HAL open science

Plurilinguisme et revues modernistes anglo-américaines

Céline Mansanti

To cite this version:

Céline Mansanti. Plurilinguisme et revues modernistes anglo-américaines. Plurilinguismes et avant-gardes, Peter Lang, 2011. hal-03647398

HAL Id: hal-03647398

https://u-picardie.hal.science/hal-03647398

Submitted on 22 Apr 2022

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

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

« Plurilinguisme et revues modernistes anglo-américaines »

Céline MANSANTI

UNIVERSITE DE PICARDIE-JULES VERNE

Sur le ton sarcastique qu'on lui connaît, Gertrude Stein aurait dit d'Eugène Jolas, le directeur franco-germano-américain de la revue américaine d'exil *transition*, publiée en anglais et en français à Paris entre 1927 et 1938 : « Personne ne veut de lui. Les Français disent qu'il est allemand. Les Allemands disent qu'il est français. Les Américains disent qu'il est européen. Dommage. »[1] Dommage ?

Cette citation reflète le statut intermédiaire, aussi riche que problématique, des revues d'exil et des « exilés » plurilingues installés en Europe, et notamment en France, entre les deux guerres. Leur « non-appartenance » culturelle et linguistique, souvent moquée, est porteuse de dynamiques d'échanges et de création très fortes, dont témoignent, en particulier, les revues modernistes anglo-américaines. À cheval entre deux cultures, deux langues, et parfois deux continents, ces revues particulièrement sensibles aux idéaux cosmopolites et internationalistes se présentent souvent comme le lieu d'une utopie, et notamment d'une utopie plurilingue. Afin d'illustrer cette idée, je commencerai par une introduction destinée à présenter mon sujet, avant d'évoquer quelques

[1] « Nobody will claim him. The French say he's German. The Germans say he's French. The Americans say he's European. Too bad. » Lettre de Paul Bowles à Bruce Morrissette datée de juillet 1931, in Bowles, Paul, *In Touch, The Letters of Paul Bowles*, édition établie par Jeffrey Miller, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1994, p. 77.

revues qui me semblent représentatives de différentes esthétiques plurilingues.

Traditionnellement, les avant-gardes sont marquées par un très fort désir de « libre-échangisme culturel »[2] ou plus simplement, pour citer Pound, de « communication intellectuelle »[3]. Le modernisme anglo-américain, en particulier, ne déroge pas à cette règle. Par « modernisme », j'entends ici l'avant-garde historique anglo-américaine qui s'affirme autour de 1908 (date de l'arrivée de Pound à Londres et des premiers travaux de Hulme), atteint un apogée autour de 1922 (double publication de *The Waste Land* de T. S. Eliot et de *Ulysses* de Joyce) et se transforme en s'institutionnalisant à partir de la deuxième moitié des années 1920 et jusqu'à la fin des années 1930.

Tout au long de la première moitié du 20e siècle, la communication intellectuelle si chère aux modernistes est largement prise en charge par ce qu'on appelle les « petites revues », qui, comme le souligne encore Ezra Pound, se définissent non pas par leur format (même si les contraintes budgétaires auxquelles elles sont confrontées les obligent souvent à adopter un format réduit) mais bien plutôt par leur opposition aux revues littéraires traditionnelles du moment. La « petite revue » moderniste se pose donc, essentiellement, comme un contre-modèle aux « grandes » revues, qui représentent, elles, la voix de l'*establishment* et des intérêts financiers.

Ces revues, qui ont pour titres, aux États-Unis, *Harper's*, *Scribner's*, *Atlantic* ou encore *Century*, sont devenues, au tournant du vingtième siècle, de plus en plus « somnolentes » et « monotones »[4], et « laissent intact », toujours selon Pound, « le besoin d'une communication intellectuelle qui ne soit pas régie par la question de savoir si une idée ou une tendance donnée en art va "rapporter de la pub" parmi les principaux fabricants de corsets. »[5] D'où l'apparition plus ou moins concomitante des premiers textes du modernisme anglo-américain et des petites revues qui vont devenir les grands lieux de l'expression de cette avant-garde. On peut citer parmi elles *Poetry*, fondée par Harriet

---

[2] Bier, Jean-Paul, « Comparatisme et littérature multilingue : à la recherche d'une méthode », in Weisgerber, Jean, *Les Avant-gardes et la Tour de Babel : interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, p. 13.

[3] « intellectual communication ». Pound, Ezra, « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n°9, novembre 1930, p. 690.

[4] « pervasive monotony »; « increasingly somnolent ». *Ibid.*, p. 689-690.

[5] « They leave a need for intellectual communication unconditioned by considerations as to whether a given idea or a given trend in art will "git ads" from the leading corset companies. » *Ibid.*, p. 690.

Monroe en 1912 à Chicago, et qui publie pour la première fois le poème d'Eliot « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». Autre exemple : *The Egoist*, dirigée depuis Londres à partir de 1914 par Dora Marsden et Harriet Shaw Weaver, et célèbre pour avoir fait paraître en exclusivité *Portrait of the Artist as a Young Man* et *Ulysses*. Mentionnons aussi *The Dial*, qui officie à New York à partir de 1920 sous la direction de Scofield Thayer et Marianne Moore, et publie *The Waste Land*, ainsi que *transition*, qui fait paraître, en exclusivité, le *Work in Progress* de Joyce, prototype de son *Finnegans Wake*, ainsi que de nombreuses autres œuvres du modernisme anglo-américain, dont, par exemple, une partie du *Pont* de Hart Crane.

En s'opposant à l'étroitesse d'esprit des revues de l'establishment, et en particulier à leurs préoccupations nationalistes, voire régionalistes, les petites revues s'attachent à mettre en place un dialogue international et interdisciplinaire. Le plurilinguisme qu'elles affichent souvent est une extension de cette démarche. Même lorsqu'elles ne publient pas en plusieurs langues, les revues modernistes développent des politiques de traduction engagées, s'appuient sur de nombreux correspondants étrangers actifs et passionnés et ouvrent largement leurs pages aux cultures des pays d'Europe et des Amériques. Dans un même mouvement de décloisonnement, elles font aussi dialoguer, entre les couvertures d'un même numéro, des disciplines jusque-là considérées de façon isolée (littérature, musique, peinture, sculpture, photographie, linguistique, anthropologie, philosophie, etc.).

Parmi les revues modernistes, ce sont les revues d'exil, par définition tournées vers l'étranger, qui se montrent le plus sensible aux échanges interculturels et interlinguistiques. Comme beaucoup d'avant-gardes, le modernisme, dès son apparition, est porté par un mouvement d'exil. Deux de ses plus illustres fondateurs, les Américains Pound et Eliot, s'installent en Europe pour écrire leurs premiers textes. Il faut citer également Joyce, qui passe une grande partie de sa vie à Paris, mais aussi Beckett, Hart Crane, Gertrude Stein, William Carlos Williams, John Dos Passos, F. S. Fitzgerald et bien d'autres membres de la soi-disant « Génération Perdue », qui contribuent à animer pendant l'entre-deux-guerres la vie culturelle européenne et en particulier parisienne. Parmi les revues que j'évoquerai, la plupart sont, sans surprise, des revues d'exil. Parce qu'elles sont à cheval sur plusieurs langues et cultures, et disposent de ce fait d'un lectorat potentiel relativement limité, ces revues d'exil – de façon bien plus marquée que les autres revues modernistes de la période – s'organisent sur un principe de roulement, se succédant les unes aux autres sans se chevaucher. La revue américaine *Broom*, basée à Rome puis à Berlin, et dirigée par Harold Loeb, paraît entre novembre 1921 et février 1922 (à l'exception

d'un ultime numéro en janvier 1924). *Secession*, également dirigée par un Américain, 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) ; seul le dernier numéro d'avril 1924 paraît à New York. Vient ensuite *The transatlantic review* du Britannique Ford Madox Ford, publiée à Paris entre janvier 1924 et janvier 1925. *transition*, la dernière grande revue d'exil américaine de l'entre-deux-guerres, dirigée par le poète et journaliste franco-américain Eugène Jolas, commence à paraître à Paris en avril 1927 pour s'y éteindre au printemps 1938.

Si l'exil, l'internationalisme et le plurilinguisme définissent le projet moderniste dès son apparition (il suffit, en ce qui concerne le plurilinguisme, de penser à *The Waste Land* d'Eliot, ou aux *Cantos* de Pound), il est frappant de constater qu'il s'anime d'une nouvelle vigueur après la Première Guerre mondiale, au moment, précisément, où commencent à fleurir les revues d'exil. L'internationalisme et le plurilinguisme deviennent en fait, au début des années 1920, un projet non plus simplement culturel et esthétique, mais politique, destiné à lutter contre le nationalisme destructeur à l'origine de la Première Guerre mondiale. Ce discours apparaît avec force dans de nombreuses revues de la période, en particulier dans *Les Nouveaux Cahiers alsaciens* du groupe de l'Arc, auquel contribue le jeune Jolas, qui avait été d'ailleurs mobilisé pendant la Première Guerre mondiale. On trouve le même projet politique dans le militantisme internationaliste de la *transatlantic review* dirigée par un Ford Madox Ford qui lui avait participé à la guerre sur le terrain, en tant que soldat. Un autre exemple particulièrement frappant est celui d'une revue qui n'est pas anglo-américaine, mais française : *Manomètre*, la revue lyonnaise d'Émile Malespine, fondée en 1922, dont le slogan était *Manomètre* « enregistre des idées/ indique la pression sur tous les méridiens/ est polyglotte et supranationale ». Le premier éditorial de *Manomètre*, « ABCD », est un véritable manifeste en faveur du polyglottisme, défini comme une expression de l'internationalisme :

> Ici, la règle commune s'inspire d'un patriotisme à œillères.
>
> Au nom de l'estétique [sic] de la langue, on rejette ces mots étrangers.
>
> (…) L'ignorance et l'isolement sont les conditions premières de la pureté d'une langue.
>
> (…) Et nous voilà sur le chemin de la salade internationale.[6]

[6] Malespine, Émile, « ABCD », *Manomètre*, n°1, juillet 1922, p. 3.

De façon intéressante, Malespine, lui aussi, avait été directement et physiquement touché par la Guerre, puisque blessé au poumon et démobilisé en 1918, il soutiendra deux ans plus tard une thèse consacrée aux séquelles des blessures du poumon par les gaz de combat. Le polyglottisme après la guerre devient un véritable combat inter-avant-gardiste, partagé par Malespine, Jolas, Arp, Goll, Ford, et bien d'autres. Il s'apparente à un projet de reconstruction nécessaire face à l'anéantissement de la guerre. Il n'est peut-être pas étonnant, dans ce contexte, de voir *Manomètre* glisser rapidement d'une préoccupation essentiellement linguistique à un projet plus spécifiquement architectural. En effet, aux éditoriaux des deux premiers numéros que sont « ABCD », dont je viens de parler, et « Idiotismes », qui envisage plus précisément une révolution de la syntaxe et de la grammaire, succèdent des éditoriaux traitant de questions architecturales. Les deux sujets, pourtant, sont peut-être moins éloignés l'un de l'autre qu'on aurait pu le penser à première lecture.

Les revues, et plus spécifiquement les revues d'exil, émergent comme le lieu d'une utopie fraternelle, internationaliste, artistique, anti-commerciale et, très souvent, plurilingue. Ce modèle utopique est lié à leur nature même. Dans l'espace qui est le sien, la revue construit, au fil de ses numéros, un microcosme oppositionnel fondé sur des valeurs perçues comme absentes de la réalité. C'est ainsi que Ford Madox Ford écrit dans les pages de *The transatlantic review* : « Le Nous de la *Transatlantic Review* existe, comme l'homme juste à Sodome, pour redresser si possible la barre. »[7] Quant à *transition*, elle écrit dès son premier éditorial : « Nous aimons nous représenter nos lecteurs comme un groupe homogène d'amis. »[8] La petite revue se définit comme un espace de réforme au service d'une nouvelle définition du monde et de l'homme. Pour mettre en œuvre ce principe, elle commence par se définir comme une communauté utopique, une sorte de phalanstère harmonieux réunissant en son sein rédacteurs, collaborateurs et lecteurs. L'utopie linguistique participe pleinement de cette alternative, qu'elle se manifeste par la co-existence de plusieurs langues, dans des revues telles que *The Little Review*, *Secession*, *the transatlantic review*, ou *Plastic/que*, ou qu'elle se traduise par l'invention, dans *transition*, d'un « langage de la nuit » polyglotte, véritable panlinguisme que l'on trouve

---

[7] « The We of the *Transatlantic Review* exists, a just man in Sodom, if possible to redress the balance. » Ford, Ford Madox, « Chroniques », *The transatlantic review*, vol. I, n°4, avril 1924, p. 200.

[8] « We should like to think of the readers as a homogeneous group of friends. » Jolas, Eugène, et Paul, Elliot, « Introduction », *transition*, n°1, avril 1927, p. 138.

aussi bien dans la « Révolution du Mot », le principal manifeste de la revue, que dans *Work in Progress*, sa principale publication.

Après ce tour d'horizon des revues modernistes anglo-américaines, j'aimerais maintenant envisager différentes esthétiques plurilingues, telles qu'on peut les observer en particulier dans les revues d'exil des années 1920 et 1930. Quoi que de façon souvent originale, la plupart des revues d'exil s'inscrivent entre les deux cas extrêmes représentés par *Broom* d'un côté, qui traduit toutes les contributions étrangères, et *Tambour* de l'autre, qui offre une revue systématiquement bilingue, toutes les contributions et les notes éditoriales paraissant systématiquement en anglais et en français. Autrement dit, la plupart des revues assurent une coexistence de plusieurs langues, sans pour autant traduire systématiquement les contributions. Le plurilinguisme, ou, plus précisément, dans le cas de *Tambour*, le bilinguisme systématique, n'est d'ailleurs pas pour autant un gage d'avant-gardisme. *Tambour*, publiée à Paris entre 1929 et 1930 par l'Américain Salemson, défend avec vigueur un néo-classicisme que l'on trouve aussi à l'œuvre dans la revue plus connue qu'est *The Criterion*. Ainsi, le cinquième numéro de *Tambour*, entièrement consacré à Anatole France, s'ouvre sur un éditorial stipulant que « L'amusement ne peut se suffire à lui-même »[9], et que maintenant que « le modernisme, recherche de forme, est épuisé », « La première place doit être donnée au fond. »[10]

De nombreuses revues, donc, optent pour une publication plurilingue, à l'image de *Secession*, *the transatlantic review*, *transition*, ou encore *Plastic/que*, revue d'arts plastiques franco-germano-américaine, dirigée par Sophie Taeuber-Arp en 1937-1938, et dont le double titre, en surimpression, commande une lecture plurilingue simultanée. Tel est également le cas de la revue de Chicago *The Little Review*, qui, bien que n'étant pas une revue d'exil, publie une importante sélection de textes étrangers. Ses rédactrices, Jane Heap et Margaret Anderson profitent en effet des conseils que leur propose Pound, depuis ses différents lieux de résidence en Europe. Le genre des contributions détermine parfois leur publication en traduction ou en langue originale. *Secession*, mais surtout *The Little Review*, semblent fonctionner selon une règle implicite qui veut que les textes en prose sont traduits, mais pas les poèmes, peut-être considérés comme trop difficiles à traduire dans les conditions qui sont celles des revues, c'est-

[9] Salemson, Harold, « Littérature et esprit », *Tambour*, n°2, non daté, p. 5.

[10] Salemson, Harold, « Essentiel : 1930 », *Tambour*, n°7, avril 1930, p. 2-4.

à-dire la plupart du temps dans l'urgence et sans argent. Il faut préciser ici que les contraintes matérielles jouent un rôle très important dans la publication des revues en général, et dans leurs politiques de traduction en particulier. Ainsi, durant sa première année d'existence, *transition* propose plus d'un tiers de la littérature qu'elle publie en traduction[11]. Pratiquement tous ces textes sont traduits par la revue elle-même, qui paraît alors tous les mois. De tels exploits ont leur contrepartie. En 1933, Jolas, alors seul en charge de la revue, annonce une nouvelle politique de publication trilingue, officiellement pour des raisons esthétiques : « Il semble […] essentiel de conserver le matériau créatif linguistique intact, et de présenter le travail constructif, autant que possible, en version originale. »[12] Mais lorsque James Johnson Sweeney arrive au poste de co-rédacteur en 1936, une proportion importante de textes étrangers est de nouveau publiée en anglais ; la politique de traduction de *transition* semble ainsi bien plus dictée par des contraintes matérielles qu'esthétiques.

La coexistence, souvent sur une même double page, de textes en plusieurs langues renforce pour le lecteur de revue l'impression d'être confronté à une structure de publication relativement aléatoire et plus essentiellement encore fragmentaire. En ce sens, le plurilinguisme de ces revues avant-gardistes anglo-américaines contribue activement à la définition esthétique du modernisme comme expérience de décentrement. Placées côte à côte sur une même page, ces langues étrangères – souvent le français, dans le cas des revues modernistes d'exil – semblent valoir non pas dans l'absolu, comme représentantes d'une langue supérieure, mais par leur fonction de contrepoint. Comme l'écrit Benoît Tadié, « le français ne revêt pas le caractère d'une langue où tout puisse être dit, il sert à montrer qu'en anglais tout ne peut pas l'être. »[13]

Cette expérience, le lecteur de revue la vit avec force dans les pages de la *transatlantic review*. Fondée à Paris en 1924 par le Britannique Ford Madox Ford, la *transatlantic review*, comme *transition* d'ailleurs, pose, dès son titre, le décentrement au cœur de son projet éditorial. Mais ce sont les chroniques étrangères de la *transatlantic review*, écrites sur place par des correspondants, et placées les unes à la suite des autres

---

[11] Ce chiffre est donné par Craig Monk dans « Eugene Jolas and the Translation Policies of *transition* », *Mosaic*, vol. XXXII, n°4, décembre 1999, p. 18.

[12] « It seems [...] essential to retain the linguistic creative material intact, and to present constructive work, as much as possible, in the original. » Jolas, Eugène, *transition*, n°22, février 1933, p. 177.

[13] Tadié, Benoît, *L'Expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922), Formes, idéologies, combats*, Paris, Didier Érudition, collection « Études Anglaises », 1999, p. 81.

dans les différents numéros de la revue, qui donnent le plus au lecteur l'impression d'une polyphonie multiculturelle. Dans le numéro 2 du volume 2, comme dans le numéro 5 d'ailleurs, les chroniques de Dublin sont suivies d'une « lettre de Paris » et d'une rubrique intitulée « And from the US ». Les numéros suivants font preuve de plus d'originalité encore, avec dans le numéro 3, une lettre de Pampelune (en anglais toutefois), dans le numéro 4, une rubrique, également en anglais, intitulée « And from Czecho-Slovakia », et, dans le numéro 6, une chronique belge signée Henri Michaux. L'intitulé même de certaines rubriques, « And from », suivi du nom du pays, suggère l'infinité potentielle des points de vue. Les lieux les moins connus font l'objet d'un portrait qui ne se veut pas seulement littéraire ou artistique mais aussi complet que possible : à propos de la Tchécoslovaquie, Francis Musgrave déclare en anglais que « Nous, peuples anglophones, sommes incroyablement ignorants de ce qui se passe dans cette nouvelle république de Tchécoslovaquie »[14], avant d'en présenter de multiples aspects, culturels, sportifs, ou même démographiques : « Ce pays compte en tout et pour tout environ 14 millions d'habitants. Parmi eux, on dénombre trois millions d'Allemands (qu'ils soient nés en Allemagne ou d'origine allemande), le reste de la population étant, par ordre décroissant, tchèque, hongrois et russe. »[15]

Il faut cependant remarquer que cet effort de décentrement interculturel et interdisciplinaire, s'il est bien réel, particulièrement dans le second volume de la revue, ne parvient pas à compenser totalement la francotropie de la *transatlantic review*. La *transatlantic review*, comme la grande majorité des revues d'exil d'ailleurs, a du mal à se décentrer totalement de ce qu'elle perçoit comme le centre de la vie culturelle européenne et donc mondiale, la France et plus particulièrement Paris. À l'exception notable d'un auteur scandinave, Ludwig Nordström, publié en anglais, presque toutes les contributions non-anglophones sont des contributions françaises, publiées dans leur langue d'origine. De façon plus frappante encore, Ford développe dans ses chroniques londoniennes, et en particulier dans la première, une admiration pour la France et Paris qu'il place « au centre d'une grande roue de communications. »[16] Ford fonde son analyse sur des considérations qu'il

---

[14] « We English speaking peoples are astonishingly ignorant of what is going on in this new republic of Czecho-Slovakia. » Musgrave, Francis, « And from Czecho-Slovakia », *transatlantic review*, vol. II, n°4, octobre 1924, p. 422.

[15] « The entire population of the country is round about 14 millions. Of these three millions are of German birth or origin, the remainder Czechs, Hungarians and Russians in that order of proportion. » *Idem*.

[16] « It is in the end matter purely geographical. Paris, on the road to that South whence comes all that we know of civilisation is the hub of a great wheel of communications. She

juge « purement géographiques » : Paris, remarque-t-il, est « équidistant de chaque point du Rhin. » Il est intéressant de constater, dans l'histoire des relations entre les avant-gardes françaises et états-uniennes, que New York et Paris jouent l'une pour l'autre le rôle d'un pôle complémentaire privilégié, qui permet aux énergies de se renouveler en circulant d'un point à l'autre. À l'arrivée massive d'artistes américains à Paris dans les années 1920 fait ainsi écho l'exil des surréalistes français dans la région de New York à la fin des années 1930, et le déplacement, au milieu du siècle, de l'avant-garde picturale de Paris vers New York.

Pour terminer cette présentation, je dirai quelques mots de la plus grande revue américaine d'exil de l'entre-deux-guerres, *transition*, d'Eugène Jolas. *transition*, qui paraît à Paris entre 1927 et 1938, est, à bien des égards, l'une des revues les plus importantes de sa génération. Pendant onze ans – longévité rare pour une « petite revue » –, *transition*, tirée à quatre mille exemplaires (soit en moyenne quatre fois plus que ses consœurs) et diffusée en France, mais aussi aux États-Unis et en Angleterre, ouvre ses vingt-cinq numéros de plus de deux cents pages en moyenne à quelque cinq cents artistes et écrivains internationaux. Parmi les collaborateurs les plus connus et les plus réguliers figurent James Joyce, que j'ai déjà évoqué, mais aussi Hart Crane, Gertrude Stein, William Carlos Williams, etc. *transition* publie également en exclusivité les premiers textes de Samuel Beckett et de Jacques Prévert. Majoritairement rédigée en anglais, *transition* publie une partie importante de ses contributions en français, et même un texte en allemand. Mais la revue se distingue moins par une pratique plurilingue originale que par une réflexion linguistique profonde.

transition, tout d'abord, met en place une politique de traduction très active, qui fait d'elle en particulier la première passeuse du surréalisme français vers le monde anglophone. Environ quatre-vingt-dix pour cent de la centaine de textes surréalistes, ou apparentés au surréalisme, publiés dans la revue, entre avril 1927 et le printemps 1938, sont traduits en anglais. Plus largement, la revue propose pour la première fois à un public anglophone des œuvres de Kafka (avec la première traduction de *La Métamorphose* et de la « Lettre au père »), Saint-John Perse, Hugo Ball, Henri Michaux, Raymond Queneau, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard, Robert Desnos, Philippe Soupault, René Crevel, Rafael Alberti, Alfred Döblin, C. G. Jung, Kurt Schwitters, ou encore Gottfried Benn. Cette politique de traduction exceptionnellement

---

is, for instance – though it is little realised – equi-distant from every point of the Rhine, the Rhine flowing from Schaffhausen to its confused mouths in the arc of a circle. » Ford, Ford Madox, « Chroniques », *transatlantic review*, vol. I, n°1, janvier 1924, p. 78-9.

active, doublée d'un intérêt fort pour des littératures relativement peu publiées en dehors de leurs frontières, comme celles d'Europe centrale, ou de l'avant-garde expressionniste allemande, est le reflet d'un internationalisme et d'un cosmopolitisme étonnants, même pour une revue d'exil. Le parcours personnel d'Eugène Jolas, qui a choisi qu'on se souvienne de lui comme d'un « homme de Babel » – c'est le titre de son autobiographie –, n'est pas étranger à cette situation. Américain, né en 1894 aux États-Unis d'un couple franco-allemand, mais élevé en Lorraine, Eugène Jolas fait l'expérience dès son plus jeune âge d'un double déchirement culturel et linguistique : à la fois américain et européen, l'enfant développe de plus un attachement aussi profond à la France qu'à l'Allemagne. Il en résulte un profond traumatisme qui s'exprime largement dans son autobiographie : « le conflit des deux langues était quotidien [...] les langues et les dialectes [étaient] prêts à se sauter à la gorge »[17]. Dès lors, toute la vie de Jolas est tendue vers un rêve : celui, pour reprendre le titre du dernier chapitre de *Man from Babel*, d'un « monde sans frontières », mais aussi d'une langue commune : « Je rêvais d'une nouvelle langue, une super-langue d'expression intercontinentale, mais cela ne résolvait pas mon problème. Je sentais qu'une langue atlantique était nécessaire à la grande communauté atlantique à laquelle j'appartenais. »[18]

Ce rêve utopique, que Jolas poursuit dès son enfance, est pris en charge par *transition*, qui propose, au cœur même de son architecture, un panlinguisme puissant, relayé par un discours éditorial néo-romantique marqué par la notion de « synthèse » des peuples, des continents, et des siècles. Ce panlinguisme, c'est-à-dire cette proposition utopique d'une langue universelle, se manifeste, en particulier, par le « babil babélien » du *Work in Progress* de Joyce, l'œuvre phare de la revue, avec plus de 370 pages publiées dans dix-sept des vingt-cinq numéros de la revue, ainsi que par les poèmes néologistiques de Jolas et de plusieurs collaborateurs de *transition*. Voici à titre d'exemple le début de « Requiem », un poème néologistique de Jolas publié dans *transition* en 1929 : « Swilswalsangola is dead. The loolamins ringmourne and wine. The songster of the netherland lies rim and raam. In damples lies he mathed and clayed. The valleys undate from the fifes which sadquirch in a boundemay. The sangomaids zoon in the

---

[17] « the bilingual conflict was a daily one [...] languages and dialects [were] ready to spring at each other's throats ». Jolas, Eugène, *Man from Babel*, édition établie par Andreas Kramer et Rainer Rumold, New Haven et Londres, Yale University Press, 1998, p. 8.

[18] « I dreamed a new language, a super-tongue for intercontinental expression, but it did not solve my problem. I felt that the great Atlantic community to which I belonged demanded an Atlantic language. » *Ibid.*, p. 2.

wooze. »[19] Ces expériences sont théorisées en juin 1929 par le célèbre manifeste de la « Révolution du Mot », qui, comme *Manomètre* en son temps, réclame, dans la lignée du futurisme et d'autres avant-gardes, une révolution de la grammaire, de la syntaxe et du vocabulaire (*transition* n°16-17, p. 13). En mars 1932, lorsque la revue reprend sa publication, après presque deux ans d'interruption, l'utopie panlinguistique de Jolas est réaffirmée par toute une série de slogans plurilingues promouvant le « vertigralisme ». Le « vertigralisme » mêle à l'utopie d'une quête sacrée chère aux Romantiques (« Graal ») l'idée d'un lien entre un monde sombre et subliminal, celui de l'inconscient collectif jungien, et un monde lumineux et transcendantal (« verticalisme »). L'homme est appelé à effectuer un mouvement de synthèse entre les profondeurs de l'inconscient et les hauteurs de l'activité mystique. Le plurilinguisme participe pleinement de cette synthèse utopique, comme l'indiquent de nombreux slogans répartis tout au long du numéro 22 de février 1933 : « Vertigral : La Révolution Mondiale du Langage » (t22, 89), « Vertigral: Construction of the Irrational » (t22, 105), « Vertigral : Die Suche nach dem Urbild der Welt » (t22, 121).

Au terme de ce parcours, ce que l'on observe dans les revues modernistes d'exil, c'est finalement moins un plurilinguisme au sens strict qu'un bilinguisme auquel s'ajoutent un cosmopolitisme et un internationalisme puissants : la situation de bilinguisme dans laquelle se trouvent nombre d'exilés anglo-américains en Europe et plus particulièrement en France semble engendrer un intérêt non seulement pour leur culture d'origine et pour leur culture d'accueil, mais aussi pour d'autres cultures qu'ils entendent transmettre par l'intermédiaire de leurs revues. Outre l'expression de ce cosmopolitisme et de cet internationalisme se dégage de ces revues une vision utopique d'un nouveau monde, d'un nouvel homme, qui s'exprime en particulier dans le panlinguisme. L'objet revue, et en particulier la revue d'exil, de par son histoire d'opposition aux grandes revues, et de par sa nature fondamentalement interculturelle, prend en charge, au plus près, ce multiculturalisme et cette vision utopique au fondement du geste plurilingue.

---

[19] Jolas, Eugène, « Requiem », *transition*, n°18, novembre 1929, p. 196.