Kay Boyle

Fuir avant demain

INTRODUCTION, TRADUCTION ET NOTES PAR

ANNE REYNES-DELOBEL

Collection Paroles d'ailleurs

ISBN 978-2-37747-032-7
ISSN 1286-848

UGA ÉDITIONS

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

GRENOBLE

2019

Introduction

Né, au début des années trente, de l'imagination de l'écrivaine américaine Kay Boyle, *Fuir avant demain* est un roman qui mérite d'être redécouvert par les lecteurs de langue française. En effet, outre que son intrigue se déroule en Provence, il éclaire un pan de l'histoire littéraire des années vingt en tissant les interrogations culturelles et identitaires des acteurs de l'avant-garde transatlantique dans un récit d'amour et d'exil aux accents profondément idéalistes. En contribuant à la parfaite symbiose de ces éléments, la tonalité du verbe, la foisonnante richesse des descriptions et le mouvement du récit témoignent de la maturité du talent de la jeune romancière, mais aussi d'un travail d'expérimentation intense qui a pour objet le lieu de la valeur de l'écriture littéraire.

Le roman occupe une place importante dans le parcours de Boyle[1], comme le souligne sa fortune critique et éditoriale. À ce jour, en effet, il est unanimement reconnu comme le plus abouti des écrits de jeunesse de l'écrivaine et l'une des plus belles réalisations de sa longue et prolifique carrière, qui débuta à New York à l'orée des années vingt pour se clore à San Francisco à la fin du siècle dernier. Simultanément publié à Londres, par la maison d'édition Faber & Faber dirigée par T. S. Eliot, et à New York, par Jonathan Cape et Harrison Smith (qui avancent à l'auteur la coquette somme de mille dollars dès la lecture du manuscrit), le roman paraît aussi la même année, à Paris, chez Crosby Continental Editions, une petite maison spécialisée dans la réédition des auteurs qui forment l'avant-garde littéraire anglo-américaine. Ce circuit éditorial permet à Boyle de se faire connaître d'un large public, mais également d'émerger comme l'un des talents les plus prometteurs du modernisme transatlantique.

Les commentateurs s'accordent quant à eux à reconnaître au roman une qualité poétique qui s'exprime notamment dans la maîtrise des images et la finesse de la perception. Un chroniqueur du magazine *The New Republic*[2] fait ainsi l'éloge d'une « prose aussi riche, sous l'angle émotionnel et rhétorique, que peut l'être la poésie », tout en soulignant l'habileté avec laquelle l'auteur parvient à figurer la moindre impression des personnages sans pour autant surcharger le récit. Au fil des années, la notoriété du roman ne cesse de croître : à plusieurs reprises, on sollicite de l'écrivaine l'autorisation de le traduire en allemand, et une traduction française, confiée à Marie-Louise Soupault, paraît aux éditions Calmann-Lévy en 1937 sous le titre *Avant-hier*, après avoir fait l'objet de six livraisons dans *La Revue de Paris* au début de l'année précédente. À la même époque, il est même question d'entreprendre une adaptation cinématographique[3]. La réputation du roman facilite en outre la publication et la réception des œuvres suivantes, si bien qu'à la fin des années trente, Kay Boyle jouit d'une réputation enviable auprès de la critique et de l'édition, ce qui lui assure une reconnaissance des deux côtés de l'Atlantique. Deux œuvres importantes de cette époque ont été ultérieurement traduites en français : *La Nuit de lundi*

[1] Née à Saint Paul, dans le Minnesota, en 1902, Kay Boyle s'est éteinte à San Francisco en 1992. Entre 1923 et 1941, elle a vécu en France, d'abord en Normandie, puis à Paris, Villefranche-sur-Mer et Megève.

[2] « [*Kay Boyle's*] *prose is as highly charged as poetry, both emotionally and rhetorically* […] *by this giving distinction and a place to every perception, she usually achieves her effect, without distortion* » (Myra Marini, « The Romantic Temper », *The New Republic*, 13 juillet 1932, p. 242).

[3] Une lettre datée du 24 mai 1937 et adressée à Anne Watkins, l'agent de Kay Boyle, par Dorothy Modisett, représentant The Samuel Goldwyn, Inc., témoigne de ce projet. Ce document est conservé dans les Kay Boyle Papers (Special Collections Center, Southern Illinois University, Carbondale).

(*Monday Night*, 1938), par René Guyonnet en 1952, et *Le Cheval aveugle* (*The Crazy Hunter*, 1940), par Robert Davreu en 2008.

Toutefois, ce succès n'explique qu'en partie l'attachement particulier que l'écrivaine avait pour *Fuir avant demain*. Un autre facteur tient à la teneur très autobiographique de cette œuvre dont l'intrigue s'inspire d'un épisode marquant survenu en 1926, lorsqu'elle décida de quitter la Normandie où elle s'était installée trois ans plus tôt, suite à son mariage à un Français et son départ des États-Unis, pour rejoindre un homme qu'elle connaissait à peine sur la Côte d'Azur. Ce dernier était le poète américain Ernest Walsh. Quelques mois auparavant, il avait lancé une petite revue littéraire, *This Quarter*, qu'il éditait avec l'artiste britannique Ethel Moorhead, grâce aux fonds généreusement alloués par cette dernière. À l'instar d'autres « petits magazines[4] » avant-gardistes, *This Quarter* visait à faire connaître les recherches les plus récentes dans le domaine de la littérature et, dans une moindre mesure, des arts. L'objectif de Walsh était de promouvoir la jeune génération des écrivains modernistes anglo-américains en faisant fi des dogmes et des programmes, y compris ceux dictés par l'establishment littéraire moderniste. Au contraire d'autres revues anglophones publiées en Europe, *This Quarter* témoignait un intérêt limité à la production littéraire et artistique européenne : à l'exception de Brancusi et de Picabia, ses contributeurs étaient d'origine anglaise, irlandaise, canadienne ou américaine, ce dernier groupe étant fortement majoritaire. Cette préférence nationale reflétait l'ambition de Walsh de libérer la littérature de son pays natal du carcan de la tradition européenne, et en particulier britannique, en l'ancrant dans une recherche d'un nouvel idiome poétique dégagé de toutes contraintes formelles, comme le vers ou la rime. Le premier numéro du magazine était dédié à Ezra Pound, figure de proue de la littérature moderne, inlassable promoteur de l'avant-garde et défenseur des petites revues. Son sommaire portait, entre autres, les noms des écrivains Gertrude Stein, H. D. (Hilda Doolittle), Ernest Hemingway, Yvor Winters et William Carlos Williams. Le nombre et la qualité des contributions, de même que la qualité du papier, des illustrations et de la typographie, firent rapidement de *This Quarter* un médiateur de premier plan dans le paysage littéraire anglo-américain. La personnalité de Walsh était également un élément clé de ce succès. Plusieurs de ses contemporains ont dressé du jeune poète le portrait d'un éditeur à la ferveur inépuisable. C'est également ce qui transparaît dans le récit que Boyle fera plus tard de son arrivée à Grasse[5], fin février 1926 : elle avait à peine pris pied sur le quai de la gare que Walsh se mit à lui parler d'un ton volubile de sa revue et du compte rendu d'un livre d'Emmanuel Carnevali, nouvellement publié, qu'il comptait y donner. Sans l'intervention d'Ethel Moorhead, il aurait tiré le livre de la poche de son pardessus pour en lire séance tenante des extraits à la voyageuse exténuée ! Cette dernière ne tarderait toutefois pas à être gagnée par l'enthousiasme éditorial de Walsh, d'autant plus qu'elle connaissait d'expérience l'importance cruciale des éditeurs de petits magazines en tant que médiateurs culturels.

En 1922, en effet, peu avant son départ pour la France, elle avait travaillé comme assistante de rédaction dans les locaux new-yorkais de la revue *Broom*, une autre revue américaine publiée en Europe. L'éditrice américaine de *Broom*, Lola Ridge, s'était

[4] Sur la question du rôle des revues littéraires anglo-américaines pendant l'entre-deux-guerres, on se référera avec profit à l'ouvrage placé sous la direction de Benoît Tadié, *Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil* (Paris, Ent'revues, 2006). Sur la question de la circulation et de la diffusion des revues en Europe entre 1860 et 1930, voir également *L'Europe des revues II (1860-1930)*, sous la direction d'Évanghélia Stead et Hélène Védrine (Paris, PUPS, 2018).

[5] Cette anecdote est relatée dans *Being Geniuses Together* (San Francisco, North Point Press, 1984, p. 173-174).

rapidement prise d'affection pour la jeune écrivaine et, par son intermédiaire, Boyle avait pu faire la connaissance de plusieurs des écrivains les plus importants de la jeune génération, parmi lesquels Marianne Moore et William Carlos Williams avec qui elle noua une amitié indéfectible. Boyle allait également embrasser sans réserve les recherches de Williams autour de la forme à donner à un idiome poétique proprement « américain ». L'admiration que Walsh témoignait lui aussi pour le poète de Paterson ne pouvait qu'emporter son adhésion. En tout état de cause, la passion des deux écrivains pour la nouvelle littérature de leur pays se doubla bientôt de sentiments amoureux qui n'étaient pas du tout pour plaire à Ethel Moorhead. Celle-ci priva Walsh de son soutien financier, sans pour autant parvenir à le faire renoncer à ses activités éditoriales. Acculés par la nécessité et l'état de santé de Walsh, qui souffrait de tuberculose, les deux jeunes gens entamèrent alors un périple à travers les Alpes-Maritimes et les Alpes-de-Haute-Provence qui tourna bientôt à la fuite éperdue. La disparition programmée de *This Quarter* et le danger qui pesait sur les jours de Walsh éveillèrent chez eux un désir de vivre dont le tempo narratif et les fulgurances lyriques du roman portent la trace. Nonobstant, près de six ans de recherches s'écouleront avant la parution du roman.

Le titre original du roman, *Year Before Last* (qui peut se traduire littéralement par « l'année avant la dernière »), indique que l'écrivaine s'y attela aux alentours de 1928. En effet, deux nouvelles parues à un an d'intervalle dans la revue *transition*[6] peuvent se lire comme des fragments de l'œuvre en devenir, car elles seront intégrées au manuscrit final sans grand changement quant à leur contenu. Les modifications les plus significatives sont, de fait, d'ordre syntaxique. Certains procédés, tel l'emploi de la répétition qui rattache manifestement l'écriture des deux courts récits publiés dans *transition* aux innovations menées au milieu des années vingt par d'autres écrivains, notamment Gertrude Stein ou Ernest Hemingway, sont ainsi très atténués par la romancière. En outre, en passant de la première à la troisième personne, cette dernière transforme le point de vue narratif de sorte à faciliter la familiarisation du lecteur avec l'univers intime du personnage principal, au lieu de le précipiter sans ménagement dans une forme de perception qui entend saisir le réel « à vif », dans le surgissement aléatoire de ses éléments distincts et discontinus, comme c'est le cas dans les deux nouvelles. Pour autant, l'écrivaine n'opte pas pour une instance narrative de type « omniscient », conventionnellement attachée au discours romanesque, mais préfère recourir à la focalisation interne fixe. Ce procédé, qui place le récit du point de vue du personnage principal féminin, Hannah, concourt à déployer, au fil d'un texte émaillé d'images étonnantes, la force et l'intensité d'un ample univers sensoriel, tout en maintenant un équilibre délicat entre l'étrange et le familier, l'épanchement et la retenue, l'idéal et le sensible, qui caractérise l'ensemble de l'ouvrage.

Ces observations éclairent le projet du roman. À l'instar d'autres écrivaines des années vingt et trente, telles Gertrude Stein, Hilda Doolittle ou Djuna Barnes, la jeune écrivaine explore les possibilités du récit autobiographique pour tenter d'inventer une voix qui lui soit propre. La créativité de son écriture en est la preuve : images insolites, brouillage énonciatif et jeu sur le rythme entraînent le lecteur dans un récit au style inédit qui déroute

[6] « Written for Royalty » et « On the Run » ont été publiés respectivement à l'été 1928 et en juin 1929 dans la revue *transition*. Ce « petit magazine » fut lancé à Paris par le rédacteur et poète franco-américain Eugène Jolas en 1927, et cessa de paraître en 1938. Entre-temps, il interrompit sa publication pendant deux ans (de 1930 à 1932). *transition* est notamment célèbre pour son manifeste « La révolution du mot ». C'est également dans ce magazine que fut livré en feuilleton le *Work in Progress* de James Joyce, remanié et publié en 1939 sous le titre *Finnegans Wake*.

le lecteur autant qu'il le séduit. Toutefois, chez Boyle, le travail de styliste prime sur la recherche d'une écriture expérimentale. De ce point de vue, *Fuir avant demain* se révèle bien moins révolutionnaire que *The Autobiography of Alice B. Toklas*, *Asphodel* ou *Nightwood*. En outre, on pourra observer que si le roman présente une galerie de personnages féminins complexes et variés, investit le champ de l'érotisation du corps masculin et joue avec les codes du sentimentalisme, il ne remet pas fondamentalement les conventions genrées ni ne propose une autre façon de vivre le féminin. La modernité de Boyle[7] se situe ailleurs, dans la mise en tension de l'innovation et de la tradition – on pourra en effet observer que le récit puise ses références du côté du symbolisme et du décadentisme, voire du mélodrame –, du lyrisme et du trivial. En ce sens, le roman se rattache aussi à ces œuvres *middlebrow*[8], à la fois élitistes et populaires, dont la redécouverte, impulsée par la critique universitaire anglo-saxonne, contribue, depuis près de trente ans, à nuancer et à élargir notre compréhension du canon moderniste.

Pour revenir à la genèse du roman, il est intéressant de noter qu'entre 1926 et 1931, le matériau autobiographique qui forme sa trame principale connaît d'autres transformations, comme en témoignent les poèmes que Boyle adresse à son pays natal à travers la figure de Walsh érigée en modèle de l'artiste américain mu par un désir inextinguible de découverte. Ainsi, dans les strophes de « To America » ou « For an American », la phrase assertive se mêle aux accents élégiaques pour réaffirmer le lien du poète exilé à son pays d'origine et son rôle dans la création d'un art autochtone : « Il est ce torrent aux eaux superbes, gonflées, qui n'a jamais cessé de couler pour toi / Ses pas ouvrent des vallées sauvages qui grondent sourdement sous tes collines[9] ». Au fil du temps, d'autres figures viennent se mêler au souvenir de Walsh, telles celles d'Eugène Jolas, de Robert McAlmon ou de Harry Crosby, tous trois éditeurs installés à Paris. Avec le magifique « The United States » dédié à William Carlos Williams, ces poèmes élaborent le portrait composite du poète, mi-artiste, mi-artisan, fervemment engagé dans un *Risorgimento* littéraire américain. À l'évidence, le projet de Boyle ressortit plus d'une poétique d'un certain « être en commun » qu'à une déploration solitaire.

C'est aussi ce dont témoigne un autre nouvelle, « Rest Cure », à laquelle Boyle travaille lorsqu'elle se met à la rédaction de son roman. Inspiré d'un épisode anecdotique survenu peu avant la disparition de D. H. Lawrence, à Vence, au début de l'année 1930, ce curieux récit met en scène un écrivain souffrant d'une tuberculose en phase terminale, que

---

[7] L'un des grands intérêts du roman de Kay Boyle est le lien qu'il établit entre les littératures des XIX^e^ et XX^e^ siècles, et entre les traditions américaines et européennes. L'œuvre permet également d'élargir notre compréhension du « modernisme » littéraire, terme par lequel on désigne traditionnellement les innovations formelles et stylistiques du début du XX^e^ siècle. Comme le roman le démontre, le modernisme ne peut seulement se réduire au désir de nouveauté, mais se conçoit dans une relation plus complexe aux valeurs du passé.

[8] La notion de *middlebrow*, inventée dans les années vingt, n'est ni étanche ni stable, mais se définit en fonction de valeurs culturelles liées à des situations sociales et historiques, elles-mêmes changeantes. La fiction moderniste anglophone dite *middlebrow* aborde des thématiques sérieuses par le biais de moyens moins sophistiqués (tels une *mimesis* transparente, des personnages suscitant l'empathie et une intrigue favorisant l'immersion) que la littérature dite « légitime ». Vaste ensemble culturel permettant la compréhension de l'esthétique et de l'imaginaire collectif d'une époque, la fiction *middlebrow* brouille donc les frontières entre culture « haute » et culture populaire. Dans un article paru dans la revue en ligne *Belphégor* (« Par tous les moyens : territoire du milieu et champ de forces », vol. 15, n° 2, 2017 : Paul Bleton pose les jalons de la problématique du *middlebrow* dans le domaine littéraire français.

[9] « *He is a full swinging river that has always flowed for you* / *His footsteps are wild valleys thundering down under you hills* » (Kay Boyle, « To America », *This Quarter*, n° 3, 1927, p. 109-110).

l'approche du crépuscule et la visite inopinée d'un éditeur à la courtoisie hypocrite irritent au plus haut point. Néanmoins, son ironie acerbe devient vite chute, descente vertigineuse au fond des solitudes de l'être, pour s'achever brutalement, suspendue, en attente d'une improbable réponse. En l'espace de quelques pages, Boyle parvient à évoquer certains des principes directeurs de la pensée de Lawrence, notamment l'importance de la conscience sensorielle et du lien au non-humain, mais également à créer une impression d'étroite familiarité avec la condition physique et psychique du patient contraint à une « cure de repos » forcée. Or, si l'expérience de la maladie peut sans aucun doute être rapportée au vécu intime de l'écrivaine auprès de Walsh, l'allusion à la poétique de Lawrence dépasse le strict intérêt personnel.

En effet, à l'instar de toute une génération d'écrivains, Boyle voyait en Lawrence une incarnation du génie artistique et de la croyance dans l'art comme principe vivant et qui rend vivant, car de lui surgissent le sujet et la communauté. Sa correspondance prouve en outre qu'elle admirait particulièrement ses *Études sur la littérature classique américaine*, publiées en 1923, dont certaines thèses ne sont pas sans rapport avec celles élaborées à la même période par Williams dans sa recherche d'une définition d'une américanité clairvoyante et plurielle. En d'autres termes, l'allusion à l'écrivain anglais prématurément disparu permettait à Boyle de récupérer une part du capital symbolique qui lui était lié pour exposer, dans un récit aussi sombre que lumineux, sa propre vision d'un imaginaire transatlantique fondé sur le postulat de la communicabilité de l'expérience poétique.

Cette conception profondément collective et transsubjective se trouve également au cœur de *Fuir avant demain*, dans la mesure où elle forme le cadre esthétique et idéologique dans lequel viennent se couler les choix résultant du travail d'écriture décrit ci-dessus. Cette période est également marquée par plusieurs rencontres et collaborations dont le roman porte directement la trace. Les plus significatives sont sans doute la participation active de Boyle à la publication de la revue *transition*, lancée par Eugène Jolas en 1927 pour prendre le relais de *This Quarter*, et le début de son amitié avec Robert McAlmon. La présence des deux hommes se devine derrière le personnage de Monsieur Alaric dont les lettres assurent Martin Sheehan de la pertinence de son activité éditoriale et contribuent à affermir son courage. D'autres personnages font référence à des amis et connaissances de Boyle : ainsi, le « poète en Italie » s'inspire d'Emmanuel Carnevali, et il serait tentant d'attribuer à Williams les propos de « l'écrivain américain » qui fulmine dans ses lettres contre un certain snobisme salonnier. Le rapport avec la référentialité, s'il est l'un des aspects importants du roman, n'influe toutefois pas sur sa compréhension ou sa réception par le lecteur, et il serait fastidieux de se livrer à un jeu de décodage systématique, d'autant que celui-ci risquerait de n'aboutir parfois qu'à des supputations somme toute anecdotiques. Dans cette mesure, nous avons préféré indiquer quelques pistes pour une lecture à clés dans les notes placées à la fin de l'ouvrage. Il est en revanche intéressant d'observer que le codage référentiel établit, au même titre que les nombreuses citations et allusions qui émaillent le texte, une relation entre fiction et réalité dont l'enjeu s'avère tout à la fois esthétique, éthique et politique.

La densité des citations, références, allusions et échos littéraires[10] autant que leur relative discrétion attirent en effet l'attention sur la volonté de l'auteur de conférer aux éléments autobiographiques du récit une forte dimension intertextuelle et interculturelle. Alors que certains ouvrages ou auteurs, tels Pound, Eliot, Baudelaire, Poe, Blake ou encore Cocteau, font l'objet d'une allusion explicite au détour d'une conversation ou d'une description, la plupart des citations sont intégrées au texte sans marques de ponctuation

particulières, ce qui induit plusieurs effets notables. En fusionnant totalement avec le récit, elles renforcent sa littérarité tout en acquérant en retour un caractère « naturel » : ici, les vers de Joyce, Byron, Poe ou Mangan se tissent aux dialogues des personnages ; là, ceux de Sandburg improvisent un refrain entêtant. Un personnage d'*Ulysse* prête son prénom au mari de Hannah qui pourrait elle-même être une petite sœur d'Anna Livia Plurabelle dans *Finnegans Wake*, si ce n'est qu'elle n'a pas encore la force de rompre les hautes digues qui contiennent son nom. Des bribes de poèmes, de lettres ou de romans affleurent dans un pas de danse ou une chanson, quand elles ne fusent pas des livres, revues et manuscrits qui couvrent les planchers, les étagères et les lits, et s'empilent jusqu'au plafond de l'auto de Sheehan. La lecture est affaire de partage et se fait à haute voix : elle accompagne les repas et les trajets en voiture, illumine les nuits d'insomnie, tient de garde-malade et de viatique. Les mots se prêtent et s'empruntent, circulent, voyagent. *Parole in libertà* déliées de toutes velléités guerrières, ils sapent les notions d'origine et d'originalité, et redessinent celle d'auctorialité. Ainsi, lorsque Martin décrit la poésie à Hannah comme une « ombre blanche lancée à [s]a poursuite » ou « une alliance au goût de sel et de sacrifice », ne croirait-on pas entendre un aphorisme de Sandburg[11] ? La proximité est telle que l'on pourrait s'y méprendre. Tout comme on pourrait croire que les vers que citent les personnages au fil du roman ne forment qu'un seul et même poème tant leur intonation et leurs images se ressemblent. À certains moments, le jeu citationnel s'emballe :

> Ils passaient tout le jour et la moitié de la nuit dans les livres. C'était le Kentucky de Daniel Boone revu par Williams : Comme l'Indien s'offre à la vie sauvage, sans crainte ni réticence, il s'offrit entièrement à son univers, chassant, tuant avec avidité, prenant la vie des bêtes entre ses mains paisibles, meurtrières tout comme les bêtes elles-mêmes ou leurs maîtres les sauvages prendraient sans doute la sienne, s'ils le pouvaient, sans exciter sa colère… C'est donc contre sa propre race que Boone éprouva un ressentiment durable, contre ces « fichus yankees » qui lui prirent, par chicanerie légale, dans son vieil âge, jusqu'au dernier arpent de cette terre alors prospère qu'il avait mis tant de mal à acquérir dans la nouvelle contrée.
>
> C'était l'Amérique chère au cœur de Martin, celle du temps d'avant les gratte-ciels, le pays de Pocahontas : la fille de Powatan, jeune fille bien faite mais dissipée, se rendait parfois dans notre fort, à l'âge de onze ou douze années, accompagnée de garçons qu'elle faisait tourner, tomber sur les mains, sauter les talons en l'air, avant de les imiter à son tour en faisant la roue, malgré sa nudité, au beau milieu du fort.

Ce passage cite un extrait du roman de Williams, *In the American Grain*, lui-même doublé d'une seconde citation tirée du récit par l'écrivain anglais William Strachey de son séjour dans la colonie de Jamestown, en Virginie, au début du XVII^e^ siècle. Une subtile inflexion syntaxique suggère que quelque chose vient de s'immiscer dans le texte, sans que l'on sache quoi exactement, qui modifie sa cadence en lui imprimant une nouvelle forme : celle du jeu que la jeune Indienne introduit chez les colons anglais. L'effet de ventriloquisme intertextuel tisse l'écriture d'un métissage de récits et de voix pour provoquer la rencontre, sur le mode ludique, avec l'altérité.

---

[11] Dans *Good Morning, America* (New York, Crosby Gaige, 1928), le poète Carl Sandburg donne trente-huit définitions de la poésie sous forme d'aphorismes. En voici deux exemples : « *Poetry is an echo asking a shadow dancer to be a partner* » (« La poésie est un écho qui invite une ombre chinoise à danser ») et « *Poetry is the achievement of the synthesis of hyacinths and biscuits* » (« La poésie accomplit la synthèse de la jacinthe et du biscuit »).

Ainsi, au fil des pages, les stratifications temporelles se bousculent ou fusionnent joyeusement, défiant la voracité de Chronos, maître des mesures linéaires, et suspendant quelques instants la fuite inexorable des heures pour revenir à ce « temps d'avant l'origine » auquel aspirent Martin Sheehan ou Lady Vanta, et dont Hannah fait fugitivement l'expérience, au cœur du massif de l'Estérel, lorsqu'elle s'imagine revenue au temps des Skraellingar de la saga norroise, également convoqués par Williams. Contaminée par l'ivresse de vivre qui émane du personnage de Martin, la danse des références réinvente donc les souvenirs autobiographiques en les dotant d'un caractère transculturel et transhistorique.

Si le nom de William Carlos Williams a déjà été cité à plusieurs reprises dans cette introduction, c'est que la conception de l'origine qui informe l'imaginaire du roman lui doit beaucoup. Revenons un peu en arrière. À l'automne 1929, dans un article paru dans *transition*[12], l'écrivain américain décrivait la profonde léthargie dans laquelle la plupart de ses compatriotes lui semblaient plongés, proscrivant tout contact authentique avec leur pays. La cause était, selon lui, ancienne. Il en avait retracé l'historique dans *In the American Grain* (1925) qui revisitait la chronique américaine à travers diverses figures historiques, d'Erik le Rouge à Edgar Allan Poe, en vue d'opposer deux lignées de « découvreurs » : ceux qui, à l'instar des puritains, Cortez ou de Soto, n'avaient pu envisager le Nouveau Monde qu'au prisme de l'Ancien, et ceux, tels le père Rasle, Daniel Boone ou Poe, qui, au contraire, avaient su faire preuve d'un véritable « génie du lieu » en s'ouvrant à une « expérience américaine » radicalement autre, marquée par la rencontre avec « l'Indien » et la violence primitive. L'enjeu de cette démarche herméneutique était donc bien de rompre avec l'histoire officielle de la découverte du continent américain pour revenir à une « connaissance poétique du sol », dans un geste de refondation démocratique. Le projet localiste de Williams était lui-même une réponse à la question de la rénovation du nationalisme culturel posée par les écrivains et intellectuels regroupés, au lendemain de la Première Guerre mondiale, sous la bannière des « Young Americans[13] », et dont l'ouvrage de Waldo Franck, *Our America* (1919), servait de point de référence.

Dans *transition*, Williams observait que seules deux écrivaines, séparées dans le temps mais unies par une même forme d'acuité émotionnelle, se détachaient du paysage culturel somnambulique de son pays : Emily Dickinson et Kay Boyle. De l'écriture ardente et quelque peu déroutante de sa jeune compatriote, dont le premier recueil de nouvelles venait de paraître, il écrivait qu'elle « prenait le sommeil d'assaut » et que, pour cette raison, elle avait toutes les chances d'être rapidement frappée d'anathème aux États-Unis. Un an plus tard, dans une lettre expédiée depuis la France[14], Boyle remerciait Williams de ses commentaires élogieux qui avaient conduit un éditeur new-yorkais à lui passer commande d'un roman auquel elle était en train de travailler et qui avait provisoirement pour titre *Runaway*, ce qui signifie « en fuite » ou « fugitif » (l'invariabilité de l'adjectif en anglais laissant ouverte la question du genre et du nombre). Cet échange épistolaire permet donc

[12] William Carlos Williams, « The Somnambulists », *transition*, automne 1929, p. 147-51.

[13] Rassemblé autour de la revue new-yorkaise *The Seven Arts* (1916-1917), ce groupe était notamment composé de Van Wick Brooks, Randolph Bourne, Waldo Frank, James Oppenheim, Paul Rosenfeld, Louis Untermeyer et Harold Stearns. Ses membres défendaient l'idée d'une culture américaine « organique » fondée dans le « nationalisme mystique » de Walt Whitman et le pluralisme culturel.

[14] Lettre de Kay Boyle à William Carlos Williams datée du 8 novembre 1930 (Sandra Spanier [dir.], *Kay Boyle: A Twentieth-Century Life in Letters*, Urbana, Chicago et Springfield, University of Illinois Press, 2015, p. 175-177). La maison d'édition new-yorkaise dont parle Boyle est Simon & Schuster, mais c'est chez Cape & Smith, une autre ambitieuse maison d'édition grand public, que *Year Before Last* paraîtra en juin 1932.

de situer *Fuir avant demain* dans une forme de filiation littéraire : à travers Williams, c'est bien à « l'expérience américaine » de Poe que Boyle entendait faire écho et rendre hommage, autrement dit à une pratique littéraire du « lieu » individuelle et autonome, et non plus envisagée au prisme des schémas culturels importés d'Europe.

La référence à l'auteur du *Corbeau* était d'autant plus importante pour l'écrivaine qu'elle légitimait une approche de l'Amérique par le biais de l'étranger. L'originalité de Poe, selon Williams, avait en effet consisté à éviter le matériau local (au contraire d'un Fenimore Cooper) pour se mettre à l'écart et ainsi se donner une chance de « mieux voir ». La citation d'autres cultures que la sienne lui avait permis de traiter frontalement ce que Williams appelle « cette masse cruelle, sardonique et dure du Nouveau Monde, aux emportements violents », en faisant porter le poids sur l'écriture. Walsh et Boyle ne pouvaient qu'adhérer à cette forme de transnationalisme culturel. À l'instar de l'américanisme pratiqué dans les pages de *This Quarter*, revue d'expatriation, celui illustré dans *Fuir avant demain*, roman de l'exil, mêle distance et identification. Le phrasé des ballades irlandaises, la musicalité de la prose joycienne, la mesure américaine revisitée par l'Italien Carnevali, s'associent avec l'imagerie sonore de Sandburg ou les accents funèbres de Poe dans une combinatoire proche de la fugue. De la même façon que la nouvelle « Rest Cure » puise à la source lawrencienne, le roman s'enrichit d'autres univers imaginaires, tel celui de la quête hypnagogique poursuivie par l'Orphée de Cocteau, évoqué par Lady Vanta, ce personnage instable et ambigu, vraisemblablement inspiré par la romancière britannique Mary Butts, qui professait elle aussi une fascination pour les états liminaires et la possibilité de revenir, à travers l'écriture, à une « pré-origine » prégnante de nouvelles potentialités.

Or, cet imaginaire collectif à l'identité hétérogène, car né de l'entrelacs de voix et d'expériences multiples, désigne la revue qu'édite Martin Sheehan comme le véritable protagoniste du roman. Préoccupation constante des personnages et clé de voûte de l'intrigue, la revue est également au cœur d'un témoignage « de l'intérieur » sur la vie d'un périodique moderniste, unique en son genre. À travers l'itinéraire de Martin et de Hannah, Boyle livre une représentation des conditions matérielles très souvent précaires de son élaboration et de l'incessant travail de sociabilité nécessaire au maintien des liens et à l'échange des textes et des points de vue. Cette sociabilité d'un type particulier se reflète également dans les prises de position radicales exprimées par certains personnages, tel « l'écrivain américain » lorsqu'il se moque du manque de discernement des éditeurs commerciaux, ou Martin lorsqu'il oppose Blake à Dickens : le sectarisme affiché et la construction de panthéons imaginaires entraient en effet couramment dans le discours des revuistes de l'époque. En revanche, l'hostilité marquée de Martin envers la forme de littérature pratiquée par Duke, prototype de l'écrivain uniquement intéressé par les formules à succès et le calcul du retour sur investissement, ne relève pas d'un jeu de posture mais bien d'un parti pris esthétique et éthique. À l'instar de Pound, Lawrence ou Williams, le jeune éditeur défend une conception élitiste de la littérature et du rôle social qu'il revient à l'artiste d'occuper. Ce n'est pas un des moindres mérites de Boyle que d'avoir su nous convaincre de l'impérieuse nécessité de sa démarche tout en nous éveillant à sa miraculeuse et fragile contingence.

L'énergie vitale qui émane du récit est en effet telle qu'elle ferait presque oublier ce que les personnages ne cessent pourtant de répéter. Écoutons donc Martin nous dire qu'il n'est pas vraiment là, ayant disparu depuis longtemps déjà dans un accident d'avion. Observons cette foule de fantômes qui traversent le récit : celui de Monsieur Simon sur un ton burlesque, ou ceux, plus énigmatiques et inquiétants, convoqués par Lady Vanta. Sans

compter toutes ces figures de revenants célèbres appartenant à l'histoire littéraire. Le mode du récit est assurément celui du *ça a été*. Et pour cause : la fin des années vingt marque la dissolution du modernisme avant-gardiste[15] et le déclin des revues littéraires. La dernière d'entre elles, *transition*, suspend sa publication de 1930 à 1932, alors que Boyle travaille à son roman. Le temps est venu d'un autre type de publication, la revue politique, qui explose au début de la nouvelle décennie, au moment où les yeux se tournent avec inquiétude vers l'Allemagne. Bientôt, l'écrivaine et sa famille quitteront d'ailleurs la France pour l'Autriche, où ils seront les témoins directs des prémices de l'*Anschluss*. Le roman est donc bien un récit spectrographique, mais il n'en irradie pas moins la pétulance, l'audace et la gaieté de la jeunesse, refusant de céder aux pesanteurs de la lassitude ou à l'esprit de synthèse qui dominent désormais le climat littéraire pour capturer le désir têtu de faire éclore la nouveauté comprise à la fois comme création individuelle et recréation en commun.
Il n'est dès lors pas étonnant que le personnage qui porte ce récit soit celui d'un être pris dans le mouvement inchoatif de son devenir. L'expérience de Hannah passe par la mise à l'épreuve de ses convictions profondes et la difficile question de la connaissance de soi. Or, si le roman est un geste d'hommage et d'amour envers des figures créatrices pour la plupart masculines, ce sont des modèles féminins qui jalonnent le parcours individuel de ce personnage, à commencer par celui de l'intransigeante Ève, source de crainte et de défiance, mais aussi d'empathie et d'inspiration, et, dans une moindre mesure, celui de Lady Vanta, figure flamboyante d'un cosmopolitisme tout aussi décomplexé que tourmenté. Au réseau revuiste et littéraire animé par Martin se juxtapose ainsi celui de solidarités féminines complexes qui ajoutent à l'épaisseur psychologique du roman. En outre, le regard légèrement décalé de Hannah donne lieu à des descriptions dépaysantes et d'une acuité saisissante : la Riviera que l'on y découvre est bien loin des clichés touristiques, et l'attention au grain du réel fait émerger la poésie de l'immédiat à flux continu. « Sois comme l'eau », écrira plus tard Philippe Soupault.

L'allusion n'est pas fortuite : si les informations manquent, il est probable que c'est à Soupault, américaniste convaincu et admirateur de Williams, que le roman de Boyle doit d'avoir été publié dans *La Revue de Paris*, dans une traduction confiée à son épouse, avant de paraître chez Calmann-Lévy. Et qui sait si Williams et Boyle n'accompagnaient pas en pensée le poète lorsqu'il revisita les collines de Virginie[16] « douces comme le sang / tiède / et le vol de ce corbeau jamais plus / qui se pose encore près d'une tombe » pour en faire ressurgir l'ombre de Poe, figure tutélaire de leur commune modernité ? Toutefois, au-delà de la question des influences réciproques, se pose celle du bien-fondé d'une retraduction. La traduction de Marie-Louise Soupault sonne sans aucun doute juste, mais son souci de littéralité entraîne à quelques contresens, ce que reflète le commentaire quelque peu ambigu qu'en fit Raymond Queneau dans les pages de [17]*La Nouvelle Revue Française : «* la traduction de Marie-Louise Soupault est excellente – malheureusement le style de Kay Boyle est de ceux qui ne se traduisent que par miracle, ou par hasard ». Le même scrupule de littéralité peut avoir influencé le choix du titre de l'édition de 1937, *Avant-hier*, auquel cette nouvelle édition préfère *Fuir avant demain*, en s'inspirant du titre tout d'abord choisi par

[15] Pour une introduction au modernisme littéraire américain, on pourra notamment consulter le chapitre intitulé « Le modernisme, 1900-1930 » de l'ouvrage de Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2014, p. 167-182.
[16] Philippe Soupault, « Virginie », *Étapes de l'enfer (1932-1934), Georgia, Épitaphes, Chansons*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1984, p. 183.

Boyle, *Runaway*, pour évoquer le moment précaire et éphémère de l'existence qui vient de naître et va s'effacer, plutôt que sa disparition dans le révolu.

Un autre problème posé par la version de 1937 est l'excision de plus de quatre chapitres de l'édition d'origine. Ce choix éditorial visait-il à ménager certaines susceptibilités, voire à éviter un différend avec des personnes qui auraient pu se reconnaître sous les traits de tel ou tel personnage ? Il est difficile d'en décider. La présente traduction, qui rétablit le texte dans son entièreté, se fonde sur la version parue en 1932 chez Crosby Continental Editions, préférée à celle de Virago (1986), moins fidèle à la composition originale du texte et dont certains passages ont fait l'objet de remaniements, probablement de la main de l'écrivaine elle-même. Or, ces modifications, si elles obéissent sans doute à un désir de clarté, enlèvent beaucoup à la qualité poétique d'un récit dont les idiosyncratismes stylistiques font aussi l'originalité.

Anne Reynès-Delobel
Aix Marseille Univ, LERMA, Aix-en-Provence, France