



HAL
open science

“ Revues, éditeurs et auteurs américains à Paris dans l’entre-deux-guerres ”

Anne Reynes-Delobel

► To cite this version:

Anne Reynes-Delobel. “ Revues, éditeurs et auteurs américains à Paris dans l’entre-deux-guerres ”. L’Europe des revues II (1860-1930), Sorbonne Université Presses, pp.313-337, 2018, 979-10-231-0556-8. <hal-03334803>

HAL Id: hal-03334803

<https://hal.science/hal-03334803v1>

Submitted on 9 Sep 2021

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.



HAL Authorization

REVUES, ÉDITEURS ET AUTEURS AMÉRICAINS À PARIS DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Anne Reynes-Delobel

Initiée sous l'impulsion des théories de Raymond Williams, puis marquée par l'analyse de Lawrence Rainey¹, l'étude des revues modernistes anglo-américaines a, depuis plus de trois décennies, considéré l'expérience collective comme un lieu d'échanges et de relations d'interdépendance (tant au plan des idées ou des valeurs qu'au plan commercial ou émotionnel) dessinant un vaste réseau transnational formé d'éditeurs, d'auteurs (souvent actifs dans plusieurs revues à la fois), de traducteurs, de distributeurs, de lecteurs, de mécènes et de revues concurrentes. Cette organisation réticulaire a conféré au médium une solidité et une résilience qui, en dépit de la durée de vie parfois très brève de certaines revues, en ont fait un outil critique de première importance pour l'exploration des conditions locales et matérielles qui ont façonné le modernisme.

Les travaux de Rainey ont permis de mettre au jour la façon dont les acteurs du modernisme littéraire ont cherché à s'appropriier les pratiques du marché pour s'extraire de la sphère de la culture dite de masse et transformer l'œuvre d'art en marchandise spécifique, objet d'un investissement spéculatif à long terme (au contraire de la marchandise de masse qui vise à apporter jouissance et rétribution immédiates). Comme l'explique Laurent Jeanpierre dans un article qui tente de définir la spécificité des revues modernistes anglo-américaines à l'aune du modèle bourdieusien du champ littéraire, cette stratégie peut s'apparenter à une double opération : si l'œuvre est convertie en capital symbolique, c'est en effet en vue d'être reconvertie en capital économique². L'analyse de Rainey lui permettait de conclure que ces procédés complexes et quelque peu ambigus, qui reposent sur le patronage des petites

- 1 Raymond Williams, *Politics of Modernism, Against the New Conformists*, London, Verso, 1989 ; Lawrence Rainey Lawrence, *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*, New Haven/London, Yale University Press, 1998.
- 2 Laurent Jeanpierre, « Revues modernistes et champs littéraires : problèmes de frontières », dans *Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, p.157-175.

revues et la collection d'éditions de luxe en série limitée, et donc des mécènes, des spéculateurs et des investisseurs, avaient durablement transformé le statut culturel du modernisme littéraire ainsi que l'attitude du public envers les élites intellectuelles.

Dans le sillage de Rainey, Mark Morrison et Michael Levenson ont continué d'approfondir l'étude des conditions matérielles et sociales du modernisme en s'attachant aux questions liées à la production culturelle, à la consommation de l'œuvre littéraire, à la publication, à la diffusion, au public-cible et à la réception³. Cette entreprise, qui informe désormais un large pan des études modernistes, place ce que Levenson appelle « un modernisme des petites cellules sociales/*modernism of small social cells* » liées par une « dynamique de reconnaissance mutuelle/*power of reciprocal acknowledgement* » au cœur de l'innovation artistique et littéraire⁴. Les petites revues y occupent logiquement une place de choix, comme en témoigne un certain nombre d'ouvrages parus ces dernières années, notamment *Little Magazines and Modernism: New Approaches*, dont les éditeurs, Suzanne Churchill et Adam McKible, annoncent dans leur introduction leur souhait d'examiner « les efforts collectifs en matière de production, d'organisation et de diffusion des petites revues, ainsi que les influences socio-politiques et économiques qui les ont motivés⁵ » ou encore le deuxième volume, consacré aux revues nord-américaines, de l'anthologie critique dirigée par Peter Brooker et Andrew Thacker, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, qui accorde une attention particulière au rôle crucial des librairies indépendantes, des petites maisons d'édition, des réseaux de distribution et des points de vente dans la diffusion des petits magazines, sans oublier leurs liens étroits avec la rédaction des grands quotidiens ou hebdomadaires américains⁶. Dans cette optique, cet article cherchera à penser les petites revues américaines publiées à Paris dans la période

314

3 Mark Morrison, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905–1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000; Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism: a Study of English Literary Doctrine 1908–1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, et *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

4 M. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., 1999, p. 6.

5 *Little Magazines and Modernism: New Approaches*, dir. Suzanne W. Churchill et Adam McKible, Farnham, Ashgate, 2007, p. 14.

6 *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America 1894-1960*, dir. Peter Brooker et Andrew Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2012. Dans cet ouvrage, on consultera avec intérêt l'introduction d'A. Thacker, « Geographies of Modernist Magazines » (p. 1-27) et dans le chapitre intitulé « Cross-Currents: America and Europe », l'introduction de P. Brooker (p. 629-35) et les articles de G. Baptista, « Between Worlds: *Gargoyle* (1921-2), *This Quarter* (1925-32) and *Tambour* (1929-1930) » (p. 676-96), d'A. Gasiorek, « Exiles: *the transatlantic review* (1924-5) and *The Exile* (1927-8) » (p. 697-717) et de C. Mansanti, « Between Modernisms: *transition* (1927-1938) » (p. 718-736).



de l'entre-deux-guerres par le réseau⁷, en observant de quelle manière les espaces de sociabilité au sein desquels elles voient le jour remettent en jeu les notions de *local*, *national*, *transnational* ou *universel* et ce faisant, esquissent une carte du modernisme qui substitue aux frontières géographiques un imaginaire transatlantique des circulations et des échanges⁸. On pourra ainsi, dans un premier temps, s'intéresser à la manière dont l'internationalisme déclaré de certaines revues, telles *the transatlantic review* ou *transition*, est source de tensions révélant la difficulté à conjuguer la promotion d'une nouvelle littérature inscrite dans le cadre d'une régénération culturelle avec un programme d'échanges transatlantiques visant à repenser les rapports socio-politiques internationaux. On reviendra sur la question des conditions locales (pourquoi Paris?), mais aussi sur la question de la *valeur d'échange* et sur celle de la *traduction*. Dans un second temps, en suivant une voie indiquée par Benoît Tadié⁹, on tâchera de penser les revues américaines d'exil à Paris à partir du livre de sorte à mettre en lumière les échanges virtuels et matériels entre périodiques et petites maisons d'édition, ainsi que le rôle essentiel de certains « passeurs ».

Auparavant, il est peut-être utile de décrire brièvement le contexte dans lequel s'inscrit l'aventure éditoriale des petites revues américaines installées à Paris, au lendemain de la première guerre mondiale. S'il a été longtemps coutume d'opposer le modernisme en deux phases, se partageant de part et d'autre d'une date mythique, 1922, *annus mirabilis* qui voit la parution de *The Waste Land* et *Ulysses*, et marquées, l'une par l'effervescence expérimentale et la multiplication des -ismes, l'autre par le doute et l'affaiblissement progressif, l'histoire des publications périodiques engage, comme le souligne Tadié, à se

7 *Gargoyle* (Arthur Moss, 1921-1922), *the transatlantic review* (Ford Madox Ford, 1924-1925), *This Quarter* (Ernest Walsh et Ethel Moorhead, 1925-1927 ; Edward Titus, 1927-1929), *Tambour* (Harold J. Salemsen, 1929-1930), *transition* (Eugene Jolas, Elliot Paul et Robert Sage, 1927-1938), *The Exile* (Ezra Pound, 1927-1928) et *The Booster/Delta* (Alfred Perlès, Lawrence Durrell, Henry Miller, William Saroyan et alia, 1937-1938). On précisera que certaines de ces revues ne sont pas toutes publiées à Paris : pour des raisons pratiques *The Exile* paraît à Dijon, *This Quarter* est également publié à Milan et à Monte Carlo, et *transition* sera publié à La Haye, à partir de 1932. Toutefois, c'est Paris qui sert de point focal à leurs éditeurs.

8 C'est également dans cette direction que Laurent Jeanpierre invite à orienter la réflexion : « Dans quel espace social doit-on analyser de telles revues ? Doit-on considérer qu'elles font partie des avant-gardes françaises avec lesquelles elles entretiennent quelques rapports ? Représentent-elles au contraire les avant-postes de la littérature d'avant-garde américaine en territoire étranger ? Quelle est alors l'importance de leurs liens avec les milieux innovants du pays d'origine ? Faut-il se représenter un champ littéraire exilé ou diasporique suffisamment vaste pour être structuré comme un champ littéraire national ? » (« Revues modernistes et champs littéraires », art. cit., p. 169).

9 Lors d'une intervention intitulée « Revues, éditeurs et auteurs américains basés à Paris après la première guerre mondiale », prononcée le 14 février 2009 dans le cadre du cinquième séminaire interuniversitaire du TIGRE à l'ENS-Ulm, animé par Évanghélia Stead et consacré à « L'Europe des revues : les réseaux (1880-1920) : modèles graphiques, typographiques, esthétiques en association avec les textes, les hommes et les idées ».



méfier des coupures trop tranchées et à considérer plutôt « l'enchevêtrement des trajectoires concurrentes, [...] de lignes qui se croisent et se dispersent, ou se brisent sur les accidents de l'Histoire¹⁰ ». L'impact du conflit mondial a conduit à la reconfiguration des postures et à la réorientation des énergies : en réaction au pessimisme radical d'un Hermann Hesse ou à la vision cyclique d'un Oswald Spengler, il s'agit de mobiliser de nouvelles solidarités internationales non plus afin « d'instaurer une nouvelle civilisation, mais [d'] en préserver les vestiges », comme l'affirmera Ezra Pound en 1930¹¹. Cet état d'esprit explique l'énergie que déploie ce même Pound, qui compte pourtant au nombre des « éclairés » puisqu'il est arrivé en Europe en 1908, auprès des éditeurs de petites revues, en tant que conseiller ou coéditeur¹². Pour cet inlassable défenseur des petites revues contre l'édition commerciale (autrement dit de la culture contre l'économie), il faut coûte que coûte œuvrer ensemble à maintenir le médium en vie. La majorité des éditeurs expatriés partagent ce sentiment et on peut observer que, de manière générale, les revues d'exil se succèdent en évitant de se chevaucher. Ainsi, lorsqu'il apprend que Eugene Jolas et Elliot Paul s'appêtent à lancer *transition*, Pound leur écrit aussitôt pour leur dire que s'il l'avait su plus tôt, il se serait épargné la peine de lancer *The Exile*¹³. De même, on sait que seule la disparition prématurée d'Ernest Walsh, l'éditeur de *This Quarter*, avait poussé Jolas à continuer dans la même voie avec *transition*¹⁴. Dans ce contexte, on comprend l'importance accordée aux enquêtes et aux questionnaires réalisés auprès des écrivains et artistes américains ou français au sujet des États-Unis, ainsi qu'aux « lettres » (de Londres, de Rome, de New York ou de Dublin) qui prennent le pas, dans les périodiques des années vingt, sur les manifestes intempestifs des avant-gardes des années dix et trahissent le besoin d'établir

10 *Revue modernistes anglo-américaines*, op. cit., p. 18.

11 Ezra Pound, « Small Magazines », *The English Journal*, vol. XIX, n° 9, novembre 1930, p. 698-699 : « As I see it, "we" in 1910 wanted to set up civilization in America. By 1920 one wanted to preserve the vestiges or start a new one anywhere that one could. / De mon point de vue, en 1910, "nous" souhaitions instaurer la civilisation en Amérique. Dès avant 1920, toutefois, nous ne cherchions plus qu'à en préserver les vestiges ou à en instaurer une nouvelle, dans d'autres contrées ».

12 La liste inclut *The Little Review*, *Poetry*, *The Dial*, *The New Freewoman*, *The Egoist*, *Blast*, *the transatlantic review*, *Pagany*, *The New Review*, ainsi que sa propre revue *The Exile*.

13 Eugene Jolas, *Man from Babel*, éd. R. Rumold et A. Kramer, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 90 : « It so happened that a few months before our review appeared, Ezra Pound started his new review, *Exile*. He wrote to us from Rapallo, where he was then living, that if he had known that Paul and I were planning a review, he would never have burdened himself with the ungrateful task. / Le hasard voulut que quelques mois avant le lancement de *transition*, Ezra Pound publie le premier numéro de son nouveau magazine, *Exile*. Il nous écrit de Rapallo pour nous dire que, s'il avait eu vent de notre projet, il se serait volontiers passé de cette corvée ».

14 Comme le confirme Kay Boyle dans Robert McAlmon, *Being Geniuses Together 1920-1930*, éd. Kay Boyle, San Francisco, North Point Press, 1984, p. 170.

des « correspondances » transnationales. De fait, en matière de déclaration programmatique, le manifeste sans doute le plus célèbre de la période, celui de la « Révolution du Mot » publié en juin 1929 dans la revue *transition*, ne peut que surprendre par son éclectisme : mâtiné d'influences dadaïstes, futuristes et surréalistes, il se réclame aussi du romantisme de William Blake, ce qui tend à prouver, comme l'écrit Céline Mansanti, que le besoin de fédérer des énergies en un mouvement collectif prime sur la pertinence des moyens mis en œuvre¹⁵. C'est enfin dans ce sens que doit s'interpréter l'entreprise d'archivage du modernisme menée par les éditeurs à travers la compilation d'anthologies et de bibliographies, ou la réimpression de textes et d'ouvrages. On conçoit, à la lumière de ces quelques observations, la nécessité mais aussi l'angoisse qui ont présidé à l'organisation en réseau des modernistes exilés en France. Il s'agissait bien d'opposer, à travers un imaginaire communautaire, la croyance en la civilisation face aux incertitudes engendrées par le cataclysme mondial (à cet égard, le célèbre vers de T. S. Eliot dans *The Waste Land*, « Je veux de ces fragments étayer mes ruines/ *These fragments I have shored against my ruins* », résonne comme une déclaration programmatique). À y regarder de plus près toutefois, l'élan transnational et internationaliste que manifestent les petites revues américaines d'exil s'avère relever davantage d'un idéal que d'une réalité.

LA QUESTION DE L'INTERNATIONALISME

Examiner la portée de l'internationalisme des petites revues d'expatriation revient en premier lieu à se demander ce que représente Paris pour leurs éditeurs et leurs contributeurs. Il est indéniable, comme le souligne Peter Brooker¹⁶, que la perspective d'intégrer un réseau ait contribué pour une large part à attirer les jeunes auteurs américains à Paris, au cours des années vingt, dans le sillage de leurs célèbres prédécesseurs, Henry James, Edith Wharton, Ezra Pound ou T.S. Eliot : la capitale française n'était pas seulement synonyme de révolution artistique et de liberté intellectuelle, mais elle abritait également une « *café society* » propice aux rencontres entre écrivains, artistes et mécènes, une infrastructure culturelle reposant sur de nombreux musées, galeries, théâtres et librairies commerciales ou indépendantes, et plusieurs petites maisons d'éditions fondées par des Britanniques ou des Américains, comme Contact Editions (Robert McAlmon), Three Mountains Press (Bill Bird), Black Sun Press (Harry et Caresse Crosby), Hours Press (Nancy Cunard) ou Obelisk Press (Jack

15 Céline Mansanti, *La Revue « transition » (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009, p. 184.

16 *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, op. cit., p. 629-31.

Kahane). Ayant détrôné Londres aux yeux des immigrants américains depuis 1919, Paris était semblable, aux dires du Ford Madox Ford, « au moyeu d'une immense roue de communications¹⁷ ». À ceci venait s'ajouter l'avantage non négligeable d'un taux de change très favorable et de coûts d'impression que Ford qualifie par ailleurs de « ridiculement faibles » (et ce d'autant plus lorsqu'on les compare au talent avéré des imprimeurs français). La comparaison avec Henry James, James Whistler, John Sargent ou Edith Wharton n'est toutefois pas complètement pertinente. À l'inverse de la première génération d'expatriés, les Américains à Paris dans les années vingt ne pratiquent pas un cosmopolitanisme élégant, cultivé et polyglotte. Ils se cantonnent pour la plupart à la communauté des expatriés anglo-saxons, aux cafés de Montparnasse que la période a rendu célèbres (le Dôme, le Select, le Dingo) et ne parlent souvent pas le français. C'est une génération angoissée, désireuse de rompre avec les traditions pour fonder de manière consciente, quitte à faire montre d'un esprit agressif et partisan, une civilisation qui ne se contente pas d'être futilement « moderne », comme le rappelle Kay Boyle : « Étant donné que les écrivains américains classiques ne s'étaient jamais donné la peine de se libérer de la tradition anglaise, les expatriés à Paris rejetaient avec intolérance l'ensemble de la littérature américaine des XIX^e et XX^e siècles¹⁸ ». On peut affirmer, sans craindre de forcer le trait, que les jeunes auteurs américains s'apparentent au personnage du « tyro » inventé par Wyndham Lewis en même temps que le périodique du même nom en 1921-1922¹⁹, pour réaffirmer les liens entre art et culture, et encourager l'émergence d'une nouvelle avant-garde sur l'autre versant du conflit mondial. Aussi, ce n'est pas tant les expérimentations littéraires et artistiques de la France qui attirent ces jeunes expatriés (tels McAlmon qui exècre Dada ou Jolas cherchant à tout prix à distancier son « langage de la nuit » du surréalisme) que le besoin de repenser

17 Ford Madox Ford, « Chroniques I », *the transatlantic review*, vol. I, n° 1, janvier 1924, p. 78 : « *The hub of a great wheel of communications* ».

18 K. Boyle dans R. McAlmon, *Being Geniuses Together*, op. cit., p. 335-336 : « *Because our classical native writers had never so much as attempted to free themselves of the English tradition, the Paris expatriates dismissed with intolerance almost the entirety of nineteenth- and twentieth American writing.* »

19 *The Tyro: A Review of the Arts of Painting Sculpture and Design* est une revue publiée par Wyndham Lewis, à Londres, en 1921 et 1922 (deux numéros parus). À travers cette publication, Lewis cherche à faire revivre l'esprit de la revue *Blast* et du mouvement vorticiste que la guerre avait interrompu, sept ans plus tôt. En anglais, un « tyro » signifie péjorativement un « novice » ou un « débutant », mais Lewis en fait une incarnation satirique du jugement qu'il porte sur la société anglo-saxonne et la critique contemporaine : « *The Tyro is raw and underdeveloped; his vitality is immense, but purposeless, and hence sometimes malignant.* » « Le Tyro est brut et fruste. Sa vitalité est sans bornes mais sans fondement et, par conséquent, potentiellement nocive » (W. Lewis, « Dean Swift with a Brush. The Tyroist Explains His Art », *Daily Express*, 11 avril 1921, n.p.). À ce sujet, voir notamment l'article d'Annelie Fitzgerald, « *The Tyro, une petite revue entre échange et exil* », dans *Revue modernistes anglo-américaines*, op. cit., p. 95-107.



leur identité culturelle à distance pour créer une nouvelle tradition littéraire et provoquer la rupture avec l'héritage européen, et en particulier anglais. Cette double nécessité va conduire à l'émergence d'un nouveau réseau à l'intérieur du contexte local.

S'il est tentant d'associer l'internationalisme des revues américaines à Paris à l'expansion de la mondialisation (notamment ponctuée, de 1890 à 1920, par le développement des communications, la création du prix Nobel, la renaissance de l'olympisme, l'application du calendrier grégorien, la recherche d'une convergence œcuménique et la mise en place de la Société des Nations), il convient de se rappeler avec Paul Giles que le contexte américain du début des années vingt se caractérise par une volonté « hypernationaliste » dominée par une rhétorique de l'utopie nativiste. Après une première ouverture à la mondialisation au cours de deux premières décennies du siècle, la Révolution russe, suivie de la première Terreur rouge, puis le rejet de la participation à la Société des Nations en 1919, la flambée raciale et l'*Immigration Act* de 1924 engendrent une dynamique inverse. Alors que Randolph Bourne rêvait d'une « Amérique transnationale » en 1916²⁰, déclarant qu'il était désormais anachronique de considérer les États-Unis comme une unité organique cohérente, il n'hésite pas deux ans plus tard, dans un essai inachevé intitulé « The State », à décrire l'État américain comme une organisation totalitaire. De son côté, dans un célèbre écrit de 1920, « Americanism and Localism », John Dewey invite à mesurer le degré d'affiliation à l'identité nationale à l'enracinement à l'échelon local, le seul où puisse avoir lieu une véritable intercommunication sociale et une articulation entre bien public et bien individuel. Parallèlement, la littérature fait l'objet d'une institutionnalisation avec la création de la première section de « littérature américaine » au sein de la Modern Language Association en 1921, le lancement, quelques années plus tard, de la revue *American Literature* (1929) et la parution de l'ouvrage de Norman Foerster, *The Reinterpretation of American Literature* (1928). Cette réévaluation élève certains auteurs, comme Walt Whitman, au rang de figure totémique, tandis que d'autres se trouvent marqués du sceau du déni²¹. Pour les jeunes auteurs installés à Paris, l'exil est une réponse ambivalente au contexte national : s'il peut se lire comme un rejet du philistinisme mercantile qui domine à l'époque la société américaine, il est aussi un moyen de transformer cette société de l'intérieur, mais en plaçant délibérément à l'extérieur. Dans cette méthode

20 Randolph Bourne, « Transnational America », *Atlantic Monthly*, juillet 1916.

21 C'est le cas de Ralph Waldo Emerson, considéré trop proche de la tradition anglaise. Voir par exemple à ce sujet, l'analyse de l'influence du philosophe sur l'écrivain William Carlos Williams proposée par Ian Copestake, « A Pragmatic Approach: William and Emerson », dans *The Ethics of William Carlos Williams*, Rochester/New York, Random House, 2010, p. 62-91.





parallactique, Paris est davantage une focale qu'un lieu géographique, ce qui conduit, en suivant Giles, à considérer le réseau, comme des « espaces où le local, le national et le transnational se télescopent souvent d'une manière qui peut s'avérer confuse, voire incohérente²² ».

320

La nécessité de constituer un réseau à Paris s'explique par d'autres facteurs qui se recoupent partiellement et comportent des implications sociales, économiques et morales. D'une part, sous la pression des débats qui agitent la société américaine entre 1910-1920 autour de l'idée de nation et de pluralisme culturel, une génération se met à penser qu'il lui revient de prendre à sa charge ce que Walter Benn Michaels a défini comme « l'invention d'une identité américaine comme identité culturelle²³ ». C'est dans cette perspective que Waldo Frank exhorte, dans *Our America* (1919), artistes et écrivains à faire de « l'Amérique » leur sujet afin de mettre fin au règne du puritanisme et de la machine. Si cet appel s'adresse en priorité à ceux qui ont refusé de s'expatrier (notamment William Carlos Williams, Carl Sandburg, Henry Louis Mencken et Alfred Stieglitz), il reste aussi dans l'esprit de ceux qui se sont installés en Europe, ce qui provoque des polarisations différentes. Chez Williams, il donnera lieu à une réflexion faisant du « localisme » le champ d'une vaste expérimentation poétique relayée par la revue *Contact* dont le premier manifeste déclarait : « Nous serons Américains parce que nous sommes Américains [...], nous ne ferons preuve d'aucune agressivité, mais n'adopterons pas non plus une attitude d'infériorité vis-à-vis toute forme d'art ou de pensée "importée"²⁴ ». Quant aux éditeurs de *Broom*, Harold Loeb et Matthew Josephson, ils se trouvent confrontés à leur arrivée en Europe (la revue sera successivement imprimée à Rome et à Berlin entre novembre 1921 et mars 1923) à la réaction enthousiaste d'intellectuels européens (Filippo Tommaso Marinetti, Blaise Cendrars ou encore Philippe Soupault) pour la modernité d'une Amérique qu'ils ont voulu fuir : le jazz, le cinéma muet, la bande dessinée, la machine, la vitesse, les gratte-ciels²⁵. Comme l'explique Michael North, cette réaction leur fait

22 Paul Giles, *The Global Remapping of American Literature. The Arcs of Modernism: Geography as Allegory*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 266 : « Spaces where the local, national and transnational overlap often in potentially troublesome or even incoherent ways ».

23 Walter Benn Michaels, *Our America. Nativism, Modernism, and Pluralism*, Durham (DC), Duke University Press, 1995, p. 15.

24 *Contact*, vol. 1, n° 1, décembre 1920, p. 1 : « We will be American, because we are of America [...], we will adopt no aggressive or inferior attitude toward "imported thought" or art. »

25 Harold Loeb, « *Broom*: Beginning and Revival », *Connecticut Review*, n° 4, 1970, p. 5-12 : « I had to listen again to praise of things American: machines and jazz, comics and the cinema. It was odd sitting on a terrace in the ancient city hearing praise of a land so disparaged by its intellectuals. / Il me fallut à nouveau endurer l'éloge de toutes ces choses produites en Amérique : les machines et le jazz, les bandes dessinées et le cinéma. C'était une expérience pour le moins étrange, attablé à un café de cette vénérable cité [Rome], d'écouter vanter un pays si méprisé par ses intellectuels. »





prendre conscience que ce « taux de change » si avantageux pour les Américains en Europe, a provoqué *de facto* un renversement de « valeurs » en défaveur des produits culturels américains²⁶. Dans « Foreign Exchange » (*Broom*, mai 1922), Harold Loeb compare la valeur des exportations industrielles américaines à celle de la littérature américaine pour conclure qu'il ne sera possible de redonner une valeur de prestige à cette dernière qu'à condition de fonctionner à l'intérieur de l'économie américaine en se réappropriant son système de valeurs. Cette réflexion annonce le retour un an plus tard à New York et le changement de contenu de la revue qui se fera désormais le miroir de la culture de « l'âge de la machine²⁷ ». Les Américains à Paris ont conscience que s'ils veulent imposer leur voix dans ce débat transnational, il leur faut, collectivement, inventer un imaginaire de l'Amérique qui s'impose durablement comme moyen de revendiquer l'équation entre identité américaine et appartenance culturelle. De la réussite de cette entreprise dépend aussi la réception de leur travail à court et à long termes, car aux États-Unis, les expatriés sont la cible d'un feu nourri de critiques (souvent exagérées) sur leur mode de vie licencieux et leurs mœurs contestables. Il est dès lors important de défendre les « artistes sérieux » en revendiquant la légitimité d'une position périphérique²⁸. Comme on peut l'observer à travers l'exemple des deux plus importantes revues de la période, *the transatlantic review* et *transition*, leur stratégie collective va se servir, quoique de manière différente, de l'argument internationaliste.

L'histoire de *the transatlantic review*, par ailleurs très bien documentée²⁹, donne à voir la manière dont la constitution d'un réseau de jeunes éditeurs et auteurs américains s'est faite, si l'on peut dire, en prenant le contrepied de l'idéal internationaliste de son fondateur, Ford Madox Ford, figure majeure du modernisme anglais et éditeur de 1908 à 1910 de la célèbre *English Review*. En 1923, une offre financière faite par son frère Oliver Hueffer et la rencontre avec le collectionneur d'art américain John Quinn (l'avocat de *Ulysses* outre-Atlantique) décident Ford à lancer une revue qu'il entend publier dans trois villes (Paris, Londres et New York) et sur deux continents. Pour cet amoureux

26 Michael North, « American Transfer. Little Magazines and Euro-American Transfer », conférence inaugurale, *The Modernist Atlantic Conference* (De Montfort University, juillet 2007), http://www.cts.dmu.ac.uk/exist/mod_mag/file/north_transatlantic_transfer.pdf

27 Pour plus de détails sur l'histoire de *Contact*, voir notamment Peter Nicholls, « Destinations: *Broom* (1921-1924) and *Secession* (1922-1924) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, *op. cit.*, p. 636-54 et Stamitina Dimakopoulou, « *Broom* (1921-1924). Avant-garde, modernité et l'Amérique retrouvée », dans *Revue modernistes anglo-américaines*, *op. cit.*, p. 111-126.

28 Comme le fait Robert McAlmon, lorsqu'il dénigre les journalistes américains et « les écrivains qui sont retournés en Amérique et à présent ne veulent plus rien avoir à faire avec Paris » alors que la ville a été source « d'inspiration et d'énergie, et les a aidés à grandir intellectuellement » (R. McAlmon, *Being Geniuses Together*, *op. cit.*, p. 105).

29 Voir l'ouvrage de Bernard J. Poli, *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1967.





de la France, né de père allemand et de mère anglaise, polyglotte, Paris est le lieu idéal³⁰, de par sa tradition littéraire et la place que l'on y réserve aux arts, pour mettre en œuvre une publication qui reflète une « république des lettres » supranationale capable d'influer sur les relations diplomatiques. Bien qu'il appartienne à la génération d'avant-guerre (il est alors âgé de cinquante ans), Ford est convaincu que cette tâche doit être confiée à de jeunes écrivains que la revue se donne pour mission d'encourager, comme il l'annonce dans un prospectus daté de décembre 1923 qui définit les objectifs du périodique :

322

Il s'agit de permettre aux jeunes auteurs d'être publiés et d'introduire ainsi des relations plus amicales dans la politique internationale. En effet, la littérature et l'art sont les meilleurs ambassadeurs des nations et les seuls, en outre, à œuvrer en toute transparence [...] Quand ce jour sera venu, nous aurons réussi à bâtir une ligue des nations qu'aucun diplomate ne parviendra à détruire, car elle ne sera pas composée de représentants d'intérêts commerciaux ou de traceurs de frontières³¹.

Dans les faits, si la revue publie quelques écrivains français au cours des douze mois de son existence (René Crevel, Philippe Soupault, Paul Morand, Paul Valéry, Jean Cocteau, Jean Cassou, Georges Pillement), les échanges avec la France restent superficiels. Par ailleurs, s'il regrette le manque de jeunes talents en Angleterre, Ford n'entend pas, dans un premier temps, favoriser la jeune génération américaine. Il veut croire en ce qu'il appelle une « Anglo-Saxonomie » (*Anglosaxondom*) semblable à une passerelle entre présent et passé, et entre les deux continents.

Les liens avec les éditeurs américains sont pourtant décisifs pour la naissance de la revue. À l'automne 1923, Ford fait la connaissance de William Bird, un journaliste devenu imprimeur amateur, qui a installé sa petite maison d'édition, Three Moutain Press, sur l'île Saint-Louis. Bird propose à Ford d'utiliser les locaux qu'il partage également avec McAlmon, le fondateur de Contact Editions. D'emblée, *the transatlantic review* se trouve donc associée avec deux des éditeurs de l'avant-garde littéraire. La même année, les éditions Contact publient *Three Stories and Ten Poems* d'Ernest Hemingway et *Spring and All* de William Carlos

30 Le titre initialement choisi par Ford était *Paris Review*. La couverture de la revue s'orne d'ailleurs d'une illustration évoquant le sceau de la ville de Paris (un bateau surmonté du mot *fluctuat*).

31 Ford Madox Ford, « Prospectus », décembre 1923 : « *The first is that the widening of the field in which the young writers of the day can find publication, the second that of introducing into international politics a note more genial than that which almost universally prevails. The first conduces to the second is that the best ambassadors, the only nonsecret diplomatists between nations are the books and the arts of nations [...]* When that day arrives we shall have a league of nations non diplomatists shall destroy, for into its comity no representatives of commercial interests or delimitators of frontiers can break. »





Williams, tandis que Three Mountains fait paraître *Indiscretions* de Pound et *The Great American Novel* de Williams. Dans le minuscule bureau du 29, quai d'Anjou, l'entente est cordiale. En sus des livres publiés par ses partenaires londonien (Ducksworth) et new-yorkais (Thomas Seltzer), *the transatlantic review* fait la publicité de Three Mountains et de *Contact*. En outre, sous le nom de plume de Daniel Chaucer, Ford fait l'éloge d'Hemingway et de Williams dans les pages du *Chicago Tribune Sunday Magazine* ou dans celles de sa revue. Dès mars 1924, sans nul doute influencé par le contact avec la communauté américaine (qui a fait du 29, quai d'Anjou l'un de ses points de ralliement), il situe la source d'une régénération culturelle du côté des jeunes héritiers de Walt Whitman, Mark Twain ou Stephen Crane : « Il est probable que le changement viendra des États-Unis³² ». À l'instar de Pound, il perçoit chez McAlmon ou Hemingway, tous deux natifs du Midwest, les accents d'un « idiome américain » sincère, novateur et en prise avec d'authentiques valeurs sociales. Comme le rapportera plus tard le jeune éditeur Samuel Putnam, « [i]l semblait attiré par la vitalité américaine, ce côté dur à cuire qu'incarnait Hemingway et que Ford associait davantage au Midwest qu'à la côte Est³³ ». Pourtant, sa réticence à se faire l'apôtre d'une coterie particulière, ainsi que son aversion pour la rupture avec la tradition lui valent les critiques de Pound et d'Hemingway, devenu l'assistant de Ford. À partir du numéro d'avril, qui compte Gertrude Stein (dont Ford a accepté de publier *The Making of Americans*) et Djuna Barnes parmi les nouveaux contributeurs, la revue prend un nouveau tour, mais c'est en août qu'elle devient véritablement sous la direction d'Hemingway (qui remplace Ford, en voyage aux États-Unis) une petite revue américaine³⁴. Les commentaires agressifs du jeune écrivain à l'encontre de Jean Cocteau, Tristan Tzara, T. S. Eliot ou Joseph Conrad ne laissent aucun doute sur ses intentions programmatiques : en rupture avec la tradition anglaise et européenne, il entend promouvoir une littérature traitant spécifiquement de l'expérience américaine, marquée par la violence et un sens tragique de l'existence, mais faisant également preuve d'une grande vitalité. Sous la direction de Ford, qui tente de reprendre la barre après son retour, les derniers numéros de *the transatlantic review* proposent un mélange de contributions peu cohérent et de qualité souvent médiocre. La publication cesse après la parution du douzième numéro, en décembre 1924.

32 Daniel Chaucer, « Stocktaking », *the transatlantic review*, vol. I, n° 3, mars 1925, p. 57 : « *It is probably from the United States that the movement will come.* »

33 Samuel Putnam, *Paris was our Mistress. Memories of a Lost and Found Generation*, New York, Viking Press, 1947, p. 47 : « *It was American vitality that seemed to attract him, American hard-boiledness of the Hemingway variety, and this he found in the Midwest rather than in the East.* »

34 Dans ce numéro paraissent notamment la nouvelle « July » de John Dos Passos, une analyse de la musique George Antheil par Pound et une recension de McAlmon par Williams.





À peu près ignorée en France, elle aura surtout été remarquée dans la sphère culturelle anglo-saxonne comme le forum de la jeune littérature américaine. L'accueil très positif réservé par Edward J. O'Brien dans *Best Short Stories of 1924* à une vingtaine de nouvelles publiées dans *the transatlantic review* indique la fortune critique de cette entreprise aux États-Unis et la reconnaissance de la valeur culturelle nationale d'une littérature expatriée. Ainsi, en faisant de la revue de Ford un organe exclusif et partisan, Hemingway a, il est vrai, contribué à l'échec de l'idéal internationaliste de Ford³⁵, mais il a également contribué à la structuration d'un réseau américain transnational au sein duquel, comme l'écrit Giles, « le proche et le distant s'éclairent mutuellement dans la façon dont ils convergent et divergent³⁶ ».

324

Le cas de *transition* donne à lire une stratégie internationaliste visant essentiellement à interroger la notion d'identité culturelle nationale. La revue, lancée en 1927 par Eugene Jolas, qui se baptisera lui-même « l'homme de Babel » (étant né en Lorraine après son annexion par l'Allemagne et ayant passé une grande partie de sa jeunesse aux États-Unis), est restée célèbre pour sa longévité (onze ans), ainsi que pour le nombre de ses contributeurs étrangers (plus de la moitié) et la publication d'auteurs originaires de France, d'Allemagne, du Centre et de l'Est de l'Europe, d'Espagne, d'Amérique latine, d'Italie et du Canada. *transition* a également constitué un réseau très particulier ayant permis la publication du « Work in Progress » (*Finnegans Wake*) de Joyce. La part des traductions (pour la plupart réalisées par les éditeurs assistés de Maria Jolas) y est donc remarquable. Comme l'a souligné Craig Monk, Jolas souhaitait « intensifier les échanges culturels afin de contribuer à une meilleure compréhension de la tradition littéraire. Ainsi, la poésie et la prose des contributeurs européens de *transition* pourraient suggérer de nouvelles approches aux écrivains américains³⁷ ». Ceci étant, la prédominance de la question de l'identité américaine et le nombre des questionnaires, enquêtes et autres forums adressés sur ce thème aux contributeurs de la revue indiquent que son objectif premier est bien d'inventer les conditions d'une affiliation nationale.

35 Poli fait ainsi état d'une « official recognition of American as such, when 'cowboys' from the Middle West invaded his office, crowded out his English contributors, and produced better literature than English writers. In a way, the transatlantic review contributed to breaking the ties of 'Anglo-Saxondom' that originally Ford was trying to make stronger./ une reconnaissance officielle de l'identité américaine [de la revue], lorsque des « cowboys » débarqués du Midwest envahirent son bureau pour se débarrasser des contributeurs anglais et produire une littérature de meilleure qualité que celle produite en Angleterre. D'une certaine manière, *the transatlantic review* avait dénoué les liens de cette communauté anglo-saxonne que Ford avait initialement eu pour projet de consolider. » (B. Poli, *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, op. cit., p. 137-138).

36 P. Giles, *The Global Remapping of American Literature*, op. cit., p. 259.

37 Craig Monk, « Eugene Jolas and the Translation Policies of *transition* », *Mosaic*, vol. XXXII, n° 4, décembre 1999, p. 22.





À l'époque où Jolas lance *transition*, les éditeurs de petites revues traversent une phase de désenchantement. Aux États-Unis, Williams ne cesse de reporter la reprise de *Contact*. De leur côté, Ezra Pound et Louis Zukofsky peinent à susciter l'intérêt autour d'un périodique, ce qui laisse augurer du rapide échec de *The Exile*. En comparaison, en France, la revue *This Quarter*, fondée en 1925 par Ernest Walsh, a su fédérer un solide réseau de contributeurs (tels Hemingway, Stein, Joyce, McAlmon, Boyle, Yvor Winters, Archibald MacLeish et Emanuel Carnevali) autour du projet éditorial défendu de manière combative par son éditeur qui affirme : « Nous voulons avant tout découvrir l'identité à l'œuvre [...] Ce qu'aujourd'hui génère, demain le portera en terre³⁸ ». Cette prééminence accordée à l'expérience immédiate du présent s'inscrit dans une recherche de la variété et de la diversité (la revue comprend un riche supplément musical et artistique), et reflète dans sa vitalité le désir de se mettre au diapason de l'Amérique³⁹, ou, pour reprendre le titre du livre de Williams, que Walsh admire profondément, « au grain de l'Amérique⁴⁰ ». Ce faisant, la revue confère au « localisme » américain une nouvelle dimension et de nouvelles résonances transnationales. Après la disparition de Walsh en octobre 1926, Jolas décide de lancer *transition* dans la même veine que *This Quarter*. Tout naturellement, la communauté d'auteurs américains fédérée par Walsh se transfère vers le nouveau périodique. En 1938, elle comptera près de 250 noms (soit la moitié du nombre total des contributeurs de *transition*) dont beaucoup restent associés au renouveau littéraire et artistique (citons entre autres : Charles Sheeler, Berenice Abbott, Stuart Davis, Paul Strand, James Agee, Paul Bowles, Muriel Rukeyser, Anaïs Nin, Henry Miller, Alfred J. Barr, Louis Zukofsky et Charles Henry Ford).

Plus qu'une simple enquête d'opinion, le questionnaire « Why Do Americans Live in Europe? » adressé aux contributeurs américains de la revue, à l'automne 1928, se lit comme un moyen de mettre en avant la spécificité d'une inspiration et d'une écriture américaines⁴¹. Les questions portent sur l'Europe, l'Amérique,

38 Ernest Walsh, « Editorial », *This Quarter*, n° 1, avril 1927 : « We are concerned first and last with discovering identity at work [...] what this quarter breeds the next quarter may bury. »

39 De manière significative, comme le souligne Gregory Battista, *This Quarter* est la revue d'exil qui accorde le moins d'attention à la vie culturelle européenne. Son contenu est essentiellement anglo-américain (*The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America 1894-1960, op. cit.*, p. 690).

40 Dans *In the American Grain* (1925), recueil de récits en prose convoquant divers personnages historiques ou mythologiques, d'Éric le Rouge à Edgar Allan Poe, William Carlos Williams avance l'idée que l'Amérique n'a jamais été abordée. Aussi, elle doit être avant tout « invention, pour chaque sol, d'une démarche autonome tissée d'un métissage de fibres », comme l'écrit Jacques Darras dans la préface à la traduction française (*Au grain d'Amérique*. Paris, Bourgois, 2006, p. 11).

41 Plus encore que le désir d'universalité dont les éditoriaux de Jolas ne cessent de se faire l'écho.



la Russie, le surréalisme, l'anarchisme, le communisme et la réalité du xx^e siècle. Dix-sept contributeurs se plient à l'exercice, mais seuls quelques-uns s'efforcent de le faire sérieusement. Le style alambiqué ou abscons de leurs réponses révèle toute la difficulté à articuler les différences culturelles. Voici, par exemple, la réponse fournie par Gertrude Stein :

Les États-Unis sont aujourd'hui à un âge où il fait bon naître, mais pas vivre. Ce pays le plus ancien et dès lors le plus important au monde produit naturellement des créateurs, et il est dès lors naturel que moi, une Américaine née aux États-Unis, qui pensait, et pense toujours, écrire, ait décidé de vivre à Paris. Dans l'histoire du monde, les écrivains ont écrit dans des pays autres que celui qui les a vus naître et il continuera toujours d'en être ainsi. Il en sera toujours ainsi, c'est ce qui fait la monotonie et la variété de la vie et que nous ne sommes que ce que nous sommes⁴².

326

Derrière le côté heurté et répétitif coutumier de l'auteur, on perçoit que l'identification de la différence culturelle est quelque chose que le langage ne peut circonscrire aisément et qu'il préfère contourner, voire éviter. Cette opacité indique que les notions d'appartenance et « d'américanité » se jouent entre les identités établies et résistent à un nationalisme géographiquement normé. Pour autant, si l'on a pu associer la célèbre déclaration de Stein « *America is my country, Paris is my hometown* / L'Amérique est mon pays ; Paris est mon chez-moi » à une forme d'hybridité multiculturelle⁴³, sa déclaration dans *transition* relève davantage de ce que Paul Giles appelle une « logique essentialiste » qui traverse toute son œuvre⁴⁴ et reflète le défi que représente pour les écrivains modernistes américains le fait de devoir dessiner allégoriquement les contours de leur nation.

42 Nous avons tenté une traduction de ce passage. Gertrude Stein, « Why Do Americans Live in Europe? », *transition*, n° 10, automne 1928 : « *The United States is a country the right age to have been born in and the wrong age to live in. A country this the oldest and therefore the most important country in the world quite naturally produces the creators, and so naturally it is I an American who was and is thinking in writing was born in America and lives in Paris. This has been and probably will be the history of the world. That is always going to be like that makes the monotony and variety of life that and that we are after all of us ourselves.* »

43 C'est par exemple le cas de Jessica Berman qui s'appuie sur les théories d'Homi Babbah.

44 En voici un autre exemple, cité par Giles. Gertrude Stein, *Wars I Have Seen*, London, Brilliance Books, 1984, p. 131-132 : « *Citizenship is a right of birth and should remain so [...]. I have lived in France the best and longest part of my life and I love France and the French, but after all I am an American, and it always come back to that I was born there and one's native land is one's native land [...]. and only the native sons and daughters should be citizens of the country and that is all there is to it.* / La citoyenneté est un droit qui s'acquiert par la naissance et on n'y devrait rien changer [...]. J'ai vécu en France la plus grande et la plus heureuse partie de ma vie et j'aime la France et les Français, mais après tout je reste une citoyenne américaine et on n'y changera jamais rien, je suis née là-bas et le pays natal reste le pays natal [...] et seuls les fils et les filles nés dans le pays devraient être les citoyens de ce pays et un point c'est tout. »



On pourrait ajouter, en revenant sur la notion de *traduction* que *transition* a fait bien plus que faciliter l'accès à d'autres littératures à son lectorat anglophone : l'idée de *traduction* est au cœur même du projet de la revue, qui est d'articuler des différences culturelles ou, pour le dire en empruntant la formule de Daniel Katz, de chercher à ouvrir un « espace de traduction généralisée⁴⁵ ». À cet égard, il n'est pas surprenant d'observer qu'au moment où la revue délaisse les expérimentations autour du mot et de la plasticité de la langue américaine pour se cristalliser, à partir de 1932, autour d'un programme synthétique aux accents universalistes néoromantiques, elle abandonne aussi son ambitieux programme de traduction pour ne plus proposer que des textes en version originale. Dans le contexte de l'avant-garde finissante et de la montée des nationalismes en Europe, le renversement de l'utopie babélique de Jolas prend une portée symbolique. Cette analyse des positions complexes de *transition* et *the transatlantic review* vis-à-vis de l'argument internationaliste ne révèle toutefois qu'une facette du réseau américain à Paris.

327

RÔLE DES PETITES MAISONS D'ÉDITION

L'histoire des petites maisons anglo-américaines à Paris révèle une dimension plus matérielle et économique, mais aussi plus émotionnelle du réseau parisien. On y découvre d'autres acteurs et passeurs discrets, ainsi que des liens plus étroits avec le tissu professionnel de l'édition locale. Spécialisés dans l'édition de luxe et/ou les tirages limités, ces organes de publication proposent aux auteurs de faire connaître leur travail d'une manière différente, mais complémentaire, de celle adoptée par les petites revues qui cherchent à atteindre le plus vaste lectorat possible (même si, de fait, leur contenu novateur, voire expérimental, limite leur portée à un public « d'initiés » appartenant aux cercles artistiques et littéraires modernistes⁴⁶). Ces petits éditeurs privés s'adressent en priorité à un public de collectionneurs et relèvent donc d'une logique de spéculation qui entend associer production moderniste et marché de niche. Dans la réalité des échanges quotidiens, maisons d'éditions et périodiques collaborent de manière active : les responsables des premières comptent au nombre des contributeurs des seconds qui assurent en retour leur promotion. Par ailleurs, les éditeurs favorisent la réimpression sous forme de livres d'écrits (poèmes,

45 Daniel Katz, *American Expatriate's Scene. The Labour of Translation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 6.

46 Voir à ce propos les chiffres concernant la diffusion d'une quarantaine de petites revues américaines collectés par Andrew Thacker (*The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America 1894-1960, op. cit.*, p. 17), soit, pour la fourchette haute, 4 000 pour *transition*, 5 000 pour *the transatlantic review*, 1 500 pour *Tambour* et 500 pour *The Exile*.





fragments, nouvelles) déjà parus dans les pages des périodiques, ce qui leur assure une meilleure visibilité. Parfois encore, ils rendent possible la diffusion d'ouvrages issus d'expérimentations ayant vu le jour à l'intérieur des revues. Il arrive également qu'ils publient des œuvres qui, pour une raison ou une autre, n'ont pas pu être diffusées par les petites revues. Enfin, ils peuvent jouer le rôle de mécènes en encourageant directement un auteur à leur présenter une œuvre originale.

328

D'une manière générale, les petites maisons d'édition jouissent d'une marge de manœuvre financière plus large que les éditeurs de revues qui n'arrivent que rarement à équilibrer les comptes, ce qui explique le caractère éphémère de bon nombre d'entre elles. Comme Bernard Poli a pu l'observer dans le cas de *the transatlantic review*, si, au départ, Ford Madox Ford escomptait tirer quelques profits des ventes de la revue qu'il avait lancé avec John Quinn (tous deux s'étaient engagés à part égale), il dû rapidement déchanter, car les ventes du périodique ne permirent jamais de couvrir les frais d'impression et de diffusion. En revanche, certains éditeurs de petites presses privées peuvent compter sur une fortune personnelle (comme c'est le cas pour Nancy Cunard, héritière de la Cunard Line, Harry Crosby, neveu du banquier J. P. Morgan, ou Robert McAlmon, qui dispose, aux termes des conventions établies lors son mariage avec Bryher, fille de Lord John Ellerman, l'un des entrepreneurs les plus prospères de Grande-Bretagne, de moyens financiers considérables). Ceci explique la durée de vie relativement plus longue des maisons d'édition. Pour autant, l'implication de leurs propriétaires dans le réseau anglo-américain à Paris doit beaucoup au désir de ces derniers de proposer une alternative aux grands éditeurs commerciaux.

Ils peuvent compter en cela sur l'aide inlassable d'Ezra Pound qui voit dans l'édition de luxe à tirage limité un moyen fiable et relativement peu compliqué de bousculer le monopole des maisons d'édition commerciales tout en dégagant un profit substantiel. Le premier à bénéficier de ses conseils et de son aide est William Bird, un journaliste passionné d'imprimerie, qui fonde en 1922 Three Mountain Press, après s'être formé auprès de Roger Dévigne au sein de la coopérative d'artistes installée à l'enseigne de l'Encrier, sur l'île Saint Louis. Pound conseille à Bird de s'intéresser aux écrivains modernistes et il prend sur lui d'éditer une première série thématique pour Three Mountains, car il pense que ce format permettra de fidéliser les acheteurs. Bird annonce alors un tirage unique limité à trois cents exemplaires numérotés, ce qui garantit que chaque exemplaire sera une « rareté pour les collectionneurs ». Aux auteurs qu'il contacte pour présenter le projet, tels Eliot ou Williams, Pound expose les divers avantages de ce type de publication. D'une part, il souligne une plus grande liberté en termes de longueur (une cinquantaine de pages) et d'accord





contractuel (Bird renonçant à ses droits d'éditeur). D'autre part, il se montre confiant en la perception de la valeur littéraire des contributions chez les lecteurs de l'avenir⁴⁷. Des années plus tard, en 1931, dans les lettres qu'il envoie depuis Rapallo à Caresse Crosby, qui avait fondé les Black Sun Press avec son époux Harry en 1924, Pound réitérera peu ou prou les conseils qu'il avait donnés à Bird. Plus résolu que jamais à contrer les grandes maisons commerciales (notamment Random House qui écope au passage du sobriquet « Random Louse »), il s'inquiète de l'intérêt qu'elles témoignent depuis peu aux éditions de luxe en série limitée⁴⁸. Si Black Sun a publié en 1930 une luxueuse édition sur papier japon de ses *Imaginary Letters* (originellement parues dans *The Little Review* en 1917), il encourage désormais Caresse Crosby à se spécialiser dans la réédition à bas prix de l'avant-garde moderniste littéraire de sorte à faire concurrence à Tauchnitz⁴⁹. Suivant son avis, Crosby va publier une série de douze ouvrages, comprenant notamment des rééditions (comme *Torrents of Spring* et *In Our Time* d'Hemingway ou *Sanctuary* de William Faulkner), mais aussi des traductions originales qu'elle confie à des collaborateurs de *transition* (notamment *Vol de nuit* d'Antoine de Saint-Exupéry, à Stuart Gilbert, *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet et *Babylone* de René Crevel, à Kay Boyle, et *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe, à Laurence Vail).

La relation des Crosby avec la revue de Jolas est un bon exemple de la façon dont le réseau américain à Paris fonctionne. Harry Crosby entame une

47 Voir à ce sujet l'indispensable ouvrage de Hugh Ford, *Published in Paris: American and British Writers in Paris, 1920-1939*, New York, MacMillan, 1975, p. 97-100.

48 « *The de luxe book [has been] useful in breaking the strange hold that the s. o. b. had on ALL publication. But the minute the luxe was made into a trust (Random Louse, etc.) and forced into trade channels it ceased pretty much to be useful //e.g. you found yourself tied by what cd. SELL.* » « L'édition de luxe [a été] utile pour contrecarrer l'étrange mainmise de ces salopards sur l'ENSEMBLE du monde de l'édition. Mais dès lors qu'elle est tombée aux mains d'un cartel (Random la Lose & Co) qui en a fait un produit commercial, elle a perdu toute raison d'être // étant donné que n'est publié que ce qui est susceptible de se VENDRE » (lettre à C. Crosby datée du 22 juillet 1931, citée dans l'article d'Anne Conover, « Ezra Pound and the Crosby Continental Editions », dans *Ezra Pound and Europe*, dir. R. Taylor et K. Melchior, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 107-118).

49 « *I am willing to compile a murkn anthology to beat the damn Tauchnitz mortuary ... I have WANTED something to buck Tauchnitz for a long time, and am willing to help //woller toot.* / Je suis disposé à compiler une anthologie 100% U.S. pour faire échec à cette satanée morgue de Tauchnitz [...] Cela fait LONGTEMPS que j'ai envie d'en découdre avec Tauchnitz, donc vous pouvez compter sur mon aide // voilà tout » (lettre à C. Crosby, 2 août 1931, *op. cit.*, p. 111). Fondée en 1837, à Leipzig, la maison d'édition de Christian Tauchnitz se spécialise dans la publication des auteurs anglophones modernes en langue originale. Les auteurs sont rémunérés et les ventes limitées au continent européen. Dès 1842, Tauchnitz lance sa Collection of British and American Authors, une série de rééditions en anglais imprimées au format poche. Aux termes du traité entre l'Angleterre et la Prusse de 1846 (suivi de l'extension rapide d'un réseau de conventions sur tout le continent) et de l'*International Copyright Treaty* de 1891, les éditions Tauchnitz deviennent les seules légitimes en Europe continentale. Elles jouiront de ce monopole jusqu'au début des années 1940.



collaboration avec *transition* au début de l'année 1929. Jusque-là, Black Sun a surtout servi au couple à publier ses poèmes et une somptueuse édition de *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe. Si les Crosby entretiennent par ailleurs des liens amicaux avec D.H. Lawrence, c'est Jolas qui favorise leur entrée dans la communauté littéraire américaine à Paris en leur présentant Hart Crane (dont *transition* publiera en tout douze poèmes). Enthousiasmés par son long poème épique, *The Bridge*, les Crosby proposent à Crane, alors sous contrat chez Horace Liveright à New York, de publier une édition de luxe en tirage limité et lui offre l'hospitalité, dans leur maison de campagne, le Moulin du Soleil, à Ermenonville. La générosité des Crosby permet à Crane de sortir d'une passe difficile et de se remettre à l'écriture de son œuvre. Après le suicide d'Harry à New York en décembre 1929, Caresse supervise la publication (soit deux cents exemplaires imprimés à la main sur papier Hollande et cinquante sur papier Japon, illustrés de trois photographies de Walker Evans). Toujours grâce à Jolas, les Crosby font en 1929 la connaissance de James Joyce, auteur phare de *transition* que les éditeurs assistent patiemment dans la révision des épreuves de « Work in Progress ». Les Crosby acceptent de publier trois fragments (déjà parus dans le périodique de Jolas, mais révisés par Joyce pour les Black Sun), « The Mookse and the Gripes », « The Muddest Trick that Ever was Dumped » et « The Ondt and the Gracehoper », sous le titre *Tales of Shem and Shaun*. Cette édition comprend en outre une préface du linguiste Charles K. Ogden, l'inventeur d'une forme simplifiée d'anglais, le Basic, appliquée au chapitre de « Work in Progress » intitulé « Anna Livia Plurabelle » afin de démontrer la nature essentiellement néologistique (et non pas grammaticale) de l'écriture joycienne⁵⁰. De ce point de vue, en publiant *Tales of Shem and Shaun*, les Crosby s'associent étroitement au réseau américain à Paris qui, sous l'impulsion de Sylvia Beach et Jolas, va faciliter la genèse et la diffusion de l'œuvre de l'écrivain irlandais auprès du public anglo-saxon, mais aussi, de manière plus subtile, l'organisation de sa réception après des lecteurs à venir⁵¹.

Dans d'autres cas, les petites maisons d'édition peuvent prendre le relais des périodiques pour favoriser la publication de jeunes auteurs, comme le montre l'exemple de la publication de *Tropic of Cancer* d'Henry Miller. Au vu des similitudes entre l'inspiration de ce dernier et la ligne éditoriale de *transition* (attirait pour le mysticisme, le spiritualisme, la synthèse et la géologie corporelle de l'inconscient collectif développée par Godfried Benn), on peut en effet se

50 C.K. Ogden, « Work in Progress by James Joyce », *transition*, mars 1932.

51 Sur ce sujet, voir les articles de Jean-Michel Rabaté, notamment : « Tradition moderniste ou taxonomie des petites revues » (dans *Revue modernistes anglo-américaines*, *op. cit.*, p. 31-57) et « Pound, Joyce and Eco: Modernism and the Ideal Genetic Reader », *Romanic Review*, vol. LXXXVI, n° 3, mai 1995, p. 485-500.

demander avec Céline Mansanti pourquoi Miller n'est publié dans la revue de Jolas qu'en 1938, avec un essai intitulé « The Cosmological Eye⁵² ». Quelles qu'en soient les raisons, la rencontre n'a pas lieu et il reviendra à Jack Kahane, le fondateur d'Obelisk Press (1928), de faire paraître le roman de Miller en 1934 grâce à l'aide financière d'Anaïs Nin (qui a également collaboré de près à l'écriture du roman). Dans le contexte de censure qui règne alors dans la sphère anglo-saxonne (tout le monde garde en mémoire le sort réservé à *Ulysses* aux États-Unis), Kahane profite du vide juridique qui entoure l'impression de livres érotiques en France pour se placer sur un créneau de niche. Comme il le rapporte dans ses *Memoirs of a Booklegger*, Kahane sollicite l'avis de Michel Bogouslaswski, responsable de la collection étrangère chez Hachette, qui lui fait part de son enthousiasme pour le roman de Miller tout en lui conseillant d'entourer sa publication de la plus grande prudence. Lorsque le livre sort des presses, en septembre 1934, Kahane s'abstient donc de toute publicité dans la presse et les magazines littéraires, n'envoie aucun exemplaire pour recension et fait imprimer l'avertissement « ne doit pas être exposé en vitrine » à l'attention des libraires parisiens, ainsi que la mention « not to be imported in Great Britain or USA » sur la jaquette du livre. Miller décide alors de prendre lui-même en charge la promotion et la vente de son ouvrage. Il mobilise son réseau parisien (en premier lieu les amis et les connaissances qui gravitent autour de Nin et de la villa Seurat, dans le 14^e arrondissement), distribue des prospectus dans les librairies et envoie des exemplaires à un certain nombre d'écrivains et de critiques, notamment à Pound, installé à Rapallo. Or il se trouve que ce dernier reçoit au même moment la visite de James Laughlin, le futur éditeur des éditions New Directions qui, impressionné par la prose de *Tropic of Cancer*, sera aussi le premier éditeur américain de Miller dans les années quarante. Enthousiasmé, Pound envoie à son tour le livre à Eliot, à Londres. Ce dernier le placera au-dessus de *L'Amant de Lady Chatterley* de Lawrence. Entre-temps, à Paris, Miller a fait la connaissance de Blaise Cendrars par l'intermédiaire de Marcel Duchamp. À l'été 1935, Cendrars signe un compte rendu laudateur dans la revue *Orbes*⁵³. Les ventes commencent à décoller. De succès d'estime en succès de scandale, le roman se passe sous le manteau⁵⁴. Les voyageurs

52 C. Mansanti pense que Miller privilégie une forme de surréalisme trop axée sur le concret pour correspondre à la pensée idéaliste et abstraite de Jolas (*La Revue « transition », op. cit.*, p. 251-259).

53 Blaise Cendrars, « Un écrivain américain nous est né. Henry Miller, auteur de *Tropic of Cancer* », *Orbes*, été 1935, p. 9.

54 Hugh Ford et Neil Pearson rapportent qu'une expatriée américaine du nom d'Eve Adams n'hésite pas à vendre des exemplaires du roman sur les trottoirs de Montparnasse, ce qui ne manque pas de répandre rapidement le bruit de son existence dans tous les cafés du quartier très fréquentés par les touristes et les exilés américains.

qui retournent aux États-Unis doivent arracher la couverture vulgaire et trop reconnaissable choisie par Kahane (elle représente un énorme crabe tenant le corps d'une femme nue entre ses pinces) pour éviter de voir le livre saisi et détruit par l'administration des douanes (ceci fera de cette première édition un objet prisé des collectionneurs, les exemplaires non mutilés étant une rareté). Si le roman fait l'objet d'un deuxième tirage de cinq cents exemplaires dès mars 1935, Miller n'est toujours pas rassuré sur son avenir. Il imagine alors de compiler les commentaires positifs qu'il a reçus de la part d'auteurs et de critiques (parmi lesquels Raymond Queneau, Georges Orwell, Cyril Connolly et Blaise Cendrars), dans une brochure publicitaire, reprise fin 1938 dans la revue *Delta*, la petite revue de la villa Seurat. L'inquiétude de Miller était infondée : une troisième édition de cinq cents copies était déjà parue en mars de la même année. Elle sera suivie de dix-neuf autres jusqu'en 1961, date de la levée de la censure sur *Tropic of Cancer* aux États-Unis, vingt-sept ans après sa première parution en France. Lancée à la façon d'une *samizdat*, sa publication prouve la force du réseau contre la censure et l'interdit.

D'autres exemples démontrent le degré élevé de sociabilité du réseau américain à Paris. Il a déjà été question de la façon dont Bill Bird et McAlmon avaient décidé de joindre leurs forces en partageant la vieille presse installée par Bird au 29 quai d'Anjou, avant d'inviter Ford à y imprimer *the transatlantic review*. À la fermeture de Three Moutain Press, Bird cédera tout son équipement à Nancy Cunard qui le transportera à la Chapelle-Réanville, puis au 15 de la rue Guénégaud. À mi-chemin entre littérature expérimentale et préoccupations typographiques, on peut également citer le projet initié par Robert Carlton Brown pour donner une application concrète à la « Révolution du Mot » promue par *transition* en 1929. Brown imagine une « machine à lire » sous la forme d'un ruban imprimé qui défile en continu sous une loupe (sur le modèle du télescriteur télégraphique) et que l'on peut actionner à différentes vitesses, en avant et en arrière. Il incite les contributeurs de la revue à rédiger ce qu'il appelle des *readies* en prose (en référence aux récentes productions du cinéma parlant surnommées *talkies*), une sorte d'écriture optique s'inspirant des déclarations du manifeste de *transition* sur la nécessité de maltraiter la syntaxe et le dictionnaire. Ce projet provoque la curiosité et donne lieu à plusieurs contributions expérimentales de la part de Williams, James Farrell, Cunard, Jolas, Stein, Boyle et McAlmon, entre autres. Si la machine reste finalement à l'état de projet (seul un prototype verra le jour), les *readies* sont compilés dans une anthologie, *Readies for Bob Brown's Machine*, publié en 1931 par la petite maison d'édition fondée par Brown à Cagnes-sur-Mer, Roving Eye Press. En 1929, Harry Crosby avait de son côté publié aux Black Sun 1450-1950, un petit recueil où Brown associe mots et images dans des combinaisons amusantes, dans le



but de comparer son projet aux innovations les plus marquantes de l'histoire de l'imprimerie. Dans le même esprit, l'auteur propose à Hours Press de publier *Words*, un recueil de poèmes lui aussi destiné à attirer l'attention sur la machine à lire. Nancy Cunard accepte, mais l'idée de Brown s'avère très difficile à mettre à exécution, car il s'agit de combiner sur une même page un texte imprimé en caractères de 16 points et un texte en caractères microscopiques, trop petits pour être lus sans l'aide d'une loupe. La correspondance entre Cunard et Brown⁵⁵ atteste la difficulté à dénicher des caractères aussi minuscules tant à Paris qu'à Londres, et il faudra toute l'inventivité d'un imprimeur anglais pour parvenir à trouver une solution technique satisfaisante, mais hélas très coûteuse. À ce propos, il faut dire ici un mot de l'aide inestimable apportée par les imprimeurs français aux auteurs et éditeurs anglo-américains. Si la patience et l'humour de Maurice Darantière, l'imprimeur dijonnais de *Ulysses* (puis de la revue *The Exile*) appartiennent désormais à la légende du modernisme, il faut également se rappeler du rôle joué par Maurice Lévy auprès de Nancy Cunard, de Roger Lescaret auprès des Crosby ou encore du maître-imprimeur Bernouard à qui Pound tint à confier l'impression, en 1930, d'une très belle édition de *XXX Cantos* saluée par les bibliophiles des deux côtés de l'Atlantique⁵⁶.

Au nombre des passeurs discrets du réseau, on ne peut pas non plus passer sous silence le rôle de Sylvia Beach qui, après avoir convaincu McAlmon de la nécessité de fonder en 1923 une maison d'édition spécialement consacrée à l'édition des auteurs américains expatriés, accepte que sa librairie de la rue de l'Odéon, Shakespeare and Co., serve de poste restante à Contact Press. Elle réceptionne même les manuscrits et les renvoie à McAlmon, où qu'il se trouve (l'éditeur de Contact ne tenait pas en place, comme le rappelle Kay Boyle dans une nouvelle de 1930 intitulée « I Can't Get Drunk »). Parmi les distributeurs des petites revues, Frances Steloff, de la librairie Gotham Book Mart à New York, mérite une mention spéciale pour avoir distribué *transition* contre vents et marées et avoir également contribué avec courage à diffuser l'œuvre de Miller aux États-Unis, avant la levée de la censure. Il faut enfin rappeler l'importance pour le réseau de l'existence d'éditions parisiennes de grands quotidiens et hebdomadaires américains, comme *l'International Herald Tribune*, *The New York Herald* ou le *Chicago Tribune*, où les jeunes auteurs trouvent souvent à s'employer à leur arrivée dans la capitale. C'est le cas de Miller, mais aussi de Jolas qui, comme Hemingway,

55 Conservée dans les archives du Research Center de la bibliothèque de l'université de Carbondale, dans l'Illinois.

56 Auparavant, les *Cantos* avaient été publiés pour partie par Three Moutain Press en 1925 et pour partie par Ovid Press (la maison d'édition fondée par John Rodker à Londres), en 1926. Il s'agissait donc de la première édition intégrale.





a longtemps travaillé comme journaliste, d'abord aux États-Unis, puis à Paris. C'est d'ailleurs la chronique que Jolas rédige pour le *Chicago Tribune*, « Rambles Through Literary Paris » [« Flâneries dans le Paris littéraire »], qui lui permet, aux alentours de 1925, d'entrer en contact avec les principaux représentants de la littérature française, d'André Breton à Tristan Tzara, de Jacques Rivière à André Gide et de Jean Giraudoux à Léon-Paul Fargue. Ce contact avec l'actualité culturelle lui fait prendre conscience de l'importance des petites revues :

334

Je suivais de près toutes les sorties et lisais tous les comptes rendus qui paraissaient en grand nombre. Les « petits magazines » qui commençaient alors d'éclorre en foule suscitaient tout particulièrement un enthousiasme perceptible. D'audacieux créateurs venus de toutes les régions du globe expérimentaient leur vision dans une ambiance libertaire que la capitale française représentait et encourageait. Cette émotion romantique avait gagné le milieu journalistique américain dans lequel je travaillais. Des aventuriers venus de tous les coins des États-Unis débarquaient à Paris, comme je l'avais fait quelques années auparavant : certains avaient roulé leur bosse d'état en état, d'autres avaient tenté leur chance en Amérique du Sud, d'autres encore en Extrême-Orient. Un grand nombre d'entre eux avait fait la guerre et ils en étaient revenus emplis de cette angoisse spirituelle, cette inquiétude typiquement américaine que partageaient plus d'un de nos compatriotes à cette époque. La plupart d'entre eux souhaitaient s'installer dans la splendeur de la capitale des bords de la Seine pour prendre part aux activités des nouveaux créateurs français⁵⁷.

Les auteurs savent donc qu'ils peuvent compter sur leurs collègues journalistes pour informer la communauté anglo-saxonne de l'actualité des périodiques et des sorties, comme c'est le cas dans ce compte rendu du numéro du mois d'août de *the transatlantic review* (dirigé par Hemingway) dont l'auteur affirme qu'il est « l'un des meilleurs numéros de cette intéressante

57 E. Jolas, *Man from Babel*, op. cit., p. 80 : « I followed assiduously all the new books and reviews that were appearing in great number. "Little magazines" particularly had begun to abound and one felt a nervous excitement in the air. Daring experimenters from every part of the globe were hammering out their visions in the atmosphere of liberty the French city represented and encouraged. This romantic emotion was very much in evidence among the American newspapermen with whom I was working. There were men who had come to Paris in quest of adventure from all parts of America; they had wandered all over the States, as I myself had done; some had worked in South America, some in the Far East. A number had been in the war and had bought from it the spiritual disquiet, that peculiar American restlessness which characterized so many of our compatriots at that time. Most of them felt they wanted to stay in the splendor of the Seine capital in order to participate in the activities of the new French creators. »



revue. [...] *the transatlantic review* est l'un des documents les plus virils et les plus importants de la production artistique d'aujourd'hui⁵⁸ ». À cette « virilité » de la revue correspond la prose de certains auteurs américains qui par sa sobriété, son efficacité et son attention à l'âpreté de la réalité sociale tient aussi du style journalistique. Lieu de formation pour plusieurs écrivains de la jeune génération, la presse à grand tirage est donc également un précieux allié pour leur promotion.

L'analyse par le réseau donne la souplesse nécessaire pour observer de quelle manière les petites revues, site par excellence d'une « production discontinue et ouverte de matériaux originaux situés dans des relations transitoires⁵⁹ », construisent la dynamique de leur contenu et de leurs échanges. Dans le cas des périodiques publiés à Paris pendant la période de l'entre-deux-guerres, le réseau est un moyen pour les auteurs et les éditeurs de poursuivre, dans un contexte marqué par un « hypernationalisme » politique et culturel, un dialogue collectif sur la problématique « localiste » et ainsi de légitimer leur participation à l'invention d'une utopie nativiste. En adoptant une attitude exclusive et partisane, la jeune avant-garde américaine s'organise pour en finir avec l'emprise « colonialiste » exercée par la culture anglaise et européenne. Toutefois, dans les modalités de sa mise en pratique, cette posture foncièrement idéologique fait place à l'ouverture et à l'interdépendance. Le désir d'ancrer les expérimentations littéraires stimulées par les revues dans la réalité économique et d'organiser leur réception à long terme occasionne des échanges qui rendent poreuse la frontière entre préoccupations matérielles et esthétiques. Tantôt agressif ou solidaire, localiste ou transnational, ce réseau se déploie tant vers l'extérieur que vers l'intérieur selon une logique de contacts et de ruptures qui lui est propre. Davantage qu'un simple point donné sur une carte géographique, Paris y figure comme l'un des lieux où le modernisme littéraire américain s'invente un imaginaire transatlantique.

58 Cité par B. Poli, *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, *op. cit.*, p. 153 : « One of the best edited issues of this interesting magazine. [...] the transatlantic review is one of the most virile and important documents in present-day art. »

59 « A discontinuous, open-ended production of heterogeneous materials in provisional relations » (David Bennett, « Periodical Fragments and Organic Culture: Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine », *Contemporary Literature*, vol. XXX, n° 4, Winter 1999, p. 485).



BIBLIOGRAPHIE

BENNETT David, « Periodical Fragments and Organic Culture: Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine », *Contemporary Literature*, vol. XXX, n° 4, Winter 1999, p. 480-502.

BERMAN Jessica, *Modernist Fiction, Cosmopolitanism and the Politics of Community*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

The Cambridge Companion to Modernism, dir. Michael Levenson, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

FITZGERALD Annelie, « *The Tyro*, une petite revue entre échange et exil », dans *Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, p. 95-107.

FORD Hugh, *Published in Paris: American and British Writers in Paris, 1920-1939*, New York, MacMillan, 1975.

GILES Paul, *The Global Remapping of American Literature. The Arcs of Modernism: Geography as Allegory*, Princeton University Press, 2011.

336

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

JOLAS Eugene, *Man from Babel*, éd. R. Rumold et A. Kramer, New Haven, Yale University Press, 1998.

KAHANE Jack, *Memoirs of a Booklegger*, Newmarket (Ont), The Obulus Press, 2010.

KATZ Daniel, *American Modernism's Expatriate Scene: The Labour of Translation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

LEVENSON Michael, *A Genealogy of Modernism: a Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Little Magazines and Modernism: New Approaches, dir. Suzanne W. CHURCHILL et Adam MCKIBBLE, Farnham, Ashgate, 2007.

MCALMON Robert, *Being Geniuses Together 1920-1930*, éd. Kay Boyle, San Francisco, North Point Press, 1984.

MANSANTI Céline, *La Revue « transition » (1927-1938). Le modernisme historique en devenir*, Rennes, PUR, 2009.

MICHAELS Walter Benn, *Our America. Nativism, Modernism and Pluralism*, Durham (DC), Duke University Press, 1995.

MONK Craig, « Eugene Jolas and the Translation Policies of *transition* », *Mosaic*, vol. XXXII, n° 4, décembre 1999, p. 17-34.

MORRISON Mark, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

NORTH Michael, « American Transfer. Little Magazines and Euro-American Transfer », conférence inaugurale, *The Modernist Atlantic Conference* (De Montfort University,



- juillet 2007), http://www.cts.dmu.ac.uk/exist/mod_mag/file/north_transatlantic_transfer.pdf [en ligne]
- The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. II. North America 1894-1960*, dir. Peter BROOKER et Andrew THACKER Andrew, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- POLI, BERNARD, J., *Ford Madox Ford and « the transatlantic review »*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1967.
- PEARSON Neil, *Obelisk. A History of Jack Kahane and the Obelisk Press*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.
- POUND Ezra, « Des petites revues » [traduit de l'anglais], *La Revue des revues*, n° 11, 1991, p. 4-20.
- RAINEY Lawrence, *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.
- Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, dir. Benoît TADIÉ Benoît, Paris, Ent'revues, 2006.
- WALDO Frank, *Our America*, New York, Boni and Liveright, 1919.
- WILLIAMS, William Carlos, *In the American grain* [New York, 1925], Paris, Christian Bourgois, 2006.
- WILLIAMS Raymond, *Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London, Verso, 1989.

