The New Age* and the Emergence of Reactionary Modernism before the

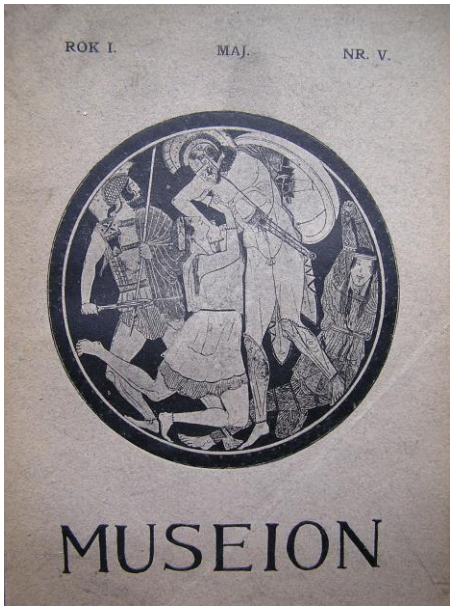
Great War", *Modern Fiction Studies*, automne 1992, vol. 38, n° 3, p. 653-67.
Golding, Alan C., "*The Dial*, *The Little Review*, and the Dialogics of Modernism", *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, vol. 15, n° 1, 2005, p. 42-55.
Joost, Nicholas et Risdon, Ann, "Sketches and Preludes: T. S. Eliot's 'London Letters' in *The Dial*", *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, vol. 12, n° 4, automne 1976, p. 366-83.
Macauley, Robie, "The "Little Magazines"", *Transition*, n° 9, juin 1963, p. 24-5.
McKendrick, Louis K., "T. S. Eliot and *The Egoist*: The Critical Preparation", *Dalhousie Review*, 1975, vol. 55, n° 1, p. 140-54.
Monk, Craig, "The Price of Publishing Modernism: Ezra Pound and the *Exile* in America", *Canadian Review of American Studies*, vol. 31, n° 1, 2001, p. 429-46.
North, Michael, "Transatlantic Transfer: Little Magazines and Euro-American Modernism", consulté le 26/05/2009 sur http://www.textualscholarship.com/exist/mod_mag/file/north_transatlantic_transfer.pdf.
Scholes, Robert, "Small Magazines, Large Ones, and Those In-Between", postface de Churchill Suzanne W., et McKible, Adam, *Little Magazines and Modernism: New Approaches*, Ashgate, 2008, consulté sur http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/Afterword.pdf le 26/05/2009.
Sieburth, Richard, "Pound's *Dial* Letters: Between Modernism and the Avant-Garde", *American Poetry*, hiver 1989, vol. 6, n° 2, p. 3-10.
Timberman Newcomb, John, "*Poetry*'s Opening Door: Harriet Monroe and American Modernism", *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, vol. 15, n° 1, 2005, p. 6-22.
McDonald, Peter D., "Modernist Publishing: "Nomads and Mapmakers", in Bradshaw, David (éd.), *A Concise Companion to Modernism*, Londres : Blackwell, 2003, p. 221-242.

IV.

Des revues d'art

Museion ou le dialogue de la revue polonaise avec l'art et la littérature française à l'aube de la Grande Guerre

Museion « revue littéraire et artistique », comme le précise son sous-titre, naquit à la fin de la période nommée la Jeune Pologne située entre 1890 et 1914 et fut fondée par Ludwik Hieronim Morstin et Władysław Kościelski. C'étaient alors les derniers moments de la Belle Epoque qui vit sur les terres polonaises une éclosion, une explosion même d'une richesse extraordinaire de l'art et de la littérature.



L'idée de la revue vit le jour à Paris dans le milieu de jeunes artistes polonais venus des régions de Cracovie, de Varsovie ou de Poznań, c'est-à-dire de trois régions occupées depuis plus de cent ans par les empires autrichien et russe, ainsi que par la Prusse. À cette époque charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles, Paris joua, après Varsovie, Cracovie et Lwów, le rôle de quatrième centre artistique de la Pologne, dont le nom était effacé des cartes de l'Europe[1].

Inaugurée en janvier 1911, la revue fut interrompue pour des raisons pécuniaires en décembre 1913. Pendant la première année de son existence, la rédaction avait deux adresses : à Paris – 240, Boulevard Raspail, et à Cracovie – 13, rue Karmelicka. Kościelski était le rédacteur de Paris et Morstin celui de Cracovie. Pendant les trois années de son activité, *Museion* respecta bien son caractère de mensuel. À un rythme plus au moins régulier, la revue publia trente-six numéros.

Kościelski et Morstin, nés tous deux en 1886, vinrent en France comme tant d'autres jeunes artistes et écrivains polonais, pour perfectionner leur éducation littéraire et artistique. Kościelski était poète et traducteur. Morstin devait bientôt révéler ses talents de dramaturge. Tous les deux étaient issus de familles nobles et disposaient, surtout Kościelski, de sources financières considérables. C'est Kościelski qui joua un rôle essentiel dans la création et le fonctionnement de la revue en consacrant des sommes importantes à cette entreprise éditoriale. Notons également qu'il subventionna en même temps l'Association des Artistes Polonais, créée à Paris en 1911, et participa activement à l'organisation de soirées littéraires et musicales puis d'expositions de peinture polonaise[2]. Appelé en Pologne pour des raisons familiales il fut obligé de réduire ses subventions pour la revue. La situation fragile de *Museion* s'acheva par une catastrophe financière et la clôture définitive du périodique. Il est important de rappeler que Monika Kościelska, veuve de Władysław, continua la tradition familiale de mécénat en fondant à Genève, en 1961, un Prix pour les jeunes écrivains et

[1] Voir: E. Bobrowska-Jakubowska, *in* : *Artyści polscy we Francji w latach 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności*, [Les Artistes polonais en France dans les années 1890-1918...] éd. DIG, Warszawa, 2004.
F. Ziejka, „Polska w Paryżu" oraz „Młoda Polska u bram Europy" *in*: *Mój Paryż*, [La Pologne à Paris, La Jeune Pologne à la porte de l'Europe *in* Mon Paris], éd. Universitas, Kraków 2008, p. 11-138, 308-374.

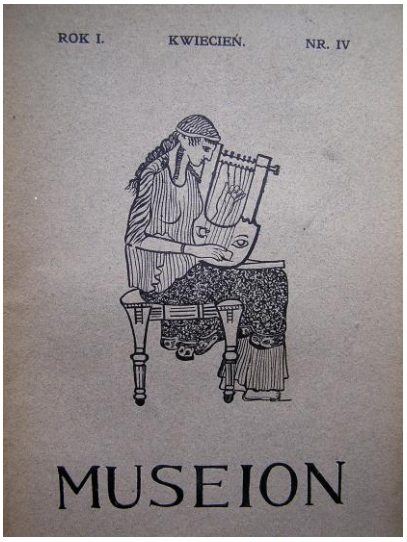
[2] Voir E. Bobrowska-Jakubowska, „Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu (TAP)" [L'Association des Artistes Polonais à Paris], *ibidem* p. 106-144.
F. Ziejka, „Towarzystwo Artystów Polskich", [L'Association des Artistes Polonais à Paris], *ibidem* p. 202-207.

critiques polonais qui vivaient en Pologne ou à l'étranger.

La conception artistique de la revue *Museion*

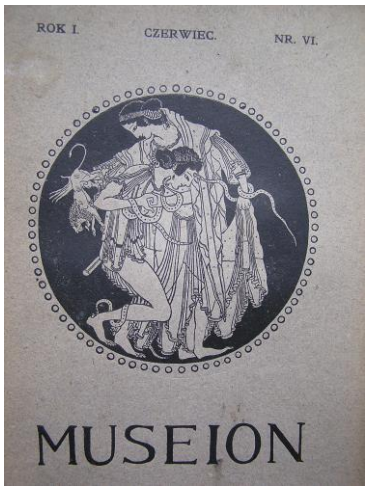
Les informations fournies au commencement de cette communication méritent un moment de réflexion. Trois éléments signalés s'avèrent d'une importance significative : le nom de la revue, l'adresse double de la rédaction et la date de naissance des rédacteurs.

Museion – ce mot d'origine grecque désigne le temple des Muses et évoque le centre d'études fondé à Alexandrie par Ptolomée I Soter vers 280 avant Jésus-Christ. Cette information encyclopédique renvoie immédiatement le lecteur averti vers l'Antiquité et la littérature classique en rappelant la grande tradition méditerranéenne de la culture européenne. L'adresse parisienne de la rédaction suggère l'ouverture sur la poésie et l'art français ainsi que la possibilité de contacts directs avec les artistes et les critiques polonais résidant à Paris. L'information biographique qui rappelle la date de naissance de Kościelski et de Morstin indique leur appartenance à la troisième génération de la Jeune Pologne qui réalisera tout son potentiel artistique après la Grande Guerre. En 1911, ils déclarent leur opposition à l'art moderniste décadent et à son esthétique ainsi qu'à l'impressionnisme qui capture l'instant et se contente d'esquisses au lieu d'aspirer à des valeurs durables. Les rédacteurs de *Museion* optent catégoriquement pour des œuvres universelles et transhistoriques qu'ils découvrent en France dans le renouveau du classicisme, dans l'Antiquité et dans la tradition de la littérature nationale de l'époque de la Renaissance. À vingt-cinq ans de distance, Morstin écrit en 1934 :



> En l'accord avec la France, notre seconde patrie, et en l'accord avec tout l'Occident nous cherchions de vieilles sources pour la nouvelle vie dans l'Art[1] .

Ces vieilles sources étaient des textes d'Hésiode et d'Horace, une vieille poésie persane d'Omar Khayyam et une anthologie de la poésie japonaise constituée au XIII^e^ siècle par Teikakio. Les sources nouvelles étaient le théâtre français du XVII^e^ siècle, la poésie des Parnassiens, l'enthousiasme pour Albert Samain, Jean Moréas, Marcel Schwob. Il est important d'évoquer encore une confession du fondateur de *Museion* qui souligne que le groupe de jeunes écrivains et peintres polonais a trouvé un appui pour ses idées « dans la vie spirituelle de France, qui marquait un retour à la perfection des formes artistiques, au nouveau classicisme[2]. »



Notons que les éléments du manifeste artistique *de Museion* figurent dans une Chronique du premier numéro intitulée « Sibi et amicis » et dans l'article de Morstin « L'Influence des idées philosophiques sur la création littéraire contemporaine » où l'auteur constate :

[1] L.H. Morstin, *Zycie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża przed dwudziestu pieciu laty „Museion"* [La Vie artistique et intellectuelle de Cracovie et de Paris il y a vingt cinq ans. Museion], Kraków 1934, p. 6.

[2] *Ibidem*, p. 4 : « *... w życiu duchowym Francji, która przechodziła swój powrót do doskonałości formy, do nowego klasycyzmu ».*

> Le classicisme n'est pas l'imitation irréfléchie des Grecs mais la compréhension profonde de l'essence d'éléments dionysiaques. L'Âme de l'Hellade embrassait l'homme tout entier. Elle unissait tous les traits de la nature humaine dans la foi divine en l'idéal, elle harmonisait toutes les valeurs dans la beauté calme, elle en créait une entité parfaite et achevée comme les sculptures blanches de ses dieux [1].

Morstin déclare son amour profond pour la beauté classique, la perfection et le calme en s'inspirant en même temps de la pensée d'Henri Bergson, de l'intuition et de l'activisme[2]. L'analyse du contenu des 36 numéros de *Museion* permet de saisir le caractère pluriel et mobile de la revue qui ne s'enferme pas uniquement dans la littérature classique et néo-classique. Elle propose aux lecteurs la poésie de Jean Moréas et d'Albert Samain, de nouvelles traductions polonaises des tragédies d'Eschyle ou de l'*Enéide* de Virgile, cette dernière réalisée par Ludwik Hieronim Morstin lui-même. Mais elle publie également des textes du préraphaélite Dante Gabriel Rossetti et d'autres d'Oscar Wilde, des *Elégies romaines* de Goethe, ainsi que des analyses des œuvres de grands poètes romantiques polonais. Elle cherche à créer la synthèse du romantisme polonais et du classicisme. Les pages consacrées à la poésie polonaise contemporaine ne se limitent pas non plus à la publication des poèmes de Leopold Staff, reconnu comme le grand classique de l'époque et comparé à Moréas, mais proposent également les textes de Bronisława Ostrowska et de Stanisław Leszczyński. La revue se veut sensible à tous les vents artistiques à condition qu'ils soient porteurs de valeurs durables et universelles. Avec une notion du classicisme aussi large, *Museion* révèle plutôt un caractère éclectique que l'on peut déceler dans son choix d'auteurs, de critiques et d'artistes.

Du côté de l'art français

Il est important de souligner que, parmi tous les périodiques de la Jeune Pologne, c'est *Museion* qui manifeste le plus grand intérêt pour les événements artistiques. Il surveille l'évolution de la peinture et de la sculpture contemporaines en France, présente et commente les expositions parisiennes, invite les artistes à publier leurs réflexions sur l'art et enrichit ses livraisons par des reproductions d'œuvres d'art françaises. En abordant le problème de la circulation des idées artistiques en Europe à l'aube de la Première Guerre mondiale, nous voudrions nous pencher essentiellement sur le dialogue entamé par *Museion* avec la peinture française contemporaine, considérée comme porteuse de valeurs classiques autant dans leurs formes que dans leurs idées.

Il s'agit d'une réception sélective et interprétative qui est, dans certaine mesure, soumise à la conception de la revue et à sa recherche du classicisme. Cependant cette réception ne néglige pas la découverte des nouvelles tendances artistiques (Cézanne, Gauguin, Signac, Matisse, Denis, Bourdelle) ou la nouvelle interprétation de l'art de la première moitié du XIX^{e} siècle (Ingres).

Les rédacteurs ont su choisir des collaborateurs qui étaient bien intégrés dans le milieu artistique et intellectuel français mais qui gardaient toujours des liens avec leur pays

---

[1] L.H.Morstin, „Wpływ idei na współczesną tworczość literacką I. Wyzwolenie z nietzscheanizmu" [L'influence des idées sur la la création littéraire contemporaine I. La libération du Nietzchéisme] *Museion* 1911, n. 2.

[2] L.H. Morstin, „Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką. II. Bergson i metafizyka twórczości" [L'Influence des idées philosophiques sur la littérature comtemporaine II. Bergson et la métaphysique], *Museion* 1911, n. 4.

d'origine. Il est évident qu'ils présentaient les peintres et commentaient les mouvements artistiques pour les faire connaître aux lecteurs polonais. D'ailleurs l'époque des grandes expositions d'art étranger commença sur les terres polonaises au début du XX^{e} siècle. En 1904, Varsovie put admirer une exposition internationale des oeuvres graphiques de Max Klinger, Pierre Bonnard, J. Whistler, Maurice Denis et beaucoup d'autres. En 1909, Emile Antoine Bourdelle exposa ses sculptures dans les salles de Zachęta à Varsovie et en 1911, les habitants de la capitale prirent connaissance d'une grande présentation des œuvres de Monet, Pissarro, Renoir, Denis, Bourdelle et Rodin[1]. *Museion,* cette revue parisienne et cracovienne, s'adressait alors aux lecteurs avertis et expérimentés. En bref, elle s'adressait en toute conscience à une élite comme le faisait jadis *La Chimère* (1901-1907). Les critiques polonais tels que Adolf Basler, Zygmunt Lubicz-Zaleski, Michał Mutermilch et Wilhelm Mitarski furent des médiateurs directs entre l'art français, le programme du renouveau classique de *Museion* et le public polonais.

Ils unissaient souvent la critique d'art et la critique littéraire. Le rôle de médiateur fut surtout joué par Adolf Basler qui, installé depuis 1898 à Paris, garda contact avec les périodiques polonais jusqu'en 1914 et venait en Pologne avec des conférences sur les nouvelles tendances de l'art contemporain européen. Il publia également ses textes dans des revues françaises – *La Plume, L'Art décoratif, Montjoie.* Il fit paraître plusieurs critiques dans *Museion*, entre autres sur les œuvres de Gauguin, Cézanne, Matisse etc.[2] et sur la poésie de Moréas considéré comme un classique du symbolisme français[3].

Notons que de son côté Michał Mutermilch, le mari du peintre Mela Muter qui, à partir de 1901, s'établit en France et appartint plus tard à l'École de Paris, fut bien intégré dans le milieu artistique français. Il publia dans le *Mercure de France* des articles sur les poètes et dramaturges polonais et dans *Museion* des comptes rendus d'expositions de peintres français, pour ne citer que sa présentation de la collection Chauchard au Louvre, de Delacroix à Millet[4].

Le critique, historien de la littérature et poète Zygmunt Lubicz-Zaleski, installé définitivement en France depuis 1914 comme conservateur de la Bibliothèque Polonaise à Paris, consacra toute sa vie à renforcer les liens culturels entre les deux pays en s'occupant également de l'organisation de l'enseignement de la langue polonaise en France[5]. Il publia plusieurs textes dans la revue de Morstin, entre autres des réflexions sur l'exposition des cubistes dont il ne fut pas d'ailleurs enthousiaste, et sur les peintres polonais qui exposèrent avec eux tels que Gwozdecki et Makowski. Il est impossible de donner plus d'informations sur les collaborateurs parisiens de *Museion* dans le cadre de cet article, mais il nous paraît indispensable de mettre l'accent sur leur valeur intellectuelle et sur leurs liens directs avec la culture française.

---

[1] Voir E. Bobrowska-Jakubowska, *op. cit*. p. 40.

[2] A. Basler, „Glossy o sztuce wspólczesnych artystów francuskich" [Les Gloses sur l'art des artistes contemporains français], *Museion* 1911 n. 7-8.

[3] A. Basler, „Klasyk symbolizmu francuskiego (Glossy do studyum o Janie Moreas'ie)", [Le Classique du symbolisme français (Gloses pour l'étude de Jean Moréas], *Museion* 1913, n. 1-2.

[4] M. Mutermilch, „Od Delacroix do Millet (z powodu otwarcia kolekcji Chaucharda w Luwrze)" [De Delacroix à Millet. L'ouverture de collection Chauchard à Louvre], *Museion* 1911, n. 7-8 p. 142-153.

[5] Z. Lubicz-Zaleski a traduit les poèmes d'Albert Samain pour *Museion.* Notons que Thadée Makowski a illustré le volume de poésie de Zaleski - *Na wąskiej miedzy snu i burzy*, Varsovie-Paris-Cracovie, 1914.

À partir de son premier numéro, la revue a entrepris une polémique, assez tardive d'ailleurs, avec l'impressionnisme. Wilhelm Mitarski, peintre et critique, présent à Paris en 1910 et puis de 1912 à 1914, accusa ce mouvement artistique de légèreté et d'excès de subjectivisme, de chaos et d'anarchisme [1]. Cependant cette condamnation n'embrassait pas Cézanne, Gauguin ni Van Gogh, considérés comme les artistes qui déclenchèrent la révolution artistique ayant rejeté l'imitation sensuelle de la nature et privilégiant le travail créatif, le soin de la composition et le respect pour la tradition. Mitarski rappela les mots que Cézanne avait adressés à Emile Bernard : « Il nous faut revenir classique par la Nature ». *Museion* accepta cette conception du classicisme qui demandait aux artistes une bonne connaissance des œuvres de leurs prédécesseurs et un travail acharné pour perfectionner de leur technique. C'est pour étayer cette conception que la revue publia un choix de textes des peintres français. Les rédacteurs, peu soucieux de précision, fournissaient rarement les références des fragments cités. Il paraît néanmoins important de souligner qu'ils donnent la parole à Paul Gauguin, Maurice Denis, Vincent Van Gogh et Henri Matisse, et qu'ils proposent aux lecteurs de longues réflexions sur la Beauté signées par Emile Bourdelle et Auguste Rodin.

En présentant les opinions de Maurice Denis « sur la peinture de nos jours[2] » *Museion* retrouve des arguments pour son culte de la tradition et pour sa recherche des éléments immortels des œuvres d'art. Pour la revue comme pour Denis, la connaissance des maîtres révèle à l'artiste « les principes immuables » de l'art. Le groupe de *Museion* partage également son idée que l'histoire de l'art est un processus de continuelle répétition et admet que Tintoretto et Titien connaissaient les mêmes principes de couleur que Gauguin ou Van Gogh et que la beauté des ravissantes lignes courbes chez Degas et Puvis de Chavannes est à retrouver sur les vases grecs et dans les fresques des primitifs italiens. C'est dans ce respect de l'héritage collectif prôné par Maurice Denis que le groupe de *Museion* trouve appui pour sa conception du classicisme. Il publie également avec admiration une petite dissertation de ce peintre nabi sur l'art de Jean Auguste Dominique Ingres[3]. C'est avec une satisfaction extrême que *Museion* cite les constatations de Denis qui annonce :

> Nous vivons très probablement à l'aube de l'époque classique. (...) Tous les efforts entrepris actuellement dans les arts plastiques, toutes les tentatives de simplification, toutes les recherches de la synthèse et du style n'auraient aucune importance s'ils n'exprimaient pas la réaction indispensable contre les excès et la légèreté de l'impressionnisme ainsi que contre ces théories stériles qui prétendent que l'expression des émotions personnelles soit la manifestation de la Beauté[4].

---

1 W. Mitarski, „Ruch idei we współczesnym malarstwie francuskim" [Le mouvement des idées dans la peinture française contemporaine], *Museion* 1911 n. 1.

2 M. Denis, „O malarstwie dzisiejszym" *in* : „Glosy o sztuce współczesnych artystów francuskich" [De la peinture d'aujourd'hui in Gloses sur l'art des artistes français contemporains, *Museion* 1911, n. 7-8.

3 M. Denis, „Szkola Ingres'a [L'Ecole d' Ingres], *Museion* 1911, n. 3 p. 99-106.

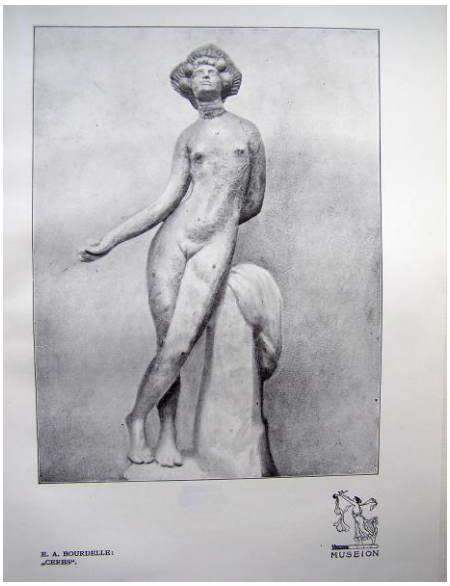
4 *Ibidem*, p. 100 : « *Żyjemy według wszelkiego prawdopodobieństwa w przede dniu epoki klasycznej* [...] *Wszelkie usiłowania dzisiejsze w sztukach plastycznych, wszelkie próby celowych uproszczeń, wszelkie poszukiwania syntezy i stylu nie miałyby żadnego znaczenia gdyby nie wyrażały koniecznej reakcji przeciwko ekscesom i płochości impresyonizmu alboprzeciwkoi tym pustym teoryom, które głoszą, że ekspresya*

Le texte est d'ailleurs suivi par un sonnet d'Adam Łada-Cybulski qui exalte le caractère éternel de l'œuvre du grand maître[1]. La peinture comme la poésie françaises sont constamment présentes sur les pages de cette revue, les idées circulent, se modifient, se laissent adapter pour un autre horizon d'attente des créateurs et du public.

Il faudrait examiner l'importance des textes de Bourdelle et de Rodin publiés dans *Museion* au cours des années 1911 et 1912 dans la perspective de la réception créative et fonctionnelle. Notons que les relations d'Emile Bourdelle avec la polonia parisienne dataient déjà de quelques années. L'artiste fit le voyage à Varsovie en 1909, à l'occasion de l'exposition de ses œuvres. Cette expérience qui lui laissa de fortes impressions, le décida à accepter l'idée d'exécuter le monument de Mickiewicz à Paris, travail qui devait lui prendre presque vingt ans[2]. En outre, Bourdelle devint membre du Comité Franco-Polonais, fondé dans la capitale française, dont l'objectif était de propager la culture polonaise en France. Rien d'étonnant que l'artiste ait accepté l'idée d'une collaboration avec *Museion.* Dans ses souvenirs datant de 1957 Morstin évoque sa conversation avec le sculpteur.

> Le Maître était ravi – écrit-il - que nous voulions faire connaître en Pologne son art et l'art des Français contemporains. [...] Voulez-vous faire publier les reproductions de mes sculptures, choisissez-les. Voulez-vous que j'écrive pour vous mes réflexions sur l'art, je suis à vous[3].

C'est dans le n° 6 de la première année que le périodique a fait paraître les photos des sculptures de « Danseuse » et de « Cérès », un dessin « Isadora Duncan » et une lithographie en couleur de « Léda » (hors-page). La présentation iconographique était suivie de « Réflexions » de Bourdelle sur le Beau, sur l'art et l'effort infini de l'artiste qui doit aspirer à la perfection pour atteindre l'universel et l'éternel. Les pensées du sculpteur correspondaient bien à la conception du classicisme chère à Morstin et Kościelski. Ce dernier fit publier dans le même numéro un petit texte qui présentait Bourdelle comme un des plus grands sculpteurs de la France contemporaine, un élève peu obéissant de Rodin avec lequel il partageait l'amour pour les grandes cathédrales gothiques. Il paraît nécessaire de signaler que l'auteur préféra la sculpture monumentale de Bourdelle aux œuvres impressionnistes, inquiétantes et mouvementées de Rodin.



wzruszeń osobistych jest manifestacją piękna ». Nous n`avons trouvé le texte original de M. Denis ni dans son volume *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique,* Paris 1920, ni dans *Nouvelles théories sur l`art moderne sur l`art sacré 1914-1921,* Paris 1922, ni dans la publication de 1964 *Du symbolisme au classicisme. Théories.* Les rédacteurs n`ont pas signalé les sources.

1 A. Łada-Cybulski, "Ingres", *Ibid.,* p. 114.

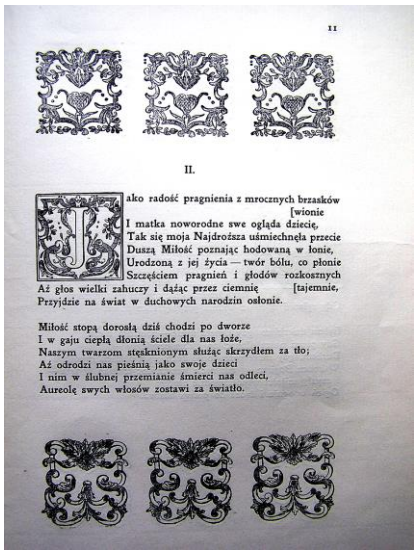
2 Voir M.-T. Diupero „Bourdelle w kręgu polskim" *in : Paryż i artyści polscy 1900-1918 wokół E.-A. Bourdelle'a*, [Bourdelle parmi les Polonais *in :* Paris et les artistes polonais 1900-1918 autour d'E. A. Bourdelle] éd. Muzeum Narodowe, Warszawa 1997, p. 32-41.

3 L. H. Morstin „Emil Bourdelle" *in : Spotkania z ludzmi* [Emille Bourdelle *in* Les Rencontres avec les gens], éd. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, p. 100 : « *Mistrz się rozpromienił na myśl, że chcemy z jego sztuką i ze sztuką jemu współczesnych Francuzów Polskę zapoznać* [...] *Chcecie reprodukować moje rzeźby, wybierajcie. Chcecie, abym pisał dla was swoje uwagi o sztuce, jestem na wasze usługi ».*

Cependant la revue fait également preuve d'un grand intérêt pour la pensée d'Auguste Rodin, en choisissant son texte qui se réfère à la tradition du grand travail collectif des artisans créateurs des grandes cathédrales gothiques françaises[1] et en publiant, dans trois numéros de suite, ses « Aphorismes sur l'art »[2]. Le sculpteur éminent y prêche les valeurs spirituelles de l'art qui atteint le Divin dans ses meilleures œuvres. Il est persuadé que les vrais artistes retrouvent l'âme de la nature dans leurs paysages et l'âme du corps humain dans leurs sculptures. En puisant dans le trésor de la tradition ils ne se contentent pas de refléter leur époque mais ils la devancent et deviennent les précurseurs de l'art futur. Cette conception de la continuité de l'art et de la richesse de la tradition répondait parfaitement au programme de *Museion.* Il convient de signaler que la publication des Aphorismes dans la revue a précédé de onze ans l'édition polonaise du livre intitulé *L'Art* dans lequel Paul Gsell avait noté les réflexions et les aphorismes de Rodin[3].

Le visuel et le textuel dans *le Museion*

Si on compare *Museion* avec *La Chimère* dont il se voulait la continuation, on doit constater qu'il a choisi une conception différente pour ses couvertures, des reproductions insérées dans le numéro et des ornements graphiques des pages de la revue. C'est le textuel qui domine le visuel, même dans les articles qui traitent de la peinture. Les reproductions sont plus rares, surtout au cours des années 1912 et 1913. Mais leur présentation est bien significative. Elles sont subordonnées aux réflexions critiques. Ainsi, de belles reproductions hors-texte de deux tableaux de Paul Gauguin, intitulés « De Tahiti » ainsi que « Le Printemps » de Paul Cézanne précèdent l'article de Mitarski « Le mouvement des idées dans la peinture française contemporaine » et fonctionnent comme illustrations des thèses formulées par le critique[4]. Les reproductions, les photos et les dessins qui accompagnent « Les Réflexions » de Bourdelle[5] jouent, eux aussi, le même rôle référentiel et informatif. On découvre une stratégie semblable dans le troisième numéro où l'article de Maurice Denis « L'École d'Ingres » est précédé de reproductions du maître telles que «L'Odalisque » et « Le Bain turc », de Chasseriau - « Aphrodite » et « Les Soeurs » ainsi que de Mottez - « Le Portrait de la femme ». Avec le temps, le nombre de reproductions et de gravures diminue considérablement pour disparaître pratiquement en 1913 pour des raisons financières. Malgré leur subordination au texte et leur caractère informatif, elles renforcent le credo artistique de la revue. Dans la perspective polonaise, elles pouvaient être considérées comme novatrices mais, du point de vue de ce geyser des idées artistiques qui jaillissaient à Paris, le choix n'était pas trop risqué. La nouvelle interprétation et la présentation des peintres jugés académiques servaient bien au projet de *Museion.*


II

II.

Jako radość pragnienia z mrocznych brzasków [wionie
I matka noworodne swe ogląda dziecię,
Tak się moja Najdroższa uśmiechnęła przecie
Duszą Miłość poznając hodowaną w łonie,
Urodzoną z jej życia — twór bólu, co płonie
Szczęściem pragnień i głodów rozkosznych
Aż głos wielki zahuczy i dążąc przez ciemnię [tajemnie,
Przyjdzie na świat w duchowych narodzin osłonie.

Miłość stopą dorosłą dziś chodzi po dworze
I w gaju ciepłą dłonią ściele dla nas łoże,
Naszym twarzom stęsknionym służąc skrzydłem za tło;
Aż odrodzi nas pieśnią jako swoje dzieci
I nim w ślubnej przemianie śmierci nas odleci,
Aureolę swych włosów zostawi za światło.

[1] A. Rodin, „Zmierzch katedr" [Le crépuscule des cathédrales], *Museion* 1911, n. 9, p. 60-62.

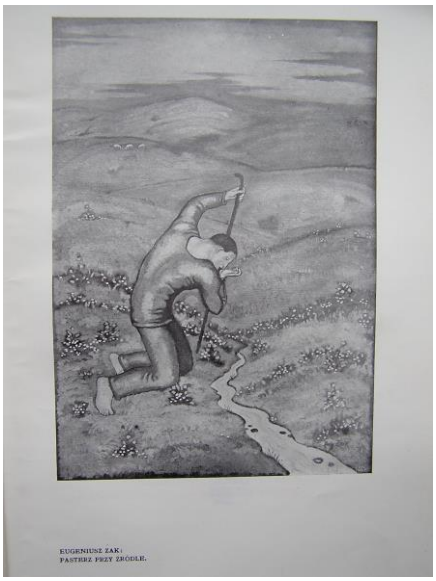
[2] A. Rodin, „Aforyzmy o sztuce" [Les Aphorismes sur l'art.], trad. Janina Masłowska, *Museion* 1912, n. 10, p. 99-101, n. 11, p. 88-96, n. 12, p. 79-87.

[3] A. Rodin *Sztuka. Rozmowy spisane przez Paula Gsell,* trad. Teresa Tatarkiewiczowa, introduction Władysław Tatarkiewicz, Poznań 1923.

[4] *Museion* 1911 n. 1.

[5] *Museion* 1911 n. 6.

Statistiquement la présence de l'art polonais semble beaucoup plus modeste que celle de l'art français. La revue reste fidèle à son rôle de médiateur qui s'efforce de faire connaître les artistes français en Pologne. Elle porte néanmoins de l'intérêt aux peintres polonais qui vivent ou exposent à Paris. Le périodique lance l'œuvre de Witold Wojtkiewicz (1879-1909), contesté ou méconnu en Pologne. C'est André Gide, charmé par ses tableaux pré-expressionnistes, qui l'a fait venir et exposer à Paris. Une introduction au catalogue de l'exposition Wojtkiewicz (1907), écrite par Gide, a donné le titre de noblesse à ce peintre marginalisé à Cracovie. Une lithographie en couleur du tableau « La mort d'une fillette » de Wojtkiewicz et une reproduction de son dessin à la plume illustrent et complètent l'article d'Antoni Potocki. Notons que son analyse de l'œuvre de Wojtkiewicz n'a pas perdu de valeur jusqu'à aujourd'hui [1]. La revue propose également les reproductions de tableaux d'Eugène Zak (1884-1926), peintre polonais, qui étudia à Paris, puis s'établit définitivement en France en 1923. Les critiques le considèrent souvent comme un peintre français. Il appartenait, comme Borowski, au groupe artistique « Rythme » [2] et s'opposait à la tradition de l'impressionnisme. *Museion* fait paraître trois reproductions hors texte d'Eugène Zak – « Le berger auprès d'une source », « La tête de femme » et « La femme avec un enfant ». Les critères de sélection ne paraissent pas tout à fait définis, mais il semble bien que le fait que Wojtkiewicz et Zak étaient connus à Paris ait décidé de leur présentation iconographique dans la revue.


EUGENIUSZ ZAK:
PASTERZ PRZY ŹRÓDLE.

Waclaw Borowski a privilégié l'usage de gravures sur bois. Elles étaient les plus nombreuses pendant la première année de l'existence de la revue, quand il a également introduit dans le périodique les gravures de l'œuvre de Mikołaj Rej imprimée au XVI[e] siècle[3]. Elles côtoyaient des reproductions de dessins de Wit Stwosz (« La décapitation de saint Jacques ») et de Michel Ange. La conception graphique de *Museion* ne se réduit évidemment pas au problème des reproductions et des gravures. A première vue on peut constater qu'elle s'avère très homogène, conçue et réalisée par un seul artiste pendant trois ans, Wacław Borowski (1885-1954**).** Ce jeune peintre vint à Paris après des études à Cracovie, sous la direction de Józef Mehoffer, pour parfaire son éducation artistique. Il y séjourna de 1909 à 1913. Dans les années d'entre-deux-guerres, il fut considéré comme un des plus importants représentants du néoclassicisme polonais. Cependant en 1911, ce n'était qu'un jeune adepte de la peinture qui rejoignit Morstin et Kościelski, animé comme eux par la passion pour l'art antique et attiré par l'art de la Renaissance. Ses vignettes d'en tête et de fin de page ainsi que ses initiales sont imprégnées de motifs classiques – des cruches et des vases avec des fleurs stylisées, des médaillons avec des muses (surtout dans les vignettes d'en-tête). Ses initiales décorées s'inspirent des imprimés du XVI[e] siècle. A l'exception de quelques reproductions, la revue est presque entièrement monocolore. Borowski renonce aux motifs folkloriques et à la ligne sinueuse de l'Art Nouveau. Il respecte l'entité de la page imprimée en choisissant un ornement peu mouvementé, plus rigoureux que riche.

Des principes semblables se retrouvent dans la composition des couvertures. Une seule, celle du premier numéro de 1911, fut l'œuvre de Jan Bukowski, un des plus grands

1 A. Potocki „Witold Wojtkiewicz. Zarys twórczości" [Les grandes lignes de l'œuvre de Witold Wojtkiewicz], *Museion* 1911 n. 4.

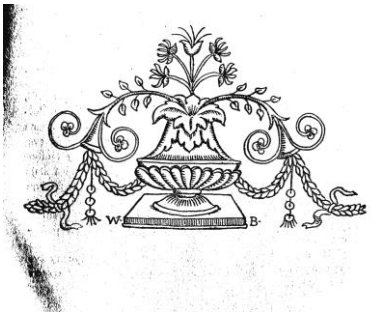
2 Le groupe „Rythme"est fondé et actif à Varsovie de 1922 à 1932.

3 *Museion* 1911 n. 2.

décorateurs du « beau livre » polonais. Cette première couverture est ornée d'une silhouette de femme en robe grecque dansant sur un livre, une fleur à la main. La réalisation des autres est due à Borowski. D'ailleurs les mêmes modèles reviennent en alternance à plusieurs reprises. Nous pouvons les partager en trois groupes : les couvertures qui respectent l'inspiration du style antique des anciens vases grecs, les couvertures qui évoquent les livres édités au XVI^{e} siècle en Pologne et les couvertures avec des références moins accentuées, composées d'une gerbe florale stylisée qui cerne une cruche avec des feuilles et des fruits de la vigne. Ce troisième modèle inaugure la deuxième année de la publication. Vu les difficultés financières grandissantes, il domine à partir du deuxième semestre 1912 à quelques variations près– au centre de la composition, par exemple, apparaît un motif floral stylisé, encadré par des frises rectangulaires. Les couvertures inspirées par la peinture grecque présentent des figures humaines, hommes et femmes, saisies en plein mouvement et entourées d'un cercle noir. Celles qui s'inspirent des imprimés polonais de l'époque de la Renaissance présentent des scènes figuratives sur fond de nature, prises dans des cadres très décorés. Toutes ces compositions décoratives s'harmonisent avec le message de *Museion* qui annonce le retour à l'art et à la littérature classiques. La conception visuelle de la revue tout entière est subordonnée à sa conception du renouveau par le retour à la tradition.

En conclusion, il faudrait insister sur le fait que la revue *Museion* a proposé une importante modification de l'esthétique et de la conception de l'art de la Jeune Pologne. En s'inspirant des idées qui bouillonnaient à Paris, le périodique semble clore l'époque avant que la guerre de 1914-1918 ait définitivement mis fin au XIX^{e} siècle en Pologne. Morstin et Kościelski, en médiateurs avertis, savaient mettre à profit leurs relations avec le milieu artistique parisien ainsi que leur connaissance des revues françaises pour créer un périodique moderne. Cette revue, tombée aujourd'hui dans l'oubli, a ouvert la voie à la poésie polonaise des années d'entre-deux-guerres, qui abandonna le style décadent et symboliste de la Jeune Pologne. Elle annonçait également l`épanouissement du néoclassicisme polonais ainsi que la nouvelle conception du « beau livre » polonais Art déco, décoré avec une nouvelle rigueur.

Danuta Knysz-Tomaszewska et Grzegorz Paweł Bąbiak



Gebrauchsgraphik, un modèle esthétique et intellectuel pour la revue des *Arts et Métiers graphiques*[1] (1927-1937) ?

En janvier 1938, le graphiste et correspondant français de la revue *Gebrauchsgraphik,* Roger-Louis Dupuy, annonce dans la rubrique « Notes et Echos » des *Arts et Métiers graphiques* :

> Nous avions en Allemagne un ami, un vrai. N'est-ce pas, Peignot ! N'est-ce pas Carlu ! N'est-ce pas, vous tous qui, en de trop rares entrevues, aviez eu la précieuse fortune de le rencontrer ? […] Compagnon de pensée, car Frenzel, curieux de toutes choses, accueillant aux mille aspects de l'esprit, rayonnait la bienvenue avec une rare et prenante intensité. Compagnon de métier. Nul mieux que lui ne pratiquait cette pacifique stratégie par quoi des pages, le maître d'œuvre dispose ses effectifs, textes, images, titres, pour forcer le lecteur à regarder, à sentir, à comprendre. Frenzel est mort, […] Nous avons perdu notre ami d'Allemagne[2].

Ainsi se clôt une période de contacts réguliers entre le directeur artistique de la revue de la *Gebrauchsgraphik* de Berlin, Hermann Karl Frenzel (1882-1937), et le comité artistique et rédactionnel de la revue des *Arts et Métiers graphiques* qui, pour la première fois de son histoire éditoriale, insère dans ses pages une rubrique nécrologique. Dans une petite chronique rejetée en fin de revue, Charles Peignot (1897-1984) – directeur de la revue de 1927 à 1939 – souligne l'importance de son homologue allemand dont le rôle, dans la construction d'un réseau franco-allemand des revues d'art graphique, a marqué les esprits. À rebours de cet événement, la parole militante de Frenzel a parfois été relayée dans la revue française par la publication d'articles critiques tant sur l'affiche[3] que sur la publicité[4] : secteurs de prédilection de la revue mensuelle *Gebrauchsgraphik* que Frenzel a fondée en juillet 1924. À sa mort, en novembre 1937, le groupe des *Arts et Métiers graphiques* – à la fois le directeur, les auteurs et les graphistes – lui rend un dernier hommage dans un numéro spécial que lui consacre la revue de la *Gebrauchsgraphik*. Avec ce texte, les Français précisent en des termes élogieux la place que leur ami allemand a tenue dans leur cercle en déclarant :

> […] qu'il nous soit permis, en cette revue que vous avez pétrie au levain de votre claire et humaine pensée, de dire combien vos amis de France vous remercient d'avoir été pour eux, depuis si longtemps, et pour si longtemps encore, le délicat messager du génie de votre nation[5].

Dans ce contexte, comment douter d'un travail en commun et de la constitution entre 1927 et 1937 d'un réseau à l'esprit communautaire ? Hormis ces déclarations posthumes faites à la mémoire de Frenzel tant dans la revue allemande que dans sa partenaire française, la ligne éditoriale de la *Gebrauchsgraphik* et des *Arts et Métiers graphiques* confirment les apports conjoints, les engagements mutuels, les regards croisés et la promotion réciproque des productions, des artistes et des idées défendues de part et d'autre du Rhin.

---

1 http://amgweb.rit.edu/

2 Roger-Louis Dupuy, « Frenzel », Notes et échos, *Arts et Métiers graphiques*, n°61, 1er janvier 1938, p. 58.

3 Hermann Karl Frenzel, « Affiches électorales allemandes », *Arts et Métiers graphiques*, n°7, 15 septembre 1928, p. 446-451.

4 Hermann Karl Frenzel, « L'exposition de la publicité à Berlin », *Arts et Métiers graphiques*, n°13, 15 septembre 1929, p. 796-799.

5 Charles Peignot, Jean Carlu, Charles Loupot, Louis Chéronnet, Paul Colin, Léon Benigni, Jean A. Mercier, André Marty, Maximilien Vox, Leonetto Cappiello, André Vigneau, Roger-Louis Dupuy, « Hommage à Frenzel de ses amis de France », dans *Gebrauchsgraphik*, novembre 1937, p. 9.

Les origines d'un réseau franco-allemand des revues d'art graphique

La *Gebrauchsgraphik* dirigée par Frenzel de 1924 à 1937 poursuit très clairement les objectifs de l'ancienne revue allemande de Hans Sachs, *Das Plakat*[1] (1910-1921). Elle ouvre donc ses pages à l'ensemble des arts graphiques – lithographie, publicité, typographie, photographie, etc. –. Cependant Frenzel s'émancipe des idées d'Hans Sachs en créant une revue qui devient le lieu théorique et esthétique de l'avant-garde. Il tente également dès 1926 de lui apporter, sous l'impulsion de l'Anglais Sir William Crawford[2], avec lequel il s'associe, un nouvel élan sous la forme d'une formule bilingue –allemand/anglais–. Par l'ajout du sous-titre *International Advertising Art*, Frenzel crée une dénomination sans précédent dans l'histoire des arts graphiques et lance sa revue vers de nouvelles perspectives. Dorénavant, la notoriété locale de la *Gebrauchsgraphik* s'élargit et préfigure la naissance d'un réseau étendu entre l'Allemagne et les pays européens. Son ouverture au marché international, signalée par ce sous-titre, invite à l'élargissement des sujets traités, désormais supranationaux, pour convenir au lectorat devenu, lui aussi, international. Son audience augmentée la porte en modèle auprès des professionnels de l'édition et de la publicité tant en France qu'en Grande-Bretagne où Fritz Gruber, critique et graphiste d'origine allemande, la considère comme « la seule revue étrangère à avoir influencé la publicité britannique[3] ».

Les prémices d'un partenariat avec les Français se dessinent alors, au milieu des années 1920 quand, en 1926, la *Gebrauchsgraphik* est diffusée en dehors des frontières de l'Allemagne. C'est à cette période de conquête d'un réseau international par Frenzel, que Peignot, alors exclusivement directeur de la fonderie *Deberny & Peignot,* découvre la revue allemande spécialisée dans l'art publicitaire. Son enthousiasme naît de l'idée partout véhiculée selon laquelle :

> la *Gebrauchsgraphik* apporte par la richesse et la variété de ses illustrations des matériaux infiniment précieux et qu'on ne saurait trouver dans aucune revue de ce genre[4].

Cette formule l'incite à créer sur ses propres fonds une publication bimestrielle française sur les arts graphiques[5]. Dès 1927, il concrétise son projet avec l'imprimeur H. L Motti, l'éditeur d'art Léon Pichon, l'éditeur et l'investisseur Lucien Vogel et le publiciste Walter Maas. Ensemble, ils réalisent une revue dédiée aux arts graphiques destinée tout d'abord au marché français que Peignot présente comme :

> l'un des rares pays ne possédant pas un organe de liaison entre la clientèle et les hommes : artistes, artisans, industriels, qui travaillent pour elle. En dehors de quelques publications purement corporatives, rien ne peut la documenter sur les recherches, les nouveautés et les possibilités d'une

---

1 Eberhard Hölscher, « Éphémérides d'une revue Couvertures de *Gebrauchsgraphik* 1924-1968 », *art. cit*. dans *Gebrauchsgraphik International Advertising Art, Graphisme publicitaire, Arte Grafico Publicitario,* n°1 janvier 1969, p. 22-51.

2 Jeremy Aynsley, « Gebrauchsgraphik as an Early Graphic Design Journal, 1924-1938 » *art. cit.* dans *Journal of Design History*, volume 5, number 1, 1992, p. 53-72.

3 L. Fritz Gruber, « In memory of professor Frenzel », *Gebrauchsgraphik*, novembre 1937, p. 12.

4 « Annonce publicitaire de la Gebrauchsgraphik », *Arts et Métiers graphiques*, n° 5, 20 mai 1928, p. LVI.

5 Sur la relation entre la photographie, la typographie et la revue des *Arts et Métiers graphiques*, voir : Françoise Denoyelle, « Arts et Métiers graphiques : Histoire d'Images d'une revue de caractères », *La Recherche photographique*, n°1, décembre 1987, p. 5-17.

série de professions complexes et dont elle ignore la plupart des éléments[1].

Dès les premiers numéros des *Arts et Métiers graphiques*, d'autres revues françaises soutiennent l'action de Peignot qui comble, selon elles, le retard français ; la rédaction de *Vendre* témoigne de son impression sur la situation française :

> Que de fois, en feuilletant les luxueux et si nombreuses revues étrangères : *Advertising World, Commercial Art, Printed Salesmanship, Gebrauchsgraphik, Offset-Buch-und Werbekunst*, nous avons regretté l'absence chez nous d'une revue consacrée aux productions graphiques[2] !

La rédaction de *Vendre* complète son annonce en souhaitant :

> la bienvenue à notre nouveau confrère qui vient heureusement et si précisément combler une fâcheuse lacune dans notre presse technique[3].

Ce n'est donc pas la rencontre entre les deux hommes « d'édition » qui a fait naître la revue des *Arts et Métiers graphiques*, mais l'acquisition et l'étude des revues étrangères. Toutefois, celle de Frenzel retient l'attention de Peignot qui crée une revue sur le modèle allemand, une revue qui est, selon lui, depuis longtemps « attendue de tous les amis de la belle impression[4]». C'est dans cet esprit que la revue des *Arts et Métiers graphiques* paraît pour la première fois le 15 septembre 1927 après une importante promotion au début du mois dans les revues susceptibles d'accueillir avec intérêt un communiqué sur les ambitions du groupe. Toutes rappellent que :
Par sa haute tenue littéraire, la qualité de ses nombreux documents et le choix des matières qui y seront traitées, *Arts et Métiers graphiques* s'imposera aux plus exigeants à l'égal des Revues étrangères traitant les mêmes questions. Ce doit être [comme le souligne la rédaction] une Revue de propagande destinée à faire connaître à l'étranger les efforts français[5].

Le marché international et les revues d'art graphique : le cas allemand, le cas français

À cet avertissement les fondateurs de la revue ajoutent une série d'intentions car il est nécessaire selon eux :

> « […] d'adjoindre à chaque numéro une traduction anglaise et allemande de tous les articles[6] ».

Cependant aucune traduction n'est mise au point dans les premiers numéros. Seul le sommaire est traduit en anglais, mais uniquement à partir de 1938 ; et la revue n'est bilingue que sur deux numéros en 1939, moment où Peignot tente de concrétiser le projet d'une édition internationale avec le soutien d'un éditeur américain[7].

Est-il finalement nécessaire de publier en anglais, comme l'a choisi Frenzel, pour constituer un réseau ; ou est-il envisageable, comme l'a décidé Peignot d'éditer uniquement

---

1 La rédaction, « Programme des *Arts et Métiers graphiques* », Fonds Charles Peignot, Boîte d'archives n°XI.
2 *Vendre,* 1er octobre 1927, Fonds d'archives Charles Peignot, Boîte n°XI.
3 *Ibid.*
4 *Nouvelles littéraires*, 3 septembre 1927, Fonds d'archives Charles Peignot, Boîte n°XI.
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*
7 Hélène Dufour, « Arts et Métiers graphiques 1927-1939 », *Art et Métiers du livre*, numéro spécial, n°188, 1994, p. 6.

en français, tout en faisant le pari de vendre sur le marché international ? Les coupures de presse que Peignot a conservées montrent que son choix a limité la commercialisation des *Arts et Métiers graphiques* dans les espaces francophones. En effet, cette revue de presse confirme l'importance de la réception de la revue dans les pays où le français est l'une des langues nationales comme en Suisse et en Belgique[1] et indique qu'en Pologne, en Allemagne et en Tchécoslovaquie la revue est accueillie avec enthousiasme par le lectorat francophone. Rien cependant ne contredit une diffusion à l'international, car la revue française consacrée aux arts graphiques mise essentiellement pour ce marché sur la réception des modèles graphiques purement visuels qu'elle propose et relativise manifestement la nécessité d'éditer en anglais, encore plus de le faire en allemand. D'ailleurs l'intérêt qu'elle suscite auprès de Frenzel qui ne parle pas le français comme l'évoque Jean Carlu, souligne l'aura dans les pays non francophones de la revue des *Arts et Métiers graphiques* à la fois en matière d'images publicitaires, de caractères typographiques et de sélections d'œuvres bibliophiliques dont elle s'est fait la spécialiste.

En outre, l'hypothèse selon laquelle la revue de Peignot serait lue à l'étranger, dans les pays anglophones peut être confirmée par un plagiat. En effet, la conception graphique de la couverture du catalogue *Contemporary French Painting* reprend à la fois les codes graphiques de la première couverture du numéro de septembre 1927 des *Arts et Métiers graphiques* et le signe typographique introductif du texte de Paul Valéry intitulé « Les deux vertus d'un livre » publié dans ce même numéro. Cette reprise confirme la diffusion et la visibilité précoce de la revue à l'étranger où l'on s'intéresse aux recherches typographiques et graphiques du groupe. Comme l'avant-propos l'annonce, *Arts et Métiers graphiques* : « ce doit d'être une Revue de propagande destinée à faire connaître à l'étranger les efforts français[2] ». C'est ce qu'elle devient en se faisant la vitrine de la fonderie de caractères *Deberny & Peignot*. Dès les premiers numéros, la revue est perçue à la fois comme une publication critique mais également comme un catalogue de styles utilisé par les maquettistes français et étrangers, suppléée en partie dès 1927 par les « Divertissements Typographiques[3] » conçus par Maximilien Vox[4]. La mission que la revue reçoit, à la fois celle de diffuser et de faire connaître, engage la rédaction de la revue à répondre à la demande sur la présentation de modèles typographiques et publicitaires tout comme à montrer l'actualité graphique internationale. C'est pourquoi Peignot à l'instar de Frenzel fait de sa revue l'écho de ce qui se passe dans ses ateliers et à l'étranger. Le regard du Français se focalise essentiellement sur la production européenne et américaine comme l'attestent les sujets sur *l'Art du livre en Tchécoslovaquie*, *la Typographie polonaise* ou bien *La publicité à Los Angeles*. Dès 1929, ses choix sont remarqués par la presse qui l'encense en annonçant que :

> les *Arts et Métiers graphiques* se sont proposé de mettre leurs lecteurs au courant des tentatives originales réalisées en France et à l'étranger dans le domaine typographique. Grâce à eux, l'on sait les derniers caractères qui ont été fondus à New York, l'on possède des reproductions des affiches électorales allemandes et des couvertures les plus curieuses que l'on compose à Prague[5] […].

---

1 *La Dépêche algérienne, Le Bulletin technique de la Suisse à Lausanne, Indépendance Belge, Flandre libérale, La Gazette de Liège, Le Messager polonais, Europe Centrale.*

2 La Rédaction, « Programme des *Arts et Métiers graphiques* », Fonds Charles Peignot, Boîte d'archives n°XI.

3 Hélène Dufour, *La typographie en France : exemple de la revue « Arts et Métiers graphiques », 1927-1939*, mémoire de maîtrise soutenu sous la dir. de Serge Lemoine, Université de Paris IV-Sorbonne, 1992-1993.

4 *Maximilien Vox : un homme de lettre,* exposition 7 décembre 1994-7 janvier 1995, Mairie du VI[e] arrondissement de Paris, exposition organisée par la Bibliothèque des arts graphiques, sous la dir. de Frédérique Contini, Paris, Agence culturelle de Paris, 1994.

5 *Papyrus*, 30 juin 1929, Fonds d'archives Charles Peignot, Boîte n°XI.

La recherche de partenaires : les annonces publicitaires et la circulation des articles

Pour améliorer la visibilité de sa revue, Peignot cherche à créer un ensemble de connections avec la presse spécialisée internationale. Un partenariat avec l'Allemagne, pays pionnier en matière de typographie, intéresse le Français qui rencontre rapidement le soutien de Frenzel. Ce dernier lui propose de diffuser dans la *Gebrauchsgraphik* une annonce en faveur des *Arts et Métiers graphiques.* La publicité, présentée une première fois en mai 1928, l'est de nouveau en juin, mais cette fois complétée d'un article promotionnel en allemand dans lequel il est précisé qu'*Arts et Métiers graphiques* est :

> Le seul périodique de luxe […] consacré à l'imprimé qui propose d'abondantes contributions sur la France et offre de solides renseignements sur les réalisations des arts graphiques sous toutes leurs formes[1].

De son côté, Peignot confirme ces liens avec Frenzel en faisant lui aussi la promotion de la revue allemande en mai, en septembre et en novembre de la même année. Ce rapprochement lie les deux directeurs et les conforte dans l'intérêt d'une collaboration régulière, eux qui s'intéressent aux mêmes sujets. L'affiche les réunit, Peignot s'intéresse à la typographie, Frenzel au message publicitaire. C'est la raison pour laquelle les articles qu'ils s'échangent concernent principalement ces thèmes. En septembre 1928 et 1929, la revue des *Arts et Métiers graphiques* propose au public francophone deux articles de Frenzel déjà publiés dans la *Gebrauchsgraphik*. Le premier porte sur « Les affiches électorales allemandes[2] », le second présente « L'exposition de la publicité à Berlin[3] ». À chaque fois, Peignot ajoute un commentaire et justifie la raison pour laquelle l'article allemand se trouve dans la revue. En septembre 1928, l'article de Frenzel est précédé d'un paragraphe énonçant les raisons qui ont motivé la publication :

> Le bon accueil que nos lecteurs ont bien voulu réserver à l'article de M. Vox sur les affiches électorales françaises nous a fait penser qu'il ne leur déplairait pas de connaître les affiches électorales allemandes. En même temps qu'un résumé de professions de foi, toujours curieux à méditer, on y trouvera des documents graphiques que notre correspondant allemand a peut-être jugés avec trop de sévérité[4].

Au fil des années, les prises de position de Frenzel semblent marquées par l'évolution du métier et par le contexte politique et social de l'Allemagne. Mais l'atout majeur de ses textes est d'évoquer avec compétence la production graphique de son pays, lui qui a reçu une formation de graphiste à l'Académie des Arts et Métiers Graphiques de Leipzig. Quant à la *Gebrauchsgraphik*, elle s'intéresse aux articles du graphiste et typographe Vox, comme celui publié en mai 1928 dans *Arts et Métiers graphiques* sur « L'affiche et la politique[5] ».

Le choix des sujets échangés suggère la création d'un réseau qui dépasse la critique

---

1 « Annonce publicitaire pour la promotion de la revue *Arts et Métiers graphiques* », *Gebrauchsgraphik,* juin 1928, p. 53.

2 Hermann Karl Frenzel, « Das Politische Plakat », *Gebrauchsgraphik*, août 1928, p. 44-55, suivi de Hermann Karl Frenzel, « Affiches électorales allemandes », *Arts et Métiers graphiques*, n°7, 15 septembre 1928, p. 446-451.

3 Hermann Karl Frenzel, « Die Ausstellung der Werbung in Berlin », *Gebrauchsgraphik*, août 1929 p. 45-57, suivi de Hermann Karl Frenzel, « L'exposition de la publicité à Berlin », *Arts et Métiers graphiques*, n°13, 15 septembre 1929, p. 796-799.

4 Hermann Karl Frenzel, « Les affiches électorales allemandes », *Arts et Métiers graphiques*, n°7, 15 septembre 1928, p. 446-451.

5 Maximilien Vox, « L'affiche et la politique », *Arts et Métiers graphiques*, n°5, 20 mai 1928, p. 302-308, suivi de Maximilien Vox, « French Election Posters », *Gebrauchsgraphik*, p. 37-43.

sur l'art graphique pour prendre la forme d'un partenariat plus politique. Quoi qu'il en soit, ces publications ont pour objectif de toucher un plus large public en Europe et aux Etats-Unis, un public à la fois anglophone, germanophone et francophone. Cet échange est avant tout l'occasion de promouvoir les arts graphiques et de sensibiliser le lectorat international au contexte politique complexe de l'Allemagne et de la France.

Au fil des années, les articles de la *Gebrauchsgraphik* sont de moins en moins repris par les *Arts et Métiers graphiques*, car sa spécialisation dans le champ limité de la publicité restreint l'intérêt des échanges pour Peignot qui promeut plutôt les sujets liés à son métier de fondeur de caractères. Il accorde donc plus de place aux productions typographiques que son confrère et semble être le premier à présenter à sa sortie en 1927 le caractère typographique produit en Allemagne par Paul Renner : « Le Futura » ; la *Gebrauchsgraphik* en parlera dans ses colonnes mais pas avant 1937. Cette différence montre l'évolution des intentions éditoriales et permet de comprendre l'irrégularité des échanges entre les deux revues. Même s'il ne faut pas sous-estimer le contexte politique qui rend la circulation des informations de plus en plus difficile entre l'Allemagne et ses pays frontaliers, il n'est pas justifié pour la période qui précède 1933 d'insister sur les effets de la politique allemande. De fait, en janvier 1931, *Arts et Métiers graphiques* publie une fois encore un article sur « L'affiche moderne hongroise[1] » diffusé d'abord dans la revue de Frenzel. Les échanges ne sont finalement l'affaire que de décisions éditoriales ; car si les articles allemands sont progressivement cités en France, Frenzel semble solliciter fréquemment les Français pour obtenir la production des graphistes de l'Union des Artistes Modernes[2].

Un retournement de situation : la Gebrauchsgraphik est-elle encore un modèle pour Peignot ?

Ainsi l'œuvre de Cassandre, Carlu et Loupot est diffusée, en France, dans la rubrique « Actualité graphique » des *Arts et Métiers graphiques* et, en Allemagne, dans la *Gebrauchsgraphik*. Mais les similitudes entre les deux revues s'arrêtent aux choix iconographiques. Là où Peignot diffuse de belles impressions parfois en couleurs, Frenzel mise sur l'information par la rédaction d'articles complets auxquels il associe un grand nombre d'images sans recherche esthétique. Son but est de résumer la production de l'artiste étudié, non d'éditer un catalogue pour les collectionneurs. Contrairement aux recherches menées par les *Arts et Métiers Graphiques* qui hissent la revue dans la catégorie des publications esthétiques et expérimentales, la *Gebrauchsgraphik* reste une revue plutôt documentaire et corporative.

Malgré l'écart qui se creuse entre les deux revues, Vox poursuit son partenariat avec Frenzel. Il envoie, par exemple, en décembre 1929, un article sur les « Etiquettes de bagages du service typographique réalisées par Nitsche[3] ». Ce sujet avait été traité le mois précédent par Peignot[4]. D'un côté l'œuvre de Nitsche n'est évoquée qu'avec trois étiquettes en couleurs sans texte ni commentaire, de l'autre, Frenzel agence les documents de façon ordonnée et symétrique aux côté d'un texte élogieux valorisant les projets graphiques de l'artiste suisse.

---

1 Charles Rosner, « L'affiche moderne en Hongrie », *Arts et Métiers graphiques*, n°21, 15 janvier 1931, p. 135-139 précédé de Karl Rosner, « Hungarian Posters », *Gebrauchsgraphik*, septembre 1930, p. 15-23.

2 L'Union des Artistes Modernes (UAM) est un mouvement d'artistes décorateurs et d'architectes fondés en 1929 par Robert Mallet-Stevens, Francis Jourdain, René Herbst et Hélène Henry. De nombreux affichistes comme Jean Carlu, Cassandre ou bien Paul Colin les ont rejoints.

3 Maximilien Vox, « Erik Nitsche », *Gebrauchsgraphik*, décembre 1929, p. 20-22.

4 Erik Nitsche, « Étiquette de bagages du service typographique », dans « Actualité graphique », *Arts et Métiers graphiques*, n°14, 15 novembre 1929, n.p.

Tout au long des années 1920 et 1930, le Français Roger-Louis Dupuy est le correspondant régulier de la revue allemande. Il reste en contact avec Frenzel et lui transmet ses articles et ses comptes-rendus d'expositions parisiennes. En janvier 1931, il réalise un article pour la *Gebrauchsgraphik*[1] sur le graveur français Albert Decaris dont l'œuvre est exposée dans une galerie parisienne. En mars de la même année, Bertrand Guégan, rédacteur de la chronique « L'œil du Bibliophile », indique l'intérêt de l'œuvre de Ronsard : *Les misères de ce temps* illustrée par Decaris. Il complète son article d'une planche hors-texte[2] pour montrer les qualités plastiques de la gravure au burin de Decaris, tout en incitant le collectionneur à acquérir le livre. Le choix d'une présentation luxueuse conforte l'idée selon laquelle Peignot accorde un grand intérêt à l'effet esthétique et aux nouvelles techniques d'impression. Il renforce l'orientation bibliophilique de la revue. Même si les divergences d'opinion entre Frenzel et Peignot sur l'image à donner d'une revue d'art graphique, sont manifestes, les échanges iconographiques se poursuivent voire s'accélèrent. Néanmoins en feuilletant les deux revues, le constat se fait de plus en plus évident ; les modèles circulent davantage de la France vers l'Allemagne.

Si le premier projet éditorial de Peignot était de permettre aux imprimeurs et typographes de faire connaître leurs travaux, le résultat n'est *a priori* pas à la hauteur des attentes de la profession qui ne peut s'offrir la revue. Peignot délaisse donc le modèle allemand qui reste tout au long de son existence une revue destinée principalement à la corporation. En outre la participation de Paul Valéry, Louis Chéronnet, Pierre Mac Orlan, Léon Paul Fargue, André Beucler, Henri Focillon, Robert Desnos, Raymond Queneau donne un ton littéraire à la revue, tout comme la série de textes hommages à Apollinaire, Goethe, Baudelaire, Jean Giraudoux, Paul Eluard et Edgar Poe. L'édition de numéros spéciaux consacrés soit à la vie et l'œuvre d'un auteur comme celui de juin 1935 sur Victor Hugo, soit à la caricature comme dans le numéro de décembre 1932, donne du prestige à la revue et soutient le second projet de Peignot qui est la reconnaissance de sa maison d'édition.

Les raisons d'une spéculation autour des *Arts et Métiers graphiques* sont donc le résultat du soin apporté à sa conception. Alors que la revue est vendue en abonnement à l'étranger 210 francs pour 6 numéros par an en 1927, elle atteint dès 1929 un prix de 500 francs chez les libraires[3]. Ce prix élevé est sans doute la conséquence du faible tirage qui attire les collectionneurs attentifs à la sélection des artistes et des auteurs célèbres qui y participent. Quant à la *Gebrauchsgraphik,* elle applique une politique éditoriale plus modeste. Son prix de 260 francs pour 12 numéros par an acquis à l'étranger lui permet d'atteindre un public qui compte plus d'imprimeurs et d'éditeurs que celui de la revue française considérée comme trop élitiste. Malgré leurs différences, Frenzel et Peignot restent unis autour d'un projet, celui de diffuser et de promouvoir les arts graphiques. Mais ce lien semble être l'œuvre d'un homme, Etienne Damour qui collabore aux *Arts et Métiers graphiques* par le biais du Studio Peignot. Son décès prématuré en avril 1931[4] marque un point d'arrêt dans les relations et la relève ne s'organise qu'en mars 1932, soit un an après sa mort. Carlu, en charge de réaffirmer les liens franco-allemands, est accueilli par Frenzel qui lui montre son enthousiasme :

> Nous sommes très heureux de reprendre contact grâce à votre visite, avec nos amis et collègues de France, ce contact qui s'était affaibli après la mort d'Etienne Damour, et peut-être par suite de la situation actuelle[5].

---

1 Roger-Louis Dupuy, « Decaris », *Gebrauchsgraphik*, janvier 1931, p. 58-65.
2 Bertrand Guégan, « L'œil du Bibliophile », *Arts et Métiers graphiques*, n°22, 15 mars 1931, n.p.
3 *Papyrus*, 30 juin 1929, Fonds d'archives Charles Peignot, Boîte n°XI.
4 Hermann Karl Frenzel, « Etienne Damour, Paris », *Gebrauchsgraphik*, avril 1931, p. 71.
5 Hermann Karl Frenzel, « lettre du professeur Frenzel à Jean Carlu », *Arts et Métiers graphiques*, n°30,

Les Arts et Métiers graphiques et la Gebrauchsgraphik, deux partenaires de l'Office de propagande graphique pour la Paix : du réseau professionnel au réseau politique

Toutefois ce rapprochement ne concerne qu'indirectement la promotion et la diffusion des arts graphiques. Il est davantage le reflet du nouvel engagement de Peignot, Vigneau, Vogel et Vox dans l'Office de propagande graphique pour la Paix présidé par Carlu. Dans les premiers temps, les rédactions des *Arts et Métiers graphiques* et de la *Gebrauchsgraphik* s'écartent de leur principale mission. Elles s'engagent dans le combat politique en faveur du désarmement des nations et de la défense de la paix. À cette occasion, Carlu et Vigneau réalisent une affiche dont le rôle est de servir la propagande publicitaire du mouvement. Au moment de l'accrochage de vives contestations s'élèvent contre cette affiche qui est provisoirement retirée du Salon de l'Union des Artistes Modernes. Mais loin d'être écartée, elle sert immédiatement à la promotion des idées du groupe à l'étranger tout en ayant la charge d'inciter les états voisins, comme l'Allemagne, à se doter d'une organisation similaire. C'est dans ce contexte que « l'Office de propagande graphique pour la Paix » organise un séjour à Berlin en avril 1932. Carlu est délégué pour promouvoir les intérêts de l'organisation. Au cours du séjour il insiste sur le fait qu' :

> [il est] convaincu que précisément [la] compétence [de Frenzel] dans le domaine de l'art commercial et [sa] bonne réputation dans le champ de la publicité [le] rendent spécialement capable d'entreprendre la création de l'organisation allemande[1].

Le compte rendu de cette rencontre – photographies et courriers – est intégralement rapporté dans le numéro d'avril 1932 de la *Gebrauchsgraphik*. En juillet de la même année la revue de Peignot publie une lettre adressée par Frenzel à Carlu. Ce courrier fait état des intentions du directeur de la *Gebrauchsgraphik* quant à l'action qu'il compte mener dans le cadre de l'organisation. Frenzel précise que sa revue « sera mise, autant que possible, au service de la cause commune[2] ». Les relations qui se nouent entre les deux revues semblent l'affaire d'individus militant contre la guerre et souhaitant vivement le rapprochement des nations. Consécutivement à la publication de la lettre, la revue des *Arts et Métiers graphiques* publie les propos de Frenzel lors du séjour de Carlu à Berlin :

> Nous avons été enthousiasmés par la propagande française et nous avons été profondément émus par les affiches. Nous nous sommes mis aussitôt à l'œuvre pour créer en Allemagne une organisation similaire poursuivant le même but. Dès maintenant deux activités se développent parallèlement […]. Nous voulons éclairer la jeunesse sur les dangers de la guerre et lui faire comprendre qu'entre la vie de soldat de garnison et la guerre, il y a un abîme trop souvent ignoré. Il est donc de notre devoir de préparer psychologiquement la jeunesse à vouloir la paix. Je puis vous affirmer que d'ici peu vous verrez des résultats effectifs de notre activité[3].

En effet, les revues deviennent pendant l'année 1932 les organes de diffusion de l'Office de propagande graphique pour la Paix. Même si Berlin est, depuis avril 1932, sous le contrôle du NSDAP, le militantisme de Frenzel ne semble pas touché par la censure. Mais suite à la chute de la République de Weimar en 1933, la répression du III[e] Reich se fait de plus en plus pressante et les actions politiques entreprises par Frenzel et la *Gebrauchsgraphik* sont

---

15 juillet 1932, p. 62.

1 Jean Carlu, « Office de propagande graphique pour la paix », *Gebrauchsgraphik*, avril 1932, p. 42.

2 Hermann Karl Frenzel, « Lettre du professeur Frenzel à Jean Carlu », *art. cit.*, p. 62.

3 *Ibid.*

interrompues. Dans le même temps, la revue des *Arts et Métiers graphiques* ne publie plus, dans sa rubrique « Notes et Echos », les nouvelles au sujet du mouvement. La rédaction semble à ce moment porter toute son attention à la recherche de nouveaux partenaires. Elle se tourne vers l'Angleterre et les Etats-Unis et diffuse plus qu'à l'accoutumée des articles ciblés sur la production anglophone. « La publicité de la Compagnie des Transports londoniens dans l'Underground[1] », « Les expositions internationales Paris 1937 New York 1939[2] » sont le reflet de ce nouvel engagement, orienté vers la création d'une publication internationale soutenue par le marché américain.

Néanmoins Peignot reste en contact avec ses collègues allemands. Il réinvestit la diffusion de modèles graphiques et typographiques en proposant aux lecteurs une sélection des meilleurs projets réalisés en Allemagne. En 1934, il montre dans « l'Actualité graphique » des essais de couvertures de la *Gebrauchsgraphik*[3] et poursuit ses éloges à travers quelques articles et commentaires sur la qualité des couvertures et des compositions typographiques de la revue allemande. À ce sujet, il publie, en 1935, un dossier conçu par Vox sur « Les couvertures de magazines[4] ». Finalement, l'année 1937 se révèle être un moment important dans les relations franco-allemandes, car Frenzel se joint aux Français pour visiter l'Exposition Internationale de Paris. Dupuy en rend compte dans l'hommage qu'il réalise en novembre 1937 à la mémoire de Frenzel :

> Ma pauvre et triste consolation sera d'avoir eu la chance d'être votre compagnon durant ces huit jours passés à visiter l'Exposition de Paris 1937[5].

À la mort de Frenzel, le réseau humain qui liait la *Gebrauchsgraphik* aux *Arts et Métiers graphiques* s'essouffle. L'arrêt brutal se produit au moment où la *Gebrauchsgraphik* supprime sa version anglaise. Dès 1938, la censure nazie limite les ventes aux seuls pays sympathisants : la Suède et l'Italie. De son côté, Peignot rencontre des difficultés économiques. Les prémices de la guerre ont raison de ses dernières tentatives et mettent définitivement fin à tous ses projets éditoriaux. Si la *Gebrauchsgraphik* poursuit ses activités avec quelques interruptions au cours des années 1930 et 1940, elle retrouve sa place de leader après la guerre contrairement à la revue des *Arts et Métiers graphiques* qui s'est définitivement éteinte en mai 1939.

Juliette Lavie

---

1 Denise Hermann, « La publicité de la Compagnie des Transports londoniens dans l'Underground », *Arts et Métiers graphiques,* n°61, 1er janvier 1938, p. 49-51.

2 « Les Expositions Internationales Paris 1937 New York 1939 », *Arts et Métiers graphiques,* numéro spécial, 1939.

3 « Essai de couverture pour la revue de la Gebrauchsgraphik », dans « Actualité graphique », *Arts et Métiers graphiques*, n°41, 15 mai 1934, p. 64.

4 Maximilien Vox, « Les couvertures de magazines », *Arts et Métiers graphiques,* n°49, 15 octobre 1935, p. 23-29.

5 Roger-Louis Dupuy, « Frenzel, Mon ami ! », *Gebrauchsgraphik*, novembre 1937, p. 10.

Bibliographie

« Arts et Métiers graphiques 1927-1939 », *Art et Métiers du livre*, numéro spécial, n°188, novembre 1994.

Aynsley Jeremy, *Designing modern Germany*, London, Reaktion Books, 2009.
Bizot Chantal, Yvonne Brunhammer, Suzanne Tise (dir.), *Les Années UAM 1929-1958*, cat.d'exp., Paris, Musée des arts décoratifs, 1988.
Denoyelle Françoise, « *Arts et Métiers graphiques*. Histoires d'images d'une revue de caractères », dans *La recherche photographique*, n°3, décembre 1987, p. 7-17
Despond-Barré Arlette, *Union des Artistes Modernes*, Paris, Éditions du Regard, 1986.

391 et ses collaborateurs : une revue à caractère international

391 est une revue artistique et littéraire qui manifeste, dès sa première parution en 1917, un caractère fortement international et novateur. Née du projet de Francis Picabia d'entreprendre une nouvelle aventure éditoriale, après l'expérience américaine avec la revue *291*, *391* a été l'occasion pour l'artiste de publier ses premiers poèmes, en affirmant de cette façon sa nouvelle identité d'artiste poète. La revue a également contribué à la formation d'un réseau international de collaborateurs, appartenant aux différents groupes d'avant-garde en Europe et aux États-Unis.

391 paraît initialement comme périodique bimestriel. Elle est dès le début internationale pour la distribution et itinérante dans les parutions, car elle suit Picabia dans ses nombreux déplacements entre Barcelone et New York, puis Zurich et Paris, où l'artiste se lie, à chaque fois, aux groupes d'avant-garde les plus subversifs. Grâce à la circulation de cette revue, et aux nombreuses contributions de correspondants internationaux, *391* contribue considérablement à la diffusion des expériences les plus radicales, tant en art et en poésie qu'en typographie. Cela sera encore plus évident à partir de son adhésion, en 1919, au mouvement Dada, lorsqu'elle devient une des publications principales du groupe parisien.

Dans le cadre d'une étude qui porte sur « Les réseaux européens des revues littéraires : 1909-1939 », le caractère international de la revue *391* nous paraît donc un sujet tout à fait pertinent. Cet article résume aussi partiellement des recherches autour de l'œuvre poétique de Francis Picabia, plus particulièrement dans le cadre des revues.

Il s'agira donc de mettre en évidence, grâce à une analyse historique de la revue, les dynamiques qui ont porté à la création de *391*, en concentrant notre attention sur la formation d'un « réseau » international de collaborateurs, qui anticipe de quelques années les publications de la revue. Nous allons ensuite porter notre attention sur la période pré-dadaïste de la revue, à Barcelone et à New York, puis sur le huitième numéro de la revue, publié à Zurich en février 1919, et qui signe l'adhésion de *391* au mouvement Dada.

L'histoire de la revue est, dans le cas spécifique de *391*, indissociable de la personnalité de son directeur. C'est pour cette raison qu'au cours de cette analyse nous ferons référence à plusieurs événements liés à sa personnalité et, plus particulièrement, au réseau de connaissances et de collaborations qu'il a contribué à former au cours des années 1910-1920.

La création d'un réseau international entre Paris et New York : 291

Francis Picabia est un peintre français, né à la fin du XIX^{e} siècle et mort en 1953, qui a joué, par son œuvre picturale et par sa personnalité fulgurante, un rôle fondamental dans la diffusion des mouvements d'avant-garde du début du XX^{e} siècle. Connu pour ses nombreux excès, et pour ses actes proprement subversifs à l'égard de tout ordre établi et des idéologies affirmées, Picabia défend tout au long de sa vie son statut d'artiste indépendant. Bien qu'il soit prêt, dans un premier temps, à nouer des liens de collaboration avec plusieurs mouvements modernistes, comme le Cubisme et plus tard le Dadaïsme, il s'aperçoit rapidement qu'il a des difficultés à suivre les activités programmatiques d'un groupe, autrement qu'en qualité de chef de file. Les ruptures et les actes de diffamation qui s'ensuivent sont donc nombreux ; il suffit de jeter un coup d'œil dans les revues parisiennes du début des années 1920, par exemple dans *Comœdia*, où sont diffusées publiquement les disputes qui ont suivi la rupture entre Picabia et les membres du groupe Dada.

Picabia reste cependant l'un des rares artistes qui réussit, pendant la Première Guerre

mondiale, à fédérer différents groupes artistiques et littéraires internationaux, entre la Suisse, l'Espagne, la France, et les États-Unis. Il est quasiment le seul artiste français à entreprendre, en 1913, la croisière transatlantique et à participer en personne à l'une des expositions internationales les plus importantes pour l'art moderne, l'*Armory Show* de New York, qui a ouvert ses portes au mois de février.

Au cours de son premier voyage aux États-Unis et des deux autres qui suivent en 1915 et 1917, Picabia établit des contacts suivis avec les groupes artistiques les plus importants de la scène américaine. En 1913, il fait la connaissance du photographe américain Alfred Stieglitz et du groupe qui gravite autour de sa galerie, *The Little Galleries of the Photo-Secession*, plus tard nommée simplement galerie 291 ; tandis qu'en 1915, il fréquente également le salon de Walter C. et Louise Arensberg, en compagnie de Marcel Duchamp et d'autre artistes européens.

Alfred Stieglitz était à l'époque également l'éditeur de la revue *Camera Work*. Il s'agit d'une revue artistique publiée à New York par le groupe de la *Photo-Secession*, et qui présente, dès 1904, les toutes dernières expérimentations dans le champ de la photographie d'avant-garde, ainsi que des articles critiques sur le monde de l'art. Dans le groupe de ses collaborateurs figure, entre autres, Marius de Zayas, avec qui Picabia se lie immédiatement et réalise, par la suite, plusieurs projets, dont le plus important est peut-être la publication de la revue *291*[1].

De Zayas est un jeune caricaturiste d'origine mexicaine, qui collabore depuis quelques années à la direction des activités de la *Photo-Secession*, mais il rédige également des articles pour *Camera Work* sur les dernières orientations modernistes du monde de l'art. Au cours de l'année 1910 - 1911, de Zayas va pour la première fois en Europe, pour le compte de la galerie 291, afin de recueillir les œuvres de style moderniste à exposer dans la galerie de New York. À Paris de Zayas fréquente le milieu cubiste et comprend, à travers l'œuvre du peintre Pablo Picasso, le rôle fondamental qu'avait joué l'art nègre dans la formation de ce mouvement[2].

Juste avant le début de la Première Guerre mondiale, en juillet 1914, Marius de Zayas part à nouveau pour l'Europe et retrouve, cette fois-ci, Francis Picabia. Grâce à l'intermédiaire de Picabia et de sa femme, Gabrielle Buffet, de Zayas fait la connaissance du poète Guillaume Apollinaire, le directeur des *Soirées de Paris*, qui est considéré, dans le milieu de l'avant-garde française, comme l'un des plus grands interprètes du Cubisme et du Simultanéisme.

De la rencontre entre de Zayas et Apollinaire naît une intense collaboration, à la fois artistique et littéraire, qui continuera même à distance, non sans laisser des contributions importantes dans le monde des revues. De Zayas propose immédiatement à Apollinaire de réaliser ensemble plusieurs projets, dont certains n'ont malheureusement jamais abouti à cause de la guerre. En premier lieu, la publication d'un texte critique d'Apollinaire sur l'œuvre du Douanier Rousseau, à paraître en même temps que l'exposition de l'artiste programmée à la galerie 291 ; et encore, l'écriture d'une pantomime[3], à présenter aux États-Unis, écrite en collaboration avec le musicien Alberto Savinio[4] et Francis Picabia, qui devait

---

1 Revue publiée en douze numéros, parus à New York entre 1915 et 1916.

2 Pour plus d'informations à ce sujet, je renvoie à mon article « Carl Einstein, Marius de Zayas e la recezione dell'arte negra a New York », qui paraîtra prochainement dans les *Annali / Università degli studi di Firenze, Dipartimento di arte, musica e spettacolo,* Nuova edizione, vol. I, Pisa, Titivillus ed., 2010, p. 145-155.

3 Une première version du texte existe sous le titre *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris ?*. Voir W. Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry : 1914 – 1928*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1993.

4 Alberto Savinio est mieux connu comme écrivain que comme musicien. Il est le frère du peintre Giorgio de Chirico, le fondateur de la peinture métaphysique, qui inspirera profondément André Breton et les surréalistes.

s'occuper aussi des décors.

De Zayas à Paris est en outre chargé de la diffusion des numéros de la revue *Camera Work* dans le milieu des avant-gardes. Il envisage donc immédiatement la possibilité d'un échange de publications avec *Les Soirées de Paris*, comme en témoigne une lettre adressée à Stieglitz du 1er juillet 1914 :

> J'ai bien reçu les copies de Camera Work et j'ai déjà envoyé à Picasso celles qu'il m'avait demandées. Il se trouve en ce moment à Carcassonne. Le reste des copies je vais les distribuer moi-même entre de bonnes mains. J'ai parlé avec les rédacteurs des *Soirées de Paris* que vous souhaitez faire un échange de publications avec eux. Ils vous enverront au plus tôt leur revue à partir du premier numéro.
>
> Le dernier mot à Paris est le "Simultanéisme" en littérature. Apollinaire en est le père. Je recommande de lire dans la dernière livraison des *Soirées*, sa "Lettre-océan". C'est très drôle. En réalité, cet Apollinaire est le plus profond admirateur de la superficialité. Nous sommes devenus bons amis[1].

Cette lettre est non seulement le témoignage précieux de la volonté des deux chefs de file du mouvement pré-dadaïste new-yorkais de procéder à des échanges entre leur revue et celles provenant d'Europe, mais elle montre également l'intérêt de de Zayas pour les nouvelles expérimentations en poésie de Guillaume Apollinaire. Les idéogrammes simultanés du poète français ont en effet fortement influencé la création des « psychotypes » de de Zayas, une nouvelle forme de poésie visuelle publiée pour la première fois dans la revue *291*. De Zayas s'intéresse également aux « parole in libertà » futuristes, qu'il a connues toujours par l'intermédiaire d'Apollinaire, et qui influenceront successivement les choix typographiques des « poèmes visuels » de Francis Picabia et la typographie Dada en général.

Une autre revue jouera en réalité, plus que *Camera Work*, le rôle d'intermédiaire entre le groupe américain de la *Photo-Secession* et les avant-gardes parisiennes. Il s'agit de la revue *291*, fondée par de Zayas, Agnes Ernst Meyer, Paul Haviland et Alfred Stieglitz. Le projet éditorial de la revue établit, dès le début, que la durée des publications sera d'un an et que les parutions seront mensuelles. La revue compte, par conséquent, douze numéros en tout, publiés à New York entre 1915 et 1916.

Dans un article paru dans le numéro d'octobre 1916 de *Camera Work,* sous le titre de « *291*- A new publication »[2], Alfred Stieglitz résume en quelques lignes l'histoire de la revue *291*, en soulignant en particulier son caractère expérimental, et surtout la lignée dans laquelle il fallait l'inscrire :

> « 291 » est toujours en train d'expérimenter. Au cours des années 1915-1916, parmi d'autres expérimentations, il y a eu toute une série de recherches en typographie et en peinture. Ces expérimentations avaient été inspirées par le travail d'Apollinaire à Paris, et des Futuristes en Italie, qui mélangeaient à leur gré les caractères typographiques, l'encre et le papier. Il n'y avait jamais eu en Amérique, avant cette époque, aucun type de recherche de ce genre. Ces expérimentations américaines ont ensuite porté à la réalisation d'un portfolio, consistant en douze

---

1 "I received the copies of *Camera Work* and sent to Picasso the ones he asked for. He is now in Carcason. The rest I will place in good hands. I told the people of the *Soirées de Paris* that you were willing to make the exchange. They will send you their paper from the first number

The last word in art in Paris is « Simultanism » in literature. Apollinaire is the father of it. I recommend you to read in the last number of the *Soirée*s his "Carte-Océan". It is really very amusing. This Apollinaire is really the deepest observer of superficiality. We have become good friends". In M. de Zayas, *How, when, and why Modern Art came to New York*, edited by Francis M. Naumann, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1996, p. 181.

2 *Camera Work,* N°48, octobre 1916. Je me permets de faire la traduction de cet article *in extenso* au vu de son importance par rapport à notre sujet. Il s'agit d'une brève description qui présente tout de même les caractères clés de la revue, ainsi que des informations utiles pour les prochaines sections de cette recherche.

> numéros d'une publication qui porte le nom de « 291 ». Les dimensions des pages étaient approximativement de 12 x 20 pouces. On publiait deux éditions de la revue: la première, celle ordinaire, était imprimée sur du papier lourd blanc, et elle avait un tirage de mille copies. L'autre, l'édition de luxe, avait un tirage de cent copies, et elle était imprimée sur du papier vélin Japon très épais. Faite exception pour la contribution d'une page typographique d'Apollinaire, tout le matériel et toutes les photographies de cette publication étaient entièrement inédits. Un numéro de la revue est consacré à la photographie et présente une épreuve sur du vélin Japon de « The Steerage » d'Alfred Stieglitz. La nouvelle typographie de la revue a déjà reçu un nom : le « Psichotype ». Il s'agit d'un art qui consiste à faire participer les caractères typographiques à l'expression d'une pensée et à la représentation des états d'âme, pas en tant que symboles conventionnels, mais, au contraire, comme signes ayant eux-mêmes un sens.
>
> Les principaux collaborateurs de cette publication furent Marius de Zayas, Francis Picabia, Paul B. Haviland, J. B. Kerfoot, Katherine N. Rhoades, Agnes Ernst Meyer, Pablo Picasso, Max Jacob (Paris), John Marin, A. Walkowitz, Eduard J. Steichen, Alfred Stieglitz, Apollinaire.[1]

Si un idéogramme de Guillaume Apollinaire, *Voyage*, paraît en effet dans le premier numéro de la revue new-yorkaise[2], ce n'est qu'une des nombreuses références aux avant-gardes européennes. On peut retrouver aussi des contributions d'Alberto Savinio, qui se produisait à l'époque dans des expérimentations entre poésie et musique, comme pour *Bellovées Fatales N°12*, publié dans le deuxième numéro de la revue[3].

Picabia reste cependant l'artiste européen le plus présent dans les différentes livraisons de *291*. Cela non seulement du fait qu'il collabore en personne à la rédaction de certains numéros, ainsi qu'au financement de ses publications, mais surtout parce qu'il représente, par son œuvre, les tendances artistiques et littéraires, à la fois européennes et américaines, les plus novatrices ; tendances par lesquelles il s'est laissé contaminer au cours de ses nombreux voyages.

Parmi les contributions de Picabia à la revue *291*, il est important de signaler la publication de *Fille née sans mère*[4], un dessin réalisé à New York en 1915, qui inaugure la période mécanique de son œuvre artistique. Le numéro suivant de *291* (n° double 5/6) sera entièrement recouvert par les « portraits mécaniques » de Picabia, des grands dessins-diagramme, chacun occupant l'espace d'une page, et qui représentent les quatre directeurs de la revue et lui-même.

Pour revenir à la notion de « réseau » par rapport aux revues, il est intéressant de découvrir que, grâce à la circulation internationale de ces publications, les différents milieux des avant-gardes entrent en contact même sans passer par l'intermédiaire de « pigeons voyageurs », comme on a défini *a posteriori* les personnages en mouvement entre l'Europe et

---

1 "« 291 » is always experimenting. During 1915-1916, amongst other experiments, was a series with type-setting and painting. The experiments were based upon work which had been done with type and printer's ink, and paper, by Apollinaire in Paris, and by the Futurists in Italy. No work in this spirit had as yet been attempted in America. The outcome of those American experiments has been a portfolio consisting of twelve numbers of a publication called « 291 ». The size of the sheets were approximately 12 x 20 inches. Two editions were printed, one, the ordinary, on heavy white paper, of a thousand copies ; the other, an edition of one hundred printed on very heavy Japan vellum. With the exception of the one picture in type by Apollinaire, all the matter and all the pictures in this publication have appeared nowhere else. One number is devoted to photography and includes a Japan vellum proof of « The Steerage » by Alfred Stieglitz. The new typography has already a name : « Psychotype », an art which consists in making the typographical characters participate in the expression of the thoughts and in the painting of the states of soul, no more as conventional symbols but as signs having significance in themselves.
The chief contributors of this publication are Marius de Zayas, Francis Picabia, Paul B. Haviland, J. B. Kerfoot, Katherine N. Rhoades, Agnes Ernst Meyer, Pablo Picasso, Max Jacob (Paris), John Marin, A. Walkowitz, Eduard J. Steichen, Alfred Stieglitz, Apollinaire". Reproduit *in* M. de Zayas, *op. cit*., p. 73.

2 *291*, n°1, mars 1915.

3 *291*, n°2, avril 1915.

4 *Fille née sans mère,* New York, 1915. Dessin publié dans *291*, n° 4, juin 1915.

les États-Unis. C'est ainsi qu'au cours de l'automne 1916, de Zayas reçoit une lettre de Tristan Tzara et, par conséquent, qu'il est informé de l'existence du groupe Dada de Zurich. Cette lettre est maintenant perdue, mais à travers la réponse de de Zayas, datée du 16 novembre 1916, on sait qu'un petit lot de publications « dada » accompagnait la lettre de Tzara :

> Je viens de recevoir, avec beaucoup de retard votre lettre très estimée du 30 septembre et les dix copies de votre intéressante publication « Dada ». Je vous remercie profondément pour la copie que vous avez eu la gentillesse de me dédicacer, le reste des copies je vais les distribuer, comme vous l'avez demandé, parmi les personnes intéressées au mouvement d'art moderne. Je vais également essayer de solliciter l'intérêt des librairies de New York pour la vente de votre publication[1].

Le critique américain Francis M. Naumann, dans son ouvrage de référence *New York Dada 1915 - 23*[2], pense que les publications en question seraient des copies de la revue *Cabaret Voltaire*, vu que de Zayas envoie, en retour, des numéros de *291* ; Michel Sanouillet, au contraire, est de l'avis qu'il s'agit de *La Première aventure céleste de Mr Antipyrine* (1916). Le roman de Tristan Tzara a connu en effet une certaine diffusion à New York au cours des années 1916 et 1917[3] et présente également une petite introduction en français qui définit de manière plutôt aléatoire les lignes générales du mouvement Dada ; ce qui pourrait justifier l'appellation « dada » de Marius de Zayas par rapport aux publications qu'il a reçues.

Même si Picabia reste plutôt vague sur sa connaissance du mouvement Dada avant 1918, ces éléments laissent supposer qu'il avait pu entendre parler de Dada déjà à New York, au cours de son dernier séjour du printemps - été 1917, ou bien lire dans la presse internationale un des nombreux articles qui commençaient à paraître sur les activités du petit groupe zurichois. Tristan Tzara, de son côté, a sûrement connu l'œuvre de Picabia par les nombreux poèmes et dessins publiés dans les revues, et notamment dans *291*.

Mais avant de regarder en détail l'échange éditorial entre la revue *391*, de Francis Picabia, et la revue dadaïste *Dada*, il est nécessaire de reconstruire brièvement les étapes qui ont caractérisé la création de la revue et les premiers numéros publiés à Barcelone, puis à New York, entre 1916 et 1917.

Les publications de 391 à Barcelone, New York et Zurich

La revue *391* naît à Barcelone en 1917, sous la forme de périodique à parution bimensuelle. Elle changera en réalité de siège plusieurs fois, pour suivre les déplacements de son directeur, Francis Picabia, ce qui implique également un renouvellement fréquent du comité de rédaction. La parution devient irrégulière déjà à partir du cinquième numéro, mais la revue poursuit ses publications jusqu'en 1924. Seulement dix-neuf numéros paraîtront en tout, entre 1917 et 1924, et dans quatre villes différentes : Barcelone (N^{os} 1 – 4) ; New York (N^{os} 5 – 7) ; Zurich (N° 8) ; et enfin Paris (N^{os} 9 – 19)[4].

---

1 "I have just received, deplorably late your esteemed letter of the 30th of September and ten copies of your interesting « Dada » publication. I am much obliged for the copy you had the kindness to dedicate to me, the rest will be distributed as you wished among the people interested in the modern art movement. I shall try to interest book-stores in New York in selling your publication". Cité *in* F. M. Naumann, B. Venn, *Making mischief : Dada invades New York* , cat. d'exp., New York, Harry N. Abrams, Inc., 1996, p. 63.

2 F. M. Naumann, *New York Dada 1915-23,* New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994, p. 192-195.

3 Cela a été confirmé aussi par Marcel Duchamp, au cours d'une interview avec Pierre Cabanne. Voir P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York, Da Capo Press, 1979.

4 Pour une analyse détaillée de la revue *391*, je renvoie à la précieuse analyse de Michel Sanouillet, qui a

391 a été créée sur le modèle de la revue américaine *291*, dont elle reprend le grand format et la typographie, plus particulièrement pour les premiers numéros parus à Barcelone et à New York. La rencontre avec le groupe Dada de Zurich, au début de l'année 1919, inaugure une nouvelle saison de la revue, et signe officiellement son adhésion au réseau dada. La typographie, par conséquent, change et se radicalise sur le modèle de la revue *Dada*.

Pour ce qui concerne les couvertures de *391*, c'est Picabia qui s'en charge et réalise, surtout pour la première période, des dessins de style mécanique qui couvrent entièrement la page ; l'image, en premier plan, est accompagnée seulement du titre de l'œuvre et du nom de la revue. Tandis qu'au verso, dans plusieurs numéros, paraît la rubrique des « échos », qui change souvent d'appellation, comme : « Odeurs de partout », « D'un certain esprit… », et « De nos envoyés spéciaux[1] ».

Les informations contenues dans cette chronique internationale sont souvent fausses ou animées d'un esprit burlesque propre au caractère de Picabia. C'est lui-même qui rédige en réalité la plupart des annonces, sous le pseudonyme de « Pharamousse », qu'il adopte souvent même à l'intérieur de la revue, ou bien il laisse intervenir des collaborateurs sur place, comme Max Goth (Maximilien Gauthier) pour les numéros à Barcelone, et des correspondants internationaux, comme Max Jacob, qui fournit les nouvelles de la scène parisienne.

Dans les échos du premier numéro de la revue, Picabia annonce immédiatement la descendance directe de *391* par rapport à l'expérience de *291,* annonce qui semble plutôt un clin d'œil au groupe américain. Picabia s'exprime de la façon suivante :

> 291. - Evidemment, le « 391 » de Barcelone n'est pas le 291 de New-York. Mais où sont MM. Stieglitz, Haviland et de Zayas qui patronnaient la déjà célèbre disparue dont nous reverrons bientôt, n'est-ce pas, les jolies jambes ? Pas à Barcelone, assurément. M. Stieglitz se contente, pour l'heure, d'être le plus artiste des photographes ; M. Haviland, le plus méticuleux des tourneurs sur métaux et M. de Zayas (voyez le Life), le plus fin des caricaturistes…
> Et nous reprenons l'œuvre, avec nos moyens imparfaits[2].

Barcelone

Suite au début de la guerre de 1914, on peut assister en Europe à la création de nouveaux centres artistiques dans des pays neutres comme la Suisse, la Belgique et l'Espagne, où se sont réfugiés les nombreux exilés provenant des pays engagés dans le conflit. L'exemple de la Suisse, et plus particulièrement de Zurich, est peut-être le plus connu, grâce aussi à la renommée internationale du mouvement Dada ; pourtant l'Espagne a également accueilli plusieurs réfugiés français, notamment dans les villes de Barcelone et Madrid, où s'installent brièvement, entre autres, Robert Delaunay, Albert Gleizes, et Francis Picabia.

Les rapports entre ces artistes étrangers, seulement de passage en Espagne, et les avant-gardes locales n'ont pas été faciles. Ils ont cependant contribué au développement de certains mouvements espagnols, comme l'Ultraïsme, fondé par Guillermo de Torre en 1919. De Torre est un poète qui a été profondément inspiré par la poésie calligrammatique d'Apollinaire, dont il connaît les œuvres par l'intermédiaire de Robert et Sonia Delaunay, et qui va composer lui-même des poèmes à caractère visuels et de style dadaïste, qui seront publiés en 1923 dans son recueil *Helixes*[3]. Le poète espagnol fera également partie du réseau

---

travaillé également dans les années 1960 à la première réédition intégrale de la revue. Voir Michel Sanouillet, *391. Revue publiée de 1917 à 1924 : réédition critique*, Le Terrain Vague, Paris, 1960 ; et, toujours du même auteur, *Picabia et 391*, Losfeld, Paris, 1966.

1 Respectivement les n^{os} 1, 2 et 3 de la revue.

2 *391*, n° 1, Barcelone, janvier 1917, p. 4.

3 G. De Torre, *Eliche – Poesie (1918 – 1922)*, a cura di Daniele Corsi, Arezzo, "Quaderni di traduzione", I°

international que Tristan Tzara a créé autour de Dada, et son nom paraîtra sur les listes des membres internationaux de Dada.

Le projet de Picabia d'entreprendre la publication d'une revue prend forme au cours de son premier séjour à Barcelone, où il arrive au début de l'été 1916. Il vient de rentrer de New York, où, durant presque un an, il a collaboré activement à la rédaction de la revue *291*, ainsi qu'au projet d'ouverture de la Modern Gallery. Aux États-Unis, Picabia a découvert aussi sa nouvelle veine poétique et compose, depuis un certain temps, des poèmes, des poèmes visuels et des aphorismes qu'il souhaiterait maintenant publier. L'idée de créer une revue est donc strictement liée à la volonté de Picabia de créer une nouvelle « œuvre » personnelle, qui unisse à la fois ses œuvres artistiques et ses poèmes.

L'Espagne présente, aux yeux de Picabia, bien peu d'attrait par rapport à la frémissante scène new-yorkaise, mais, une fois à Barcelone, l'artiste se rattache à un groupe d'émigrés français avec lesquels il décide d'entreprendre cette nouvelle aventure éditoriale. Il s'agit principalement de vieilles connaissances des cercles d'avant-garde parisiens, parmi lesquels figurent Albert Gleizes, Marie Laurencin, et Maximilien Gauthier. Picabia est toujours en compagnie de sa femme, Gabrielle Buffet-Picabia, elle-même personnage clé des mouvements novateurs dès la première heure, en raison de sa fréquentation des fameux cours de musique de Vincent d'Indy, et pour avoir participé avec Picabia à plusieurs projets.

Ce petit groupe d'exilés français entre également en contact avec d'autres étrangers présents à Barcelone à la même époque, comme Arthur Cravan, un « poète et boxeur », comme lui-même aimait se définir, d'origine anglaise. Cravan s'était distingué sur la scène parisienne par son esprit fortement subversif, plus particulièrement à l'occasion du *Salon des Indépendants* de 1914, quand il avait publié deux numéros de *Maintenant*[1], une petite revue indépendante fondée à Paris en 1912. Plusieurs critiques qualifient cette publication de « dada avant la lettre », pour ses attaques féroces contre les artistes et les critiques d'art de l'époque. Il est remarquable de voir comment les échos de cette revue arrivent jusqu'en Italie, en plein milieu futuriste, comme l'atteste une lettre du poète Giuseppe Ungaretti[2] qui qualifie la revue de « mascalzonesco 'Maintenant' ».

Cravan fera plus tard parler de lui à New York, en avril 1917, à l'occasion de la conférence d'ouverture de la première édition du salon de la *Society of Independent Artists*. Le poète, qui avait été invité à parler devant le public, se présente à l'événement complètement ivre et donne, de cette façon, une performance outrageuse, qui avait été en réalité volontairement provoquée par Marcel Duchamp et Francis Picabia, afin de saboter la manifestation[3].

À Barcelone, Picabia a très peu de contacts avec les avant-gardes catalanes, exception faite pour Josep Dalmau, un galeriste précurseur des avant-gardes européennes, qui avait organisé très tôt, en 1912 déjà, une importante exposition des peintres cubistes français dans sa galerie sur la Puertaferrisa[4]. En 1917, Dalmau offre à Picabia sa galerie comme siège de la revue *391* et le met également en contact avec l'éditeur Oliva de Villanova, qui publiera les quatre premiers numéros de la revue, ainsi que le premier recueil de poèmes de Picabia, *Cinquante-deux miroirs*, paru à l'automne 1917.

La collaboration entre Dalmau et Picabia durera plusieurs années, du moins jusqu'en 1922, quand Picabia sera invité à la galerie catalane pour l'exposition de ses nouvelles toiles

---

pubblicazione Bibliotheca Aretina, 2005.

1 N^os^ 3 et 4.

2 Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini :1911 - 1969*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

3 Voir G. Buffet-Picabia, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, Paris, Belfond, 1977.

4 Parmi les œuvres exposées à cette occasion figure aussi le fameux *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, refusé au *Salon des Indépendants* de la même année.

de style mécanomorphe, ainsi que d'une série de portraits d'« espagnoles », qui ne reçoivent pas la faveur du public. Picabia sera accompagné dans cette nouvelle entreprise par André Breton, qui accepte non seulement de rédiger la préface du catalogue de l'exposition, mais aussi d'entreprendre avec Picabia le long voyage en automobile entre Paris et Barcelone[1].

New York

Immédiatement après la rédaction du quatrième numéro de *391*, Picabia repart pour l'Amérique en compagnie de sa femme Gabrielle Buffet. Il arrive à New York le 4 avril 1917, le jour même de l'entrée en guerre des Etats-Unis. L'ambiance désengagée qu'il avait connue au cours de ses voyages précédents est, cette fois-ci, considérablement détériorée par l'ambiance de guerre que l'on respire maintenant à New York. Cependant Picabia retrouve ses anciens camarades, plus particulièrement Marcel Duchamp, avec qui il fréquente le salon des Arensberg et le groupe de la galerie 291.

Toute la scène artistique new-yorkaise est concentrée sur la préparation de la première édition américaine du Salon des Indépendants, pour l'organisation duquel Marcel Duchamp a joué un rôle fondamental, tout en participant, dans le même temps, au « sabotage » de cette manifestation, notamment par la soumission, sous forme anonyme, d'une des œuvres les plus scandaleuses de l'art du XX^{e} siècle : le fameux urinoir *Fountain*[2]. Le refus de cette œuvre provoque immédiatement une grande polémique autour des Indépendants, qui est très bien illustrée dans la revue *The Blind Man*[3], fondée à New York en 1917 par Henri-Pierre Roché, présent lui aussi sur la scène américaine depuis 1915, en collaboration avec Marcel Duchamp et la jeune artiste Beatrice Wood.

Le deuxième et dernier numéro de la revue, sorti au mois de mai de la même année, est entièrement dédié à *Fountain*, et publie, en avant-première, une photo d'Alfred Stieglitz représentant l'œuvre refusée par la *Society of Independent Artists*. La revue termine ses publications très tôt, à cause d'une partie d'échecs entre Roché et Picabia (respectivement les directeurs des revues *The Blind Man* et *391*). Le jeu entre les deux directeurs visait à résoudre, de façon plutôt ironique, la concurrence qui s'était créée entre leurs revues présentes dans le même milieu artistique, à la suite du retour de Picabia à New York. Picabia, en gagnant, assure la possibilité à la revue *391* de recommencer ses publications dans le centre américain ; elle paraîtra donc à nouveau au cours de l'été 1917, avec trois nouveaux numéros (N^{os} 5 – 7).

Les livraisons new-yorkaises de la revue signent une nouvelle collaboration entre Picabia et les membres des avant-gardes américaines, comme, par exemple, Marius de Zayas, dont elle publie le poème visuel *Caricare*[4], ainsi que Walter C. Arensberg qui contribue à la revue avec plusieurs poèmes. L'intérêt de ces numéros, qui ne publient en réalité presque que « du Picabia », réside principalement dans le caractère visuel des couvertures ; celles-ci présentent des dessins qui ne sont autres que la copie fidèle d'éléments mécaniques, où l'artiste intervient très peu, comme une hélice, une ampoule, ou une bielle de moteur, auxquels Picabia associe les titres inattendus de « Âne », « Américaine » et « Ballet

---

1 Pour plus d'informations à ce sujet, voir *Francis Picabia galerie Dalmau, 1922*, cat. d'exp. du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 7 mai – 1er juillet 1996, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996.

2 L'urinoir, signé sous le pseudonyme de « R. Mutt », a été refusé par le comité d'organisation des Indépendants, qui ne l'a pas reconnu comme une œuvre d'art. Elle a contrevenu, de cette façon, à un des principes fondateurs de la manifestation, qui se proposait d'exposer les œuvres sans aucune sélection esthétique mais seulement sur la base d'une taxe d'inscription. Pour plus d'informations à ce sujet, voir F. M. Naumann, *New York Dada 1915-23,* New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994.

3 La revue avait été créée au mois d'avril 1917, pour accompagner l'exposition du Salon des Indépendants.

4 *391*, n° 5, New York, juin 1917, p. 3.

mécanique »[1]. Ce procédé est l'aboutissement radical du style mécanomorphe que Picabia avait adopté à partir de son œuvre *Fille Née sans Mère* de 1915, et qui avait caractérisé les portraits, ou « caricatures mécaniques », parus dans la revue *291* en 1915[2].

L'aventure américaine se termine à la fin de l'été 1917, quand Picabia est obligé de rentrer en Europe, à cause de son état de santé fortement compromis par une neurasthénie. Avant de rentrer à Paris, l'artiste s'arrête encore quelque temps à Barcelone, où il publie *Cinquante-deux miroirs*, son premier recueil de poésies.

De retour à Paris, après une longue absence, l'état de santé de Picabia n'améliore pas. Il décide alors de partir en Suisse, près de Lausanne, en compagnie de sa femme Gabrielle qui était déjà en contact avec un neurologue qui pourrait soigner sa maladie. On conseille à Picabia de peindre le moins possible, pour ne pas aggraver sa maladie. L'artiste se concentre alors sur l'écriture et publie déjà en février 1918 son deuxième recueil de poèmes.

Zurich

C'est par la nouvelle de la publication de *Poèmes et Dessins de la Fille Née sans Mère*[3] que Tristan Tzara apprend que Picabia se trouve en Suisse, et qu'il décide enfin de prendre contact avec lui. L'occasion se présente, pour Tzara, d'accomplir un projet commencé en 1916, et qui vise à donner au mouvement Dada une diffusion globale. Il est bien au courant du rôle de Picabia dans le milieu des avant-gardes européennes et américaines, et ses poèmes laissent en outre transparaître un style dada avant la lettre. Il décide, par conséquent, d'écrire à l'artiste français, vers la fin de l'été 1918, et de lui demander de collaborer à la revue *Dada*[4].

Il est fortement improbable que Guillaume Apollinaire ait joué, dans ces premiers contacts, un rôle d'intermédiaire entre Tzara et Picabia. Malgré la publication de son calligramme *Voyage* dans le numéro unique de *Cabaret Voltaire*, paru en réalité sans son autorisation, et l'inscription de son nom sur la liste des membres appartenant au mouvement Dada, Apollinaire a toujours gardé des distances par rapport au groupe zurichois. Le problème résidait dans le fait que plusieurs de ses membres étaient de nationalité allemande, car cela pouvait compromettre, en période de guerre, sa position déjà délicate de soldat français. Les doutes d'Apollinaire sont clairement exprimés dans un passage de la lettre du 6 février 1918, adressée à Tristan Tzara :

> […] Je crois qu'il pourrait être compromettant pour moi, surtout au point où nous en sommes de cette guerre multiforme de collaborer à une revue, si bon que puisse être son esprit, qui a pour collaborateurs des Allemands, si Ententophiles qu'ils soient. Je dois cela à mes opinions et à ma conduite même, mais je serais imprudent si j'agissais autrement[5].

Tzara avait l'habitude, depuis la formation du groupe Dada zurichois, d'envoyer, de façon systématique, des lettres aux membres des plus importants groupes d'avant-garde, pour les inviter à participer à la publication de sa revue qui avait pris entre temps le nom emblématique de *Dada*. Comme on l'a montré précédemment, de Zayas, Apollinaire et, plus tard, Breton aussi ont reçu le même type de lettre de la part de Tzara. Établir des contacts à l'étranger permettait à Tzara non seulement de donner une diffusion internationale à ses publications, mais s'inscrivait aussi dans le projet, qu'il cultivait déjà depuis quelque temps,

---

1 Il s'agit respectivement des couvertures des numéros 5, 6 et 7 de la revue.
2 *291*, n° 5/6, juillet/août 1915.
3 Publié à Lausanne aux Imprimeries Réunies, en février 1918.
4 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 445.
5 *Ibid.*, p. 80-81.

de créer un réseau « global[1] » autour du mouvement Dada.

Dans une autre lettre adressée à Picabia le 4 décembre 1918, Tzara demande à l'artiste français de lui fournir également de nouveaux contacts, afin d'élargir la liste de ses collaborateurs :

> […] J'aimerais faire de *Dada* une revue où toutes les nouvelles tendances soient représentées (naturellement d'après un critérium dont la composition est secrète) et mon plus vif désir est de la faire paraître régulièrement. Malgré mes efforts, sacrifices, etc., je n'ai pas encore réussi. Maintenant nous avons définitivement le papier pour trois cahiers. C'est pourquoi je vous prie de m'indiquer encore des littérateurs ou peintres qui pourraient y collaborer (adresses aussi de personnes qui s'intéressent et auxquelles il faut que j'envoie *Dada 3*)[2].

De son côté, Tzara s'occupe aussi de la vente et de la diffusion des recueils poétiques de Picabia. Si dans les numéros 1 et 2 de *Dada* il informe régulièrement les lecteurs des nouvelles publications et des manifestations qui avaient lieu à Zurich et à l'étranger, dans la section « Notes », située à la fin de la revue et présente seulement à partir du troisième numéro, les annonces « publicitaires » se trouvent réparties sur la totalité de la publication. Tzara fait aussi la promotion d'ouvrages et de revues provenant de l'étranger ; parmi les différentes annonces parues dans *l'Anthologie Dada* (*Dada* 4/5) du mois de mai 1919, apparaît, entre autres, la nouvelle de la publication de *TNT* (mars 1919[3]), une revue qui n'eut presque aucune diffusion, même aux États-Unis, mais dont le nom fit évidemment le tour du monde.

La première rencontre entre Picabia et les membres du groupe Dada a lieu seulement en janvier 1919, au Grand Hôtel de Zurich. Quand les dadaïstes arrivent, Picabia est assis à son bureau, concentré sur les rouages d'un réveil qu'il vient de démonter et qu'il trempe un par un dans l'encre noire, avant de les utiliser comme des tampons pour réaliser *Réveil matin*, un dessin qui est désormais devenu une œuvre emblématique du mouvement Dada, et qui sera publié sur la couverture du numéro 4/5 de la revue *Dada*.

Un autre dessin symbolique pour le mouvement Dada est celui qui apparaît à la deuxième page de la revue *391*, où Picabia regroupe sous la même étiquette de « Mouvement DADA » les noms des membres les plus importants des avant-gardes françaises, suisses et américaines. Dans cette espèce d'arbre généalogique de Dada, Picabia inclut aussi des artistes et des poètes de la fin du XIX^{e} siècle, comme Rodin, Renoir, Cézanne, Vollard (un célèbre galeriste parisien), ainsi que le poète Mallarmé, considérés évidemment comme les pionniers pour les exploits artistiques du début du vingtième siècle. Les noms des membres passés et présents du mouvement Dada sont distribués à l'intérieur d'un dessin-diagramme, qui représente le mécanisme « explosif » d'un système à horlogerie proche de celui d'un réveil. Autour des aiguilles de la montre, sont disposés les noms des précurseurs de Dada et, plus loin, se trouve la sonnette, à l'intérieur de laquelle on trouve inscrit le nom de la revue de Picabia « 391 ».

Au cours des trois semaines que Picabia passe à Zurich, entre la fin du mois de janvier et le début du mois de février 1919, il collabore activement avec Tristan Tzara et les autres

---

1 Au début des années 1920, Tzara envisagera sérieusement de recueillir dans une unique publication, pour laquelle il avait choisi le nom de *Dadaglobe*, les contributions recueillies dans les différents centres satellites du mouvement Dada. Ce projet ne sera malheureusement pas mené à terme. Voir T. Bezzola, *André Breton : Dossier Dada*, cat. d'exp. à la Kunsthaus de Zürich, 9 décembre 2005 – 19 février 2006, Ostfildern-Ruit & Hatje Cantz Verlag, 2005.

2 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.,* p. 454.

3 *TNT*, « an explosive magazine », est une revue qui parut à New York au mois de mars 1919, sous la direction de Man Ray et de l'anarchiste Adolf Wolff. Ses publications se terminèrent dès la première livraison. Pour plus d'informations je renvoie au catalogue de D. Ades, *Dada and Surrealism reviewed*, London, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 39-43.

membres du groupe Dada à la rédaction des nouveaux numéros des revues qui deviendront désormais les organes principaux pour la diffusion des activités Dada : *391* et *Dada*. Le huitième numéro de *391* paraît en premier, au mois de février 1919, chez l'éditeur zurichois J. Heuberger ; tandis que le numéro 4/5 de *Dada* n'est achevé qu'au mois de mai, sous le titre ambitieux d'« Anthologie Dada ».

Si l'on jette un coup d'œil rapide sur les noms des collaborateurs de ces numéros, on peut vite s'apercevoir que le futur groupe Dada de Paris commence déjà à prendre forme. Tzara a commencé depuis janvier 1919 une intense correspondance avec André Breton, et il compte parmi ses collaborateurs « à distance » de nombreux personnages de la scène littéraire et artistique parisienne, comme Pierre Reverdy, Louis Aragon, Philippe Soupault, Raymond Radiguet, Pierre Albert-Birot, et Georges Ribemont-Dessaignes.

Pendant son séjour en Suisse, Picabia invite plusieurs fois Tzara à le rejoindre à Paris dès son retour dans la capitale française, afin de continuer ensemble le projet de diffusion du mouvement Dada à l'intérieur des cercles d'avant-garde parisiens, mais Tzara est malheureusement obligé de repousser son départ à cause de ses difficultés financières.

Dada à Paris : la conclusion d'une aventure éditoriale

C'est au mois de janvier 1920 que Tristan Tzara, presque un an après la dernière rencontre avec Picabia, arrive à Paris avec l'intention de reprendre les projets entrepris en Suisse, et s'installe finalement chez Picabia, qui a, entre-temps, déménagé rue Émile-Augier, dans l'habitation de sa nouvelle compagne Germaine Everling[1]. Ce domicile devient aussitôt le nouveau siège du groupe Dada parisien, qui n'aura, en réalité, qu'une brève durée[2].

Dada, ou « l'art de la négation », est prêt, cette fois, à franchir n'importe quel obstacle, afin de faire table rase de tout ordre établi ; et il en arrive un jour jusqu'à se nier soi-même, et à s'écrouler, enfin, victime d'une féroce lutte interne. Quant à Picabia, aussi rapidement qu'il avait adhéré au mouvement Dada, il est prêt maintenant à l'abandonner et à se lancer dans de nouvelles aventures, fatigué probablement par les nombreuses disputes à l'intérieur du groupe, qu'il avait lui-même tendance à alimenter. Picabia voit, en outre, son rôle fortement diminué à l'intérieur du groupe, suite à la rapide ascension d'André Breton ; il préfère donc déclarer la guerre contre ses anciens camarades, non sans quelque trêve de temps en temps.

Son départ est tout sauf silencieux ; il décide d'attaquer ouvertement Breton et ses camarades sur les pages des revues parisiennes à large diffusion, comme *Comoedia*, ou dans sa propre revue, *391*, dont il poursuit les publications de façon irrégulière jusqu'en 1924. Il en arrive à affirmer qu'il n'a jamais fait réellement partie du mouvement Dada, ou même à revendiquer la paternité de celui-ci, en disant que :

> L'esprit dada n'a véritablement existé que durant trois ou quatre ans, il fut exprimé par Marcel Duchamp et moi à la fin de 1912, Huelsenbeck, Tzara ou Ball en ont trouvé le « nom-écrin » Dada en 1916[3].

Le rôle de Picabia, par rapport à Dada, reste tout de même indiscutable pour l'implantation du mouvement à Paris et, même après la rupture, qui a lieu au mois de mai 1921, il y aura de nouveaux moments de collaboration, notamment avec André Breton au cours des années 1922 - 1923. Dans une lettre qui date du mois de mai 1922[4], Breton invite à nouveau Picabia à collaborer à la revue *Littérature*, *nouvelle série*, dont il reprend lui-même la

---

1 À ce sujet, voir G. Everling, *L'anneau de Saturne, Picabia Dada : un roman d'amour*, Paris, Fayard, 1970.
2 Pour une étude détaillée de Dada à Paris voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit*.
3 Francis Picabia, cité dans C. Boulbès, *Francis Picabia. Écrits critiques*, Paris, Mémoire du Livre, p. 73.
4 Voir Michel Sabouillet, *Dada à Paris*, *op. cit*., p. 505-506.

direction :

> Soupault m'abandonne la direction de *Littérature*, en sorte que les interminables discussions à votre sujet prennent fin et que je vous prie de m'accorder votre collaboration, *toute* votre collaboration. Je veux avant tout que dans la revue telle qu'elle reparaît vous vous sentiez absolument chez vous et pour cela je vous prie de ne pas ménager les suggestions […]

Et, plus loin : « Envoyez-moi, par ailleurs, tout ce qu'il vous plaira et surtout ne reculez devant aucune violence, la voie n'a jamais été si libre […] ». C'est donc sur les cendres encore ardentes de Dada que naît une nouvelle collaboration entre Picabia et Breton, notamment pour la publication de la revue *Littérature, nouvelle série*.

Ce rapport ambivalent avec les membres du mouvement Dada à Paris et les luttes internes au groupe font si que Picabia perde intérêt dans la rédaction de la revue. Il s'est souvent retrouvé avec très peu de collaborateurs, faite exception pour son ami et rédacteur Georges Ribemont-Dessaignes et pour le jeune collaborateur Pierre de Massot, qui devient « gérant » de la revue dans les moments où Picabia est trop souffrant pour en assurer la publication. Les livraisons se concentrent surtout dans les moments les plus tendus : entre 1919 à 1921 sortent les numéros 9 - 14 et le *Pilhau-Thibaou* (numéro spécial qui remplace le N° 15 de la revue) ; et par la suite, après une interruption qui dure presque trois ans, les publications reprennent avec les quatre derniers numéros. Dans cette phase ultime de la revue, les pages se recouvrent de féroces attaques et d'insultes moqueurs à l'égard du naissant groupe surréaliste et de son chef de file, André Breton[1].

Conclusion

Au cours de cet article, nous avons parcouru, certes de façon plutôt sommaire, l'histoire de *391*, une revue qui a joué un rôle fondamental dans le milieu des avant-gardes en Europe et aux Etats-Unis.

Plutôt que de fournir une analyse détaillée du contenu de la revue, nous avons préféré mettre en évidence les relations de celle-ci avec d'autres revues qui l'ont précédée, comme *Camera Work* ou *291* pour la scène américaine, ainsi que *Dada*, pour ce qui concerne les avant-gardes européennes. Cela a été possible principalement grâce à la personnalité de son directeur, Francis Picabia, qui, au cours de ses nombreux voyages entre l'Europe et les États-Unis, a créé plusieurs contacts et collaborations avec les groupes artistiques et littéraires les plus importants.

C'est toujours par l'intermédiaire des revues, d'abord dans *291,* puis avec sa propre revue, que Picabia décide d'ouvrir au public son intérêt pour l'écriture et commence à publier ses premiers poèmes.

Même si *391* reste l'organe privilégié pour la diffusion des créations de Picabia, cela n'empêche pas la revue de devenir un véritable lieu pour la rencontre internationale de plusieurs personnes, qui participent à cette publication par des contributions d'ordre visuel ou textuel. Colportée et distribuée dans les différents centres artistiques, la revue devient aussitôt un des moyens de diffusion parmi les plus importants pour les mouvements d'avant-garde du début du XX^{e} siècle.

Pauline von Arx

[1] Pour une analyse détaillée de la période parisienne de la revue, je renvoie toujours aux précieux ouvrages de Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, et *Picabia et 391, op. cit*..

Bibliographie

Boulbès, Carole, *Francis Picabia. Écrits Critiques*, Paris, Mémoire du Livre, 2005.
Buffet-Picabia, Gabrielle, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder,* Paris, Belfond, 1977.
De Zayas, Marius, *How, when, and why modern art came to New York* [s.d.], Cambridge, Massachusetts; London, England, The MIT Press, 1996.
Naumann, Francis M., *New York Dada. 1915-1923*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.
Picabia, Francis, *Écrits 1913-1920 T. I*, Paris, Belfond, 1975.
Id., *Écrits 1921–1953 et posthumes T. II*, Paris, Pierre Belfond, 1978.
Pierre, Arnaud, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002.
Sanouillet, Michel, *391. Revue publiée de 1917 à 1924 : réédition critique*, Paris, Le Terrain Vague, 1960.
Id., *Picabia et 391*, Paris, Losfeld, 1966.
Id., *Dada à Paris*, Paris, CNRS Editions, 2005.

291, revue parue sous la direction de Marius de Zayas, Agnes M. Meyer, Paul B. Haviland et Alfred Stieglitz, N.os I–XII, New York, 1915-1916.

Dada, cat. d'exp. édition établie par Laurent Le Bon, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005.

Making mischief: Dada invades New York, cat. d'exp., édition établie par Francis M. Naumann et B. Venn, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.

Conclusion générale

Le palais des glaces : les réseaux rêvés des revues

Pendant ces journées de réflexion, le réseau en tant que ramifications s'est d'abord présenté à nous sous la forme de la plus grande pluralité des revues évoquées : revues hongroises, polonaises, belges, italiennes, anglaises, allemandes, françaises, grandes revues ou petites revues, une pluralité poétiquement exprimée par la variété des titres : *Pandora*, *Le Disque vert, Commerce, Hélios*, *Solaria, Nyugat*, *Bifur*, *Novecento, transition, Ephémère*, *La Revue des Vivants, La lanterne sourde*...

Ce colloque a ainsi constitué une manière de revue en réseau *in vivo* : il a été cosmopolite, varié, et il a suggéré de multiples entrecroisements. Nous avons même entendu, avec l'intervention d'Evanghelia Stead rappelant les travaux du séminaire du TIGRE, un jeu de colloque dans le colloque, comme il y a, dans les revues, la nécessaire revue des revues.

Cette diversité, voire cet éparpillement, ne doit pas toutefois nous faire oublier que la revue demeure un objet *a priori* incongru, une sorte de paradoxe littéraire ou artistique en acte qu'il convient à présent de mettre au jour pour parachever l'ensemble.

Tous pour une, une pour tous

La revue comme objet éditorial relève en effet d'un premier paradoxe, ce qui a été plusieurs fois souligné : l'écrivain ou l'artiste d'une manière générale, le créateur, est d'abord l'individu par excellence, le *sacro egoismo* décrit par Freud. Comment pourrait-il collaborer dans une revue sans se compromettre ? Comment pourrait-il appartenir à une revue sans perdre de son efficacité ?

La grande idée classique du génie suppose – on le sait - que celui-ci ne se dilue pas dans le collectif. A-t-on vu déjà de grandes œuvres littéraires collectives ? Joseph Conrad et Ford Madox Ford – pour me prendre au mot et pour reprendre l'exemple du directeur de *The English Review* ont écrit *L'Aventure*[1] dans la grande veine des textes de Robert Louis Stevenson, mais ils en ont écrit chacun une partie. Existe-t-il de grandes peintures collectives ? Il faudrait engager la problématique des grands ateliers de peintres, mais là n'est pas la question. Le créateur, génial et inspiré, reste toujours fondamentalement seul. Le collaborateur, comme son étymologie le suggère, ne crée pas, mais il travaille ; il n'est pas inspiré, il est seulement laborieux.

A la fin du XIX^{ème} siècle, Nietzsche accentuait déjà cette différence : l'artiste, le penseur, l'homme aux gants blancs, est seul, isolé, et jouit de cette solitude : dès qu'il se frotte aux autres, ses gants se salissent. Les autres altèrent en effet son individualité, son esprit libre et indépendant. La revue, qu'elle soit littéraire, artistique ou même philosophique, se pose donc comme la réunion improbable de l'*individuum*, comme *ouverture* du créateur aux autres, mais une ouverture nécessairement problématique.

Pour élargir le débat qui a eu lieu, on pourrait toucher un mot de Max Stirner, grand penseur de l'anarchie, du moi unique, indivisible, qui n'aurait jamais pu s'ouvrir au public sans le lectorat des revues, d'une part, et qui n'aurait peut-être même jamais pu penser sans le débat collaboratif des amis de la Liberté - les *Freien* ou hommes libres qui comprenaient Friedrich Engels et Bruno Bauer notamment -, une sorte d'association, de *Club* qui pensait et produisait dans des revues dans les années 1840. La vie de Max Stirner est passée par les revues. Karl Marx l'admirait en collaboration, tant qu'il restait au sein de la revue. Sans trop forcer le trait, on pourrait dire que le jour où Max Stirner a rompu avec ces revues, il a perdu son lectorat ; il a perdu sa femme ; il a perdu toute collaboration artistique et il a fini sa vie

[1] Joseph Conrad, Ford Madox Ford, *Romance* [1903].

seul, crémier en faillite, retrouvé mort après avoir été piqué par une mouche. C'est dire combien les revues sont utiles…

Si l'on a pu penser les revues comme des identités collectives, morales, on peut insister aussi sur le fait que l'anonymat reste symptomatique de ce qu'est la revue. L'auteur n'est rien comparé au support qui le fait devenir auteur. Il n'est rien au regard du collectif qu'il sert. Il n'est rien au regard de son histoire et de principes qui assurent justement l'identité de la revue. La notion d'« hommes-carrefours » proposée par Anne-Rachel Hermetet souligne cette idée paradoxale de l'identité qui se met à la disposition de la collectivité, et dont on a souvent oublié le nom… Des revues où les détails de la biographie de leur rédacteur se gomment, s'effacent, se diluent ; des revues qui exigent parfois l'anonymat de leurs collaborateurs et n'indiquent pas les noms des traducteurs...

L'ouverture est une clôture

Si l'artiste est une espèce de « monade sans porte ni fenêtre », pour reprendre l'expression bien connue de Leibnitz, la revue, comme fenêtre ouverte sur le monde, apparaît comme à la fois son contraire et son complément littéraire. Que la revue soit ouverture, voilà une évidence dont il faut pourtant savoir se méfier, car il n'y a pas de revue sans une clôture sur soi. La revue est-elle alors une fenêtre ouverte sur le monde ou ouvre-t-elle sur un monde fermé ?

Valery Larbaud, comme le rappelle Eve Rabaté, souhaitait donner au public de *Commerce* une impression très particulière :

> Mon idée serait que nous n'ayons pas l'air d'être tournés vers le public, et comme debout sur une scène. Mais que nous paraissions comme entre nous, le public étant autorisé à regarder par la fenêtre[1].

Ainsi ouverte à plusieurs écrivains, à plusieurs écritures, à plusieurs poétiques, la revue est en même temps fermée, car elle n'accueille, elle n'est hospitalière, qu'en fonction de certains critères, de certaines poétiques, de certaines politiques.

Si l'on a fait allusion, en préambule de cette conclusion, à la poésie des titres des revues, c'était aussi pour se rappeler que dans son titre et par son titre, la revue accède à l'existence. D'abord elle se fait connaître, sans doute, mais elle manifeste aussi son identité, son unicité, son caractère propre. La revue affirme ainsi qu'elle n'est pas comme les autres, qu'elle a un caractère original, ce que rappellent Danuta Knysz-Tomaszewska et Grzegorz Paweł Bąbiak qui analysent au plus près le nom et l'identité de la revue *Museion*.

Il n'existe pas de revue sans un principe, une ligne directrice, un modèle. Avec *391*, créée sur le modèle de la revue américaine *291* ainsi que l'a rappelé Pauline von Arx, la ligne éditoriale est déjà tracée. *La Revue des Vivants*, à laquelle s'est intéressé Karl Zieger, se pose d'emblée idéologiquement comme la revue des « survivants ». Avec *Nouveau Commerce* qui cherche à copier *Commerce*, encore, l'identité de la revue se déduit de règles de conduite esthétiques et éditoriales, et Andrée Scharfman et Eve Rabaté ont décrit les choix de ces deux revues. De même, parce qu'une revue est constituée de collaborateurs qui entretiennent entre eux des relations affectives, ou intéressées, des réseaux amicaux - et le concept de « sentimentalité » retenu par Jean-Philippe Guichon pour décrire les amitiés du *Grand Jeu* peut encore être utilisé pour décrire les relations des collaborateurs d'une revue comme

[1] Valery Larbaud dans une lettre à Valéry datée du 12 avril 1924 invoque « le Comité (secret) — c'est-à-dire : la Princesse, Mlle Monnier, le Prince, Fargue, Leger et [lui] », BN Richelieu. (Voir la communication d'Eve Rabaté dans ce volume).

transition -, il n'y a pas de revue qui ne fonctionne sans régime de publication fermé.

Cette clôture s'exprime également par l'hostilité polémique que les revues entretiennent entre elles, et grâce à la présentation de Véronique Silva Pereira, on a vu incidemment qu'un individu de la couverture du *Savoy* urinait sur un numéro du *Yellow Book*… Les revues se concurrencent, s'opposent et donc se ferment sur elles-mêmes, dans une logique identitaire très marquée.

Une revue n'est donc pas une page blanche, ouverte à toutes sortes de textes, d'images. La revue n'est pas un moulin. Elle est sélective par principe et elle sélectionne en fonction de critères *a priori* rigides qui signifient son identité. Ce sont les fameux *Gate Keepers*, pour reprendre un concept d'épistémologie américaine pour les revues scientifiques, qui font les revues. Ce sont les gardiens du temple et de nombreuses communications ont pu faire allusion, justement, à tel texte qui trouvait sa place dans une revue, mais pas dans une autre…

Il apparaît alors que la revue reste aussi un espace fermé. Une revue espagnole n'a absolument pas la même ambition qu'une revue américaine ; une revue d'exil ne se conçoit pas comme une revue qui a pignon sur rue. Ce qui fait que le paradoxe initial que nous avons souligné entre l'artiste créatif, individuel, et la revue, se pose à nouveau sous une autre forme, lorsqu'on pose la question du réseau. Si une revue est close par principe, comment peut-elle s'ouvrir à un réseau sans se contredire, sans perdre de son identité et de son caractère ?

On aurait tendance à dire que le réseau est à la revue ce que la revue est à l'artiste, sa contradiction et son complément.

Que faut-il entendre par réseau comme ouverture ?

Comme ce colloque l'a mis au jour, on peut pourtant affirmer que le but premier de la revue, c'est l'accueil, et par là le transfert d'idées, de valeurs esthétiques. En ce sens, une revue sans réseau perd de son urgence, de son utilité. Toute revue doit être considérée à l'aune de son influence, à ce point que des revues menées par un seul homme se sont inventées des réseaux pour devenir crédibles. On pense à *Sik*, une revue hongroise, ou à *Mask* où le directeur de la revue emprunte de nombreux pseudonymes, mais tient tout seul sa revue. Ce sont des « réseaux fantômes » ou des « illusions de réseau » pour reprendre les syntagmes et les images de Paul Aron. On pense à *La lanterne sourde*, véritable mirage qui donne l'illusion d'un vaste réseau mais à l'écho bien peu sonore... On y annonce qu'on a des réseaux très actifs et qu'on se place au cœur du monde, alors que la démarche est quasi solitaire, sur le modèle de celle de Bontempelli pour *Novecento*, Bontempelli qui est partout et qui cache un faux réseau.

Le réseau – sauf dans ces cas extrêmes – signifie cependant une ouverture large. Cette ouverture poétique ou thématique s'exprime par tout type de matériau. Et les avant-gardes s'en sont donné à cœur joie. On a pu évoquer d'ailleurs des matériaux polymorphes, impossibles à typifier. Si on a pu suggérer que les revues pouvaient se comprendre horizontalement ou verticalement – selon les mots d'Evanghelia Stead – même s'il s'agit là de deux problématiques différentes, c'est bien en ce sens que dans le temps ou dans l'espace, les revues s'exposent à une redoutable diversité, à un cosmopolitisme.

Il n'y a que dans des revues ouvertes en véritables réseaux que des expressionnistes allemands peuvent rencontrer des dadaïstes d'Europe centrale ou des américains, faisait remarquer Céline Mansanti à propos du travail de Jolas dans *transition*. La revue ainsi exposée en réseau est aussi ce qui permet par une politique du transfert de publier des textes étrangers ou rares. Plusieurs conférenciers ont évoqué les grands soucis de traduction des hommes des revues, traductions plus ou moins libres à ce point que parfois la traduction précède parfois le texte original… Dans ce grand « import-export intellectuel » qu'est la revue

en réseau pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, toute revue ne risque-t-elle pas de perdre son âme ?

À ce stade de la réflexion, trois éléments fondamentaux font sens. C'est d'abord le problème de la place de l'écrivain, ou de l'artiste, au sein de la revue, dans une relation clairement dépendante et paradoxale qui se dégage des communications. Ensuite, la question de l'ouverture discutable de ces revues, au final très autositaires, a pu être envisagée. Et finalement, le colloque s'est attaché de près à la problématique de ces journées, celle du réseau, et aux implications des revues en réseaux. Entre ces trois éléments se joue un habile jeu dialectique d'ouverture et de clôture qu'une revue italienne écrivant en français exprime de manière cocasse : être italien, mais écrire en français suggère d'une part une grande ouverture d'esprit, mais en même temps, cela signifie que l'on se ferme à un lectorat naturel. C'est une ligne éditoriale dure que tient, alors, le *Novecento* ainsi que l'a rappelé Nathalie Froloff…

Ce qui nous permet finalement de suggérer un quatrième élément, présent en filigrane dans toutes les communications, sans toutefois avoir fait l'objet explicite d'une seule communication : la place du lecteur de ces revues.

Le lecteur rêvé des revues

À entendre toutes ces ambitions de directeurs de revues, de poètes en groupes, de dadaïstes rares et volontaires, une nouvelle question s'impose. Il ne s'agit plus de savoir qui écrit les revues, qui collabore aux revues, quelle contribution est apportée, mais il s'agit tout simplement de savoir qui lit les revues. Car dans l'idée de réseau, il y a bien entendu celle de cheminement. Un réseau doit aller quelque part ; un réseau doit avoir un but…

Où vont toutes ces revues qui ont été évoquées ?

A priori, l'objectif de la revue consiste à apporter à des auteurs un lectorat qu'ils n'ont pas. Le lecteur constitue en ce sens l'ouverture finale de la revue, ce vers quoi elle s'ouvre. C'est évidemment le rôle de la *NRF* et des grandes revues. Mais on a ici évoqué de manière heureuse des petites revues, petites par leur durée de vie – certaines s'appellent même *Ephémère*... – et petites par leur lectorat, extrêmement réduit. Vers quel lectorat sont dirigées toutes ces petites revues qui ont été évoquées ?

Vers quel lecteur ? Un lecteur réel ? Idéal ? Fantasmé ? Un lecteur présent ou à venir ? Dans quelle mesure *Nouveau commerce* ne s'adresse-t-il pas à un lecteur passé ? Un lecteur nostalgique ? Celui de *Commerce*… Certaines revues d'avant-garde ne s'adressent-elles pas à quelques lecteurs futurs ? Sans doute n'y a-t-il pas de revues sans *happy few*, mais qui se cache derrière ces *happy few* ? C'est que, en son principe, la revue a un rapport ambigu au lecteur, comme si elle s'adressait moins à lui qu'elle ne le sélectionnait. La revue constitue des *happy few*.

La dernière question que nous pose donc la revue, c'est de savoir quels sont ses lecteurs, et la problématique des réseaux suggère une curieuse réponse à cette question : les lecteurs des revues, ce sont les revues. C'est sur cette idée que ce sont les revues qui se lisent entre elles que nous voudrions achever cette conclusion.

*
* *

Presque toutes les interventions ont rappelé les lignes éditoriales de chaque revue mentionnée, et très souvent, il s'agissait de faire **à la manière de** telle revue, ou **contre** telle autre… *Helios* veut faire « quelque chose dans le genre du *Mercure de France* », rappelle Elisa Grilli ; *Solaria* se réclame de *La Ronda*, nous dit encore Anne-Rachel Hermetet. Le réseau des revues ressemble à un véritable palais de glaces : les revues se comparent, se

projettent, s'admirent, se concurrencent. Les revues se copient, qu'il s'agisse de *Commerce* et *Nouveau Commerce*, ou de toutes celles qui prennent comme modèle la *NRF* ou le *Mercure de France*. Juliette Lavie a posé la question du plagiat entre la *Gebrausgraphik* et la revue des *Arts et métiers graphiques* et on sait que *Le Mercure de France* a commencé avec plus ou moins le même programme que *The Criterion*.

Un palais des glaces qui fait que, par essence et par magie, l'ouverture de la revue porte aussi toujours sa clôture. On ne s'ouvre qu'à son semblable. Toute la logique de l'article d'Ezra Pound que Charlotte Estrade a décortiqué pour nous ne vise finalement qu'à se trouver lui-même dans les autres. S'éparpiller, chercher ailleurs, pour mieux se retrouver soi-même… jusqu'à la revue *Nyugat* dont György Tverdota, en relevant des effets de miroirs et de prismes, nous a dit qu'elle était la sœur jumelle de la *NRF*, une revue née à quelques mois d'intervalle avec la *NRF* et qui a peu survécu à la disparition de la *NRF*, en 1943…

Palais des glaces, là encore.

Nathalie Prince