



HAL
open science

L’imaginaire de l’exil chez Kay Boyle

Anne Reynes-Delobel

► **To cite this version:**

Anne Reynes-Delobel. L’imaginaire de l’exil chez Kay Boyle. *Anglophonia, French Journal of English Studies*, 2006, *Espaces et terres d’Amérique / Mapping American Space*, 19 (19), pp.271-78. 10.4000/caliban.2503 . hal-01136174

HAL Id: hal-01136174

<https://hal.science/hal-01136174>

Submitted on 22 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Anglophonia Caliban/Sigma

French Journal of English Studies

19 | 2006

Espaces et terres d'Amérique

L'imaginaire de l'exil chez Kay Boyle

Anne Reynes



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/acs/2503>

DOI : 10.4000/caliban.2503

ISSN : 2802-2777

Éditeur

Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 271-278

ISBN : 2858168261

Référence électronique

Anne Reynes, « L'imaginaire de l'exil chez Kay Boyle », *Anglophonia Caliban/Sigma* [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 13 décembre 2016, consulté le 31 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/acs/2503> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/caliban.2503>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'imaginaire de l'exil chez Kay Boyle

Anne REYNES*

ABSTRACT

In 1923, the young poet and novelist Kay Boyle (1902-1992) took the "political" decision to leave the United States and go live in France. Nevertheless, the choice to live outside her country was by no means a rejection of the American land or of her American identity. On the contrary, expatriation provided Kay Boyle with the possibility to redefine her connection with her American origin. In the wake of Ezra Pound and William Carlos Williams, she experimented with the image as a way of reaching for a new sense of "locality". In the poems published in the magazine *transition* in the late 20s and early 30s, the image is instrumental in the exploration of a "collective memory" of the American land whose intention was to reimagine a community where the poet would find his true place and function.

Mots clés : exil, image, Kay Boyle, mémoire, modernisme, origine, paysage, poésie, représentation

Le nom de Kay Boyle, poète, romancière et nouvelliste née au début du siècle dernier à Saint Paul, dans le Minnesota, est relativement peu connu en France où elle séjourna pourtant plus de dix ans, de 1923 à 1941. On le trouve parfois associé à ceux des écrivains dit de la "génération perdue" qui vinrent s'installer à Paris, au tournant des années vingt, pour y mener leurs projets littéraires ou éditoriaux dans un environnement artistique cosmopolite et libéré, propice à la création expérimentale. Si cette liberté créatrice explique en partie l'attrait que représente Paris pour ces jeunes écrivains, il faut aussi rappeler que bon nombre d'entre eux, peu fortunés, choisirent de s'expatrier en France parce que les conditions de vie y étaient financièrement plus intéressantes qu'à New York ou à Londres, comme le soulignent Ernest Hemingway dans les pages de *A Moveable Feast* (1936) ou Kay Boyle, dans son autobiographie intitulée *Being Geniuses Together, 1920-1930* (parue à New York, en 1968). En ce qui concerne cette dernière, néanmoins, le choix de l'exil volontaire en France n'est pas uniquement dicté par des motifs d'ordre artistique ou économique, mais reflète également, et avant tout, une volonté d'engagement politique.

Au début des années vingt, Boyle, qui vient d'épouser un étudiant français du nom de Richard Brault, vit à New York, où elle travaille comme assistante de Lola Ridge, la rédactrice du magazine *Broom*. Par l'intermédiaire de cette dernière, elle fréquente un petit cercle de poètes et d'écrivains, parmi lesquels, John Dos

* Université Aix-Marseille I.

Passos, Marianne Moore et William Carlos Williams, et publie ses premiers poèmes dans *Broom*, *Poetry*, le magazine dirigé par Harriet Monroe, ou encore *Contact*, lancé peu de temps auparavant par W.C. Williams et Robert McAlmon. Fascinée et stimulée par ces fréquentations littéraires, elle est critique du système social et économique américain qui ne permet pas, selon elle, à une démocratie véritable de s'épanouir. Fervente admiratrice de Eugene Debs et lectrice non moins passionnée des analyses politiques de Norman Angell, elle déplore que les États-Unis soient trop occupés à construire des gratte-ciel et à produire des automobiles à la chaîne pour le compte d'une élite capitaliste pour s'intéresser à une littérature qui puisse vouloir être autre chose que "réaliste" et "photographique". Aussi, lorsqu'elle décide, en juin 1923, de partir avec Richard Braut pour la France (et il est à noter qu'il s'agit dans son cas du choix d'un exil "total" puisque son mariage avec un Français l'a déjà obligée à renoncer à sa nationalité américaine), c'est à la fois pour se mettre en quête de ce qu'elle appelle le "véritable sens de la démocratie" et pour trouver un espace où le poète, l'écrivain, l'artiste en général, ait sa place :

I was French now, having had no choice when I married but to give up my American nationality. Yet it was as an American that I cherished the words Eugene Debs had spoken, again in the courtroom, saying that the five percent of our people who control all the sources of our wealth, all our country's industries are the ones who declare war, make peace, and who control our national destiny. As long as this is true, Debs said, we do not have a democratic form of government, nor are we truly a self-governing people. If this trip Richard and I were undertaking was a search for individual freedom, it was as well a humourless search for what we believed could be the true meaning of democracy (BGT, 39).

Geste radical, le départ des États-Unis n'est pas pour autant un geste de rupture, comme le suggèrent les mots "Yet it was as an American that..." sur lesquels s'ouvre cette critique du système américain reprenant les propos de Debs. Il participe plutôt d'une prise de distance nécessaire pour repenser ce que signifie être une citoyenne américaine et un poète américain, autrement dit, se demander dans quelle mesure et de quelle manière les expérimentations menées par le poète peuvent trouver leur place et leur utilité dans la communauté. On retrouve ici une question centrale dans la réflexion de beaucoup d'écrivains et de poètes modernistes : celle de la connexion de l'individu au tout, au sein d'une unité cohérente. On se souvient à ce propos de l'épigraphe célèbre du roman de E. M. Foster, *Howards End* : "Only connect..." ou encore du projet formé par Ezra Pound, quinze ans avant Kay Boyle, de vivre en dehors des frontières des États-Unis, mais pas en dehors de son identité américaine, pour pouvoir écrire une poésie capable d'amener un changement non seulement littéraire mais social, ce qu'il appelait "an American Risorgimento". La démarche de Pound trouve un écho dans celle de Boyle qui s'attache, dès son arrivée en France, à redéfinir le lien entre le poète et son lecteur, pervertis en producteur et consommateur dans la logique économique capitaliste américaine, en termes de libre échange créateur.

Ce travail de redéfinition va chercher à s'accomplir de deux manières, simultanément. D'une part, Boyle va collaborer de manière très étroite à la diffusion

des expérimentations les plus récentes des expatriés américains, écrivains, peintres, sculpteurs ou encore musiciens, en s'associant, de 1925 à 1930, à la publication de deux petites revues ("little magazines") édités en France, *This Quarter*, lancé par le poète Ernest Walsh en 1925, puis *transition*, fondé en avril 1927 par Eugene Jolas. Ces revues, dont la parution irrégulière signale des conditions d'édition parfois très difficiles, sont souvent les premières à publier les écrits de ceux qui ont été reconnus par la suite comme les auteurs-phares du mouvement moderniste. Ainsi, c'est dans *transition* que parut d'abord, par épisodes, le *Work in Progress* de James Joyce. Et sur la couverture du deuxième numéro de *This Quarter*, paru à l'automne 1925, on peut lire les noms d' Ezra Pound, James Joyce, Carl Sandburg, W. C. Williams, Robert McAlmon, Ernest Hemingway et George Antheil, ce dernier étant l'auteur du "supplément musical" de ce numéro. Le fait de seconder Walsh, puis Jolas, requiert de la part de Boyle un engagement radical, car les deux éditeurs sont résolus à faire table rase du "réalisme photographique" qui, selon eux, déshumanise la littérature américaine, en cherchant une nouvelle forme à travers un travail sur le mot. C'est là ce que Jolas n'a de cesse de répéter au fil des pages de *transition*, comme en témoignent ces passages extraits de plusieurs articles :

America is suffering from literature. Through its machinery and wealth it has been able to industrialize letters to the extent that genuine emotion is almost absent and even taboo. We need a purer inspiration (...) not the registering, but the transmutation of the universe is, I believe, the essential problem of the modern poet.
We need new words, new abstractions, new hieroglyphics, new symbols, new myths. By re-establishing the simplicity of the word we may find again its old magnificence. The writer has new forms at his disposal, a fusion of forms in which all the senses come into their own (...) the problem of the new form will be the word.¹

En s'associant à la politique de Walsh (résumée en une formule lapidaire : "There is no such thing in literature as MUST NOT")² et en signant les déclarations et autres manifestes parus dans *transition*, Boyle oriente elle aussi son écriture dans le sens d'une pratique exigeante, intransigeante même, qui croit en l'autonomie totale de l'auteur, cherche à abolir la "tyrannie" du temps et à "désintégrer" le carcan dans lequel manuels et dictionnaires veulent enfermer la langue, proclame que le devoir premier de l'écrivain est "d'exprimer" et non de "communiquer," entend l'écriture comme la projection d'une métamorphose de la réalité et envoie enfin le "lecteur moyen" promener en des termes sans équivoque : "The plain reader be damned !"³ Les poèmes écrits par Boyle à cette période, et dont certains furent publiés dans *This Quarter* ou *transition*, témoignent de cette recherche d'un nouveau mode de représentation qui passe, comme les titres l'indiquent, par l'adresse au pays natal ou à "l'être américain" : "For an American" (1927), "To America" (1927), "Dedicated to Robert McAlmon" (1928), "The United States" (1928). D'inspiration

¹ Eugene Jolas and Elliot Paul, "Enter the Imagination," October 1927 ; "Suggestions for a New Magic," June 1927 ; "Towards New Forms?" June 1930.

² Ernest Walsh, "What is Literature?" *This Quarter*, n°3 (1927) 83.

³ Cette injonction est le dernier des douze points du Manifeste intitulé "The Revolution of the Word" et paru dans *transition* en juin 1929.

autobiographique et dédiacés à des proches de l'auteur (E. Walsh, W.C. Williams, R. Mc Almon), ils entraînent le lecteur dans un espace "entre-deux" où la voix de la *persona* tente de frayer un passage vers l'autre en opérant un retour imaginaire vers la terre d'origine. Ce trajet à rebours de celui de l'exil ne peut toutefois pas s'accomplir aisément ni d'une seule traite, comme le prouve le poème intitulé "The United States" dont la syntaxe heurtée, ponctuée par les négations et le jeu à la fois conjonctif et disjonctif des conjonctions "but" et "or" trace un itinéraire sinueux et dit le danger de la fausse route. Voici les premiers de ces trente-sept vers :

Not a land, or like other lands, with trees growing out and the grass growing
Or of waters shrivelling in the wind like the faces of old women; [...]

Dès le premier vers, les attentes soulevées par le titre sont balayées et les repères géographiques et topographiques du lecteur totalement brouillés. Si les trois premiers mots "Not a land" refusent aux Etats-Unis l'attribut le plus évident de tout pays, à savoir d'être une terre, la comparaison qui suit, "or a like other lands," évoque quant à elle une multiplicité de représentations ramenées à leur degré zéro d'originalité ("with trees growing out and the/ grass growing"). Entre le "ne pas être du tout" et le "être semblable à tout le reste," ce "ou" semble condamner d'avance toute tentative de représentation de ce que sont "The United States" à l'échec. Cette ouverture le suggère de manière abrupte, il ne s'agira pas ici de "reconnaître," mais, ce qui est à la fois plus simple et beaucoup plus difficile, de "connaître".

La dédicace du poème à William Carlos Williams laisse entendre que le type de connaissance que Boyle veut partager avec son lecteur est cette "connaissance poétique du sol" dont Williams avait fait un principe directeur dans *In the American Grain* (1925), recueil de récits en prose qui racontent, à travers divers personnages historiques ou mythologiques, d'Eric le Rouge à Edgar Allan Poe, la réussite ou l'échec d'une même entreprise : celle d'accoster au rivage de l'Amérique et de la découverte de l'autre et de l'inconnu. Or, les vers suivants paraissent évoquer cette quête du sentiment du "local" ("locality") qui est pour Williams essentielle à une connaissance authentique du sol américain. Ils décrivent un corps (l'absence de précision donne à penser qu'il s'agit de celui de tout Américain exilé loin de sa terre natale) irrésistiblement aimanté par un paysage convoqué par la mémoire, dont les flux semblent correspondre au mouvement du sang dans les veines :

But however the body turns there are days when the blood in the veins even
Flows to the north stars for warmth like the cold blood of a compass;
And nights with the birch moon drifting cold as Maine water
And the Pleiades running like snipes' feet on the rivers
[...]

Toutefois, à y regarder de plus près, ce lien intime n'est pas pour Boyle le garant d'une compréhension ni même d'une appréhension claires du sol natal. La description de ce paysage nocturne et froid du nord-est des Etats-Unis n'est, de fait, qu'une surface miroitante et frissonnante sur laquelle l'écriture glisse et s'écoule

("flows," "drifting cold") sans trouver d'accès vers la profondeur. Ce n'est donc pas dans ce paysage du souvenir que se trouve la clé du passage vers l'origine, mais dans un autre, évoqué sitôt après :

But whatever you asked of it, not the seeking or the finding of your own
kind
But the Indian, the fluent ways of the old men you were asking;
Days with the sun worn thin as a coon's skin, deep creeks where salmon
took the falls

Ayant renoncé au semblable pour s'ouvrir à l'altérité, le "you" auquel s'adresse la persona se trouve soudain transporté du plus évident et du plus apparent vers le plus archaïque et le plus secret. L'emploi de mots comme "coon" et "creek" donne à ce nouveau paysage un caractère américain plus nettement souligné. Quant aux mots "deep," "fall" (ou encore "creek" qui ne désigne pas seulement un petit cours d'eau, mais dans une acception plus ancienne, un passage étroit et sinueux), ils indiquent que l'image reproduit dans sa plongée le mouvement qu'elle décrit, à savoir celui d'un enfoncement dans les replis les plus reculés du territoire imaginaire. L'élément déclencheur de cette exploration de l'inconnu, c'est le mot "the Indian," sorte de symptôme textuel qui fait retour dans l'écriture pour mettre à jour les vestiges d'une mémoire imaginaire n'appartenant à aucun passé historique, mais métissée d'autres récits et d'autres légendes.

En premier lieu, ce mot qui réapparaît souvent dans l'écriture de Boyle, fait de nouveau écho à *In the American Grain*, où Williams se plaît à recréer la rencontre de ceux qu'il considère comme les "vrais" inventeurs de l'Amérique, le trappeur Daniel Boone ou le père jésuite Sébastien Rasle, par exemple, avec les premiers habitants du Nouveau-Monde. A travers et par-delà Williams, "the Indian" fait également référence à la célèbre "sagesse indienne" dont parle Thoreau pour définir l'homme de science "complet," c'est-à-dire celui qui a su se réapproprier les instincts primordiaux lui permettant de s'accorder au rythme de la nature et de l'univers :

The true man of science will know nature better by his finer organization ; he will taste, smell, see, hear, feel better than other men... The most scientific will still be the healthiest and friendliest man and possess a more perfect Indian wisdom.⁴

En introduisant un nouvel écart dans l'écriture pour ouvrir le passage vers un imaginaire de l'archaïque et de l'instinct, la formule symptomatique "But the Indian" poursuit donc le travail d'espacement inauguré par la déconcertante alternative du premier vers, "Not a land or like other lands". Elle annonce aussi, de manière anaphorique, la dernière strophe du poème qui s'ouvre sur les mots "But to go back" et qui est séparée du reste par une ligne laissée en blanc :

But to go back, to go back to another country, to go back,
And to say from here I can see it;

⁴ *The Writings of Henry Thoreau* (Boston, 1906, V, 131).

Here and here a leaf opening, here a cherry-gum dripping,
 Here a stream broken through, here and here and here a horse
 run wild.

La rupture n'est pas que visuelle et graphique, mais se lit dans le changement de ton radical de ces cinq vers. A la syntaxe abrupte et heurtée du début du poème succède soudain la fluidité d'une écriture aux intonations lyriques. Cette libération de la langue traduit la possibilité d'un retour vers l'origine, mais toujours dans le même mouvement d'avancée à la rencontre de l'inconnu et non pas dans le ré-ancrage dans le connu, le nommable ou l'identifiable. On comprend dès lors que ce qui importe aux yeux du poète, c'est moins l'origine en tant que telle que la manière dont elle peut être retrouvée, ce qui donne tout son poids au "ou" du tout premier vers.

A la lumière du travail d'espace opéré par l'image dans l'écriture, il apparaît en effet que ce "ou" n'a pour fonction ni de conjoindre en amalgamant ni de disjoindre en prononçant une exclusion mutuelle, mais de manière beaucoup plus subtile, il propose un rapprochement tout en maintenant les différences, obligeant l'imagination à inventer un troisième terme. En d'autres mots, "The United States," ce n'est finalement ni ceci ("Not a land") ni cela ("like any other lands"), mais quelque chose qui à la fois *est* et *n'est pas* ceci et cela, "another country," c'est-à-dire une nouvelle façon de voir et "d'habiter". Le "ou" permet donc ce que Michel Deguy décrit, dans *La Poésie n'est pas seule*, comme l'agent d'un nouvel échange poétique :

L'apposition par le *ou* rapproche sans ressemblance, propose une équivalence intelligible, une transition spirituelle entre deux choses : invente la passe, d'une dénomination qui n'est pas opérateur magique, ni métamorphose simulée, ni *wishful thinking*.⁵

C'est à partir du point d'écart-rapprochement proposé par ce "ou" liminaire qu'il est donc possible d'apercevoir l'origine en train de se réinventer, ce que le poème nomme pudiquement "it" ("and to say from here I can see it") avant d'en donner un tableau possible. Guidé de vers en vers par le mot "here" dont la répétition scande la strophe comme autant de coups de pinceau apposés sur une toile vierge, le lecteur observe en spectateur l'éclosion des images qui viennent animer ce paysage originel où la nature peut librement donner cours à son énergie créatrice (l'image de la feuille en train de s'ouvrir est peut-être elle aussi une réminiscence du plaisir tout particulier que Thoreau prenait au spectacle de la vie individuelle des feuilles d'arbre). Les Etats-Unis de "The United States" procèdent donc d'un imaginaire, sans lieu, à proprement parler *u-topique* qui atteste clairement que la vision de l'origine est, pour l'essentiel, la recherche d'un point de vue jamais donné, mais toujours à construire "en langage, en dits, en mots," comme l'écrit encore Michel Deguy qui ajoute un peu plus loin : "le vu ne peut être vu que pas le dire qui ouvre la relation en la disant".

⁵ Michel Deguy. *La poésie n'est pas seule, court traité de poétique* (Paris : Seuil, 1987) 107.

Si les poèmes écrits par Boyle entre 1925 et 1931 méritent une attention particulière parmi l'important corpus laissé par l'auteur, c'est qu'il témoignent tous de la même tentative d'ouvrir, à travers le travail de creusement et d'écartement réalisé par l'image, un espace métaphorique qui est celui du pur désir de voir. On en trouve un autre exemple dans "Dedicated to Robert McAlmon," daté de 1928 lui aussi, où la persona reproche à son destinataire d'avoir perdu cet instinct whitmanien qui prédispose le poète à une errance féconde au sein de la nature, où chaque brin d'herbe, la moindre fragrance sont source de jouissance et d'inspiration. Le remède offert par l'écriture, c'est, ici encore, le retour à l'origine, qui va passer d'abord par la parole, puis par le souvenir, pour finalement trouver à se réaliser complètement dans la métaphore, comme on le lit dans le mouvement de la troisième strophe :

It would be a good thing to return
 out of the cold now the seams in the ice cracking wide
 the wild heart whoring the hard eye warming (...)
 Talk about the afternoon you found a young goat
 and brought it home in your arms with its legs dangling
 and its muzzle pressed cool and wet on your face
 Eyes beckoning a sail off the cold plains that lie like priests' gowns
 discarded
 and the priests themselves in their white skins
 lost in the music of the waves

Comme dans le poème précédent, pour accéder à la vision de l'origine en train de se donner, l'écriture cherche à se placer à la bonne distance, ce qui l'oblige à renoncer à l'appropriation (comme le signale le mot "discarded" placé en retrait). L'instant de cet ouverture est provoqué par le décrochage métonymo-métaphorique des quatre derniers vers, qui permet le surgissement d'une très belle image conviant le lecteur à partager l'expérience d'une sorte de "sentiment océanique," d'une perte de conscience des limites extérieures de soi permettant à l'œil de devenir transparent à la beauté du monde. Poursuivant un dialogue philosophique et littéraire entamé par Emerson et Thoreau, puis poursuivi par Pound, entre l'individu et cette terre nouvelle où il cherche à se re-crée, Boyle envisage l'expérimentation sur l'écriture poétique comme le moyen de redynamiser l'expression d'une imagination désirante qui ne cesse de s'embarquer pour une traversée vers les rivages d'une Amérique métaphorique.

"You may name it America, but it is not America," écrivait Thoreau dans son célèbre essai sur la marche de 1862. Ces mots, s'ils peuvent servir à définir le projet de Boyle, laissent également en deviner les limites sur le plan social et politique. En effet, pas plus qu'Ezra Pound, Boyle ne parviendra à réaliser son rêve de voir le poète américain trouver sa place au sein d'un tout économique-social harmonieux. Bien au contraire. De retour aux Etats-Unis en 1941, elle sera, une douzaine d'années plus tard, victime des persécutions maccarthystes. Accusée à tort de sympathies communistes, elle perdra le soutien de quasiment de tous ses éditeurs. Comme celles de beaucoup d'auteurs modernistes, la pensée de Boyle achoppe donc sur la question de la communauté au sens de sa réalisation sociale et politique

concrète. En revanche, si l'on choisit de définir la communauté, comme le fait Maurice Blanchot⁶, comme ce mouvement de l'écriture, ce rapport sans cesse en déplacement, ce "fond sans fond" préalable à l'échange, à l'ouverture de l'un à l'autre, alors il est possible de dire de l'écriture de Boyle qu'elle est avant toute chose un effort pour faire exister un "être en commun".

⁶ Maurice Blanchot. *La communauté inavouable* (Paris, Minuit, 1983).