



Title	La recherche du <<vrai lieu>> ou l'espace autobiographique dans L'Arrière-pays d'Yves Bonnefoy
Author(s)	Ogawa, Midori
Citation	Gallia. 1998, 37, p. 49-56
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/12167
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

**La recherche du « vrai lieu »
ou l'espace autobiographique
dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy**

Midori OGAWA

Quel statut peut-on attribuer à *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy ?¹⁾ Cette œuvre se présente au premier abord comme un curieux mélange de divers genres : une réflexion poétique, un essai sur la peinture du *Quattrocento* ou une écriture autobiographique. La genèse de l'œuvre est partiellement expliquée par certains critiques selon lesquels le texte n'a eu au début qu'un seul projet, qui était d'établir une sorte de phénoménologie de l'objet. Ce projet purement théorique a emprunté peu à peu une autre direction. D'où la naissance du projet autobiographique. Le texte se caractérise par la combinaison des deux desseins sans que ni l'un ni l'autre ne disparaisse complètement.

Si l'on prend le parti de la lecture autobiographique, on se heurte bien vite à une difficulté. En effet, on n'y trouve pas cette interrogation si caractéristique : *qui suis-je ?* La quête de soi paraît remplacée par une quête spatiale. La recherche du « vrai lieu » apparaît donc comme seul enjeu du texte. Notre but est de retracer l'évolution de la définition que le narrateur attribue à ce lieu privilégié, afin de mettre en lumière la véritable signification du « vrai lieu ».

I. La topologie du « vrai lieu » : deux images archétypales du « seuil »

Le « vrai lieu », chargé de métaphysique, apparaît au début comme un lieu irréel dont le signe initial est le seuil. Ce seuil lui-même est représenté par ses deux images archétypales : le carrefour et le rivage. La première évocation du « vrai lieu » s'inscrit ainsi sous le signe du carrefour.

J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que

1) Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1972, rééd. (édition revue et corrigée), Genève, Editions d'Art Albert Skira S.A., coll. « Les sentiers de la création », 1992. Tous les passages cités dans notre article renvoient à la nouvelle édition.

s'ouvrait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu. (p.9)

Sans nom ni image concrète, le lieu rêvé apparaît ici comme un choix possible, mais non pas comme un fait admis. Il n'est situable nullement dans la géographie réelle. On note qu'ici l'image du carrefour est aussi emblématique que figurative. Elle fonctionne comme un soubassement de la dialectique de l'opposition, dont le « vrai lieu » n'est qu'un enjeu. Le choix qu'impose le carrefour symbolise donc celui de l'attitude esthétique du narrateur. L'« inquiétude » vient du dilemme entre l'acceptation difficile de l'« ici » et l'aspiration à l'« autre pays ». Dans cette dialectique, l'« autre pays » est constamment placé *au-delà* de ce monde auquel le narrateur s'attache obligatoirement. Ainsi, le « vrai lieu » est doté de tout ce que l'« ici » ne possède pas, notamment la transcendance. Il est rêvé comme un pays « transparent », « immédiat », « absolu » que le narrateur croit être « à deux pas » de lui, mais en réalité à l'infini.

Le rivage, le deuxième archétype du seuil fonctionne de la même manière. Comme le carrefour, le rivage est présenté comme le lieu où l'on s'approche, et au-delà duquel s'ouvre le « vrai lieu ». L'approche du rivage par bateau est la reproduction du schéma que nous venons de voir dans le cas du carrefour.

[...] quand le bateau suit d'assez près un rivage, où le soleil se prend à une vitre lointaine [...], c'est vite en moi la très spécifique émotion, je crois approcher, je me sens requis à la vigilance. [...] Bien sûr, que j'arrive en un de ces lieux et l'impression d'avoir « brûlé » se dissipe.

(p.15)

La « très spécifique émotion » comparable à une attente se transforme curieusement en une déception une fois que le narrateur a gagné la terre. Pourquoi cette déception? Cette fois encore, le « vrai lieu » n'existe-t-il pas ? L'exemple de Capraia, une île italienne censée être le « vrai lieu », montre qu'en fait l'« autre pays » n'existe que dans la « pensée désirante » du narrateur. Voilà pourquoi, lorsque cette île s'est révélée dans sa vraie dimension, le narrateur fut pris d'une compassion : « Capraia, tu appartiens à l'ici du monde, comme nous. Tu souffres de finitude, tu es dessaisie du secret, recule donc, efface-toi dans la nuit qui tombe. »(p.17) Toujours s'approchant, mais jamais cet acte ne touchera à sa fin. Le rivage, ainsi que le carrefour, attire le narrateur par le magnétisme du désir sans jamais véritablement l'accueillir.

Ce désir est défini par le narrateur comme un « leurre ». C'est lui qui fait apparaître illusoirement le « vrai lieu » au-delà de l'horizon. C'est aussi au

« *refus gnostique* » que l'« autre pays » doit sa présence. Or, ce « *refus gnostique* », engendrant l'opposition, renverse par la force du désir la valeur que l'on attribue à l'« ici » et l'« au-delà » : ce qui est présent (l'« ici ») devient absent par le *refus gnostique* ; ce qui est absent (l'« au-delà ») devient présent par la *foi gnostique*. Cette dialectique fonctionne selon la loi d'intensité : plus l'« ici » est conçu comme sombre, « désert », plus le « là-bas » s'illumine d'une « lumière » aveuglante. Nous retiendrons ces deux images opposées (« désert », « lumière »), puisqu'elles réapparaîtront dans d'autres contextes.

II. Une « mystérieuse frontière »

L'analyse de deux indices spatiaux nous a confirmé l'intérêt que le narrateur porte davantage à l'idée de la frontière qu'à la description du « vrai lieu ». Si la frontière a autant d'importance que les deux aires séparées, c'est parce que l'« autre monde » peut être possible grâce à la circonscription du monde. Autrement dit, c'est de la croyance aux frontières que dépend l'existence du « vrai lieu ».

D'où vient cette croyance ? Tient-elle à une théorie poétique ?²⁾ Le narrateur nous révèle, dans le chapitre IV, trois souvenirs d'enfance, qui montrent à la fois l'origine de cette foi et son élaboration.

La première évocation remonte à l'enfance à Tours. Le narrateur, enfant, s'intéresse pour la première fois au fait que « la suite des nombres est infinie » : « Et le soir, aux dîners, je tentais de trouver le point mystérieux, dans le pain, où la mie commence, où finit la croûte [...] » (p.101) Cette obsession dont le support est la loi mathématique met le jeune narrateur dans une situation embarrassante, voire paradoxale lors de son application au monde physique. Déchiré entre deux sentiments contradictoires — la certitude du point de partage et l'incertitude à le déterminer —, l'enfant s'acharne « bien vainement » à trouver le « point de partage ». La situation se répétera lors de la « nuit du départ en vacances ». Dans le train menant à une autre région, le même questionnement lui revient : « est-ce ici que finit ce que je quitte, est-ce ici que l'autre monde commence ? » (p.102)

L'obsession du seuil est telle qu'elle incite le jeune narrateur à s'engager dans une opération décisive : circonscrire un « point de partage ». Pour cela, il met deux régions de France en opposition.

Car mon enfance est marquée — structurée — par une dualité de lieux,

2) En réalité, toute la théorie poétique ou métaphysique que Bonnefoy montre dans ce texte sous-tend l'expérience sensible. Voir par exemple, pp.30-31 : « Mais il y a encore ceci que je n'ai la hantise de l'autre terre qu'en des moments, en des lieux, au sens propre ou métaphysique, de l'expérience de vivre. »

dont un seul, longtemps, me parut valoir. J'aimais, je refusais, j'opposais deux régions de France l'une à l'autre. Et je faisais de cet affrontement un théâtre, qui employait toutes les briques de sens dont je pouvais disposer.

(pp.100-101)

Ainsi le narrateur oppose-t-il le lieu « désert » de Tours — lieu natal — à celui de la « plénitude » de Toirac, le lieu des vacances. C'est dans ce dernier que le narrateur voit se former la première image du « vrai lieu ». L'« affrontement du théâtre » permet à Toirac de s'élever jusqu'à la hauteur métaphysique. Désormais Toirac devient un pays d'« essence plus haute », « intemporel », « éternel » : « Quand nous repartions en septembre, à peine si se formaient les premiers brouillards, nous laissions le raisin, souvent à mûrir encore et c'était donc un été sans fin qui nous accueillerait l'an d'après, c'était [...] le pays de l'intemporel, la terre déjà un rêve où perpétuer la sécurité des années qui ne savent rien de la mort. »(p.104)

Ce pays « éternel » de « feuilles d'or³ » et de lumières qui ne s'obscurcissent jamais, finit pourtant par révéler sa vraie nature : la finitude. Le désenchantement est marqué par son signe le plus évident, la mort : « Mes grands parents mouraient, d'ailleurs, et je me souviens du second enterrement, qui marquait, je ne pouvais pas en douter, la fin des années d'enfance. »(p.106) La mort des grands parents transforme l'espace paradisiaque en « réalité rugueuse ». Toirac, nommé d'abord « le premier arrière-pays » est ainsi disqualifié, classé comme l'« ici ». Le premier « vrai lieu » à avoir existé dans la réalité quoique brièvement, disparaîtrait-il donc à jamais ? La vérité est que le narrateur, en circonscrivant de nouveau une frontière, sauve la première impression de Toirac de la dégradation. Cette frontière n'est pas d'ordre spatial mais temporel, puisqu'il ne s'agit pas de deux lieux différents, mais de deux temps différents. Comme l'explique le narrateur, l'expulsion de l'« arrière-pays » coïncide avec la perte de l'enfance. Ici, la quête spatiale du « vrai lieu » révèle sa vraie dimension : chez Bonnefoy, la problématique spatiale contient celle du temps, puisque la quête du lieu repose sur la remontée temporelle, rejoint la quête de l'origine. Or, nous venons de parler de « frontière », mais ici la circonscription de deux espaces (Toirac avant et après l'enfance) s'accompagne d'un autre indice spatial. La dernière scène de l'enfance à Toirac, on l'a vu, est celle de l'enterrement. L'image de cet enterrement permet au narrateur de créer une autre topologie de l'« arrière-pays » : l'idée de la profondeur s'ajoute à celle de la distance.

3) Les « feuilles d'or » est une expression empruntée à Virgile. En effet, la description quasi idyllique de Toirac évoque le paysage virgilien, notamment celui des *Géorgiques*.

Désormais, la topologie du « vrai lieu » s'inscrira dans les deux directions, l'une horizontale (l'ici/l'au-delà), l'autre verticale (l'ici/l'au-dessous). Cette dernière apportera d'ailleurs une autre ouverture dans la quête autobiographique, qui, sortie de la dimension temporelle, se dirigera vers la quête en profondeur, c'est-à-dire dans l'inconscient.

III. Le désert comme exemple de la transitivité

Quoique nécessaire à l'existence du « vrai lieu » au-delà de l'horizon, la frontière provoque inexorablement le désir de l'abolir. C'est un sentiment commun à tous ceux qui se sentent exilés (le narrateur, séparé de l'« arrière-pays » de Toirac, en est un). C'est pour cette raison qu'il trouve justifiable l'orgueil humain où le désir de l'ailleurs l'emporte sur la « sagesse » qui invite à se réconcilier avec l'« ici » : « L'aire de l'arrière-pays, c'est l'orgueil, mais aussi l'insatisfaction, l'espoir, la crédulité, le départ, la fièvre toujours prochaine. »(p.50) La topologie la plus proche de l'« arrière-pays » serait donc pour le narrateur le désert. Cela tient à deux raisons : d'abord, cet espace désertique, par opposition et par effet « négatif », promet avec force l'existence du « vrai lieu » ; puis, il assure quoiqu'illusoirement, une centralité. Celle-ci a l'avantage de dissiper l'opposition (« l'ici et l'ailleurs ne s'opposent plus. » p.53). D'où la fascination pour des civilisations qui se prétendaient au centre de l'univers ; celle du Rajasthan, d'Amber ou encore de Jaipur. Ainsi, au détriment de la géographie réelle, une catégorie de l'« arrière-pays » se concrétise autour de l'espace désertique. Le désert apparaît au narrateur comme un lieu rempli de « carrefours », un véritable lieu de transition⁴⁾. D'ailleurs, cette image d'abondance est aussitôt remplacée par celle de profondeur.

Lieu vacant mais rempli de « carrefours », lieu plat mais profond comme la mer, le désert permet au narrateur le passage du réel à la rêverie. Par exemple, en parlant du Rajasthan, il note : « Nous traversons le Rajasthan, et les montagnes s'ouvraient, [...] se fermaient dans le silence augural de certains débuts de rêves. »(p.51) Un autre exemple : dans *Le Voyageur*, récit inséré dans le texte, le narrateur décrit ainsi le lieu de transition.

Le voyageur erre dans Apecchio pendant que la nuit tombe, et après. Il ne rencontre, errant comme lui, qu'un cheval. [...] Après quoi ? Eh, bien, au-delà de cette image si claire du monde souterrain, de la mort, des magies qui abondent aux carrefours, se pressaient des entrevisions de

4) La préférence que le narrateur marque plus particulièrement pour le désert tient aussi à ses lectures, entre autres il cite *Hommes, bêtes et dieux* de F. Ossendowski, *Dans les sables rouges*, et un récit de David-Neel.

plein jour, et même d'un grand midi dans la chaleur d'été. (pp.93-94)

Ce lieu de transition qui doit mener le voyageur à son « vrai lieu » est caractérisé comme un lieu nocturne, désert. Cet espace « souterrain » évoque, notamment par la référence au nom de Virgile, une descente en enfer (dont le modèle est tiré de *La Divine Comédie*) qui précède l'accès au paradis. Pourtant, dans ce récit de rêverie, le voyageur ne peut pas gagner son « vrai lieu ». Ou plutôt, à l'approche de l'avènement, le récit prolifère jusqu'à la décomposition. Le narrateur « déchire » *Le Voyageur* : ce n'est pas par le rêve, dit-il, qu'il atteindra le « vrai lieu ». L'échec de la quête à travers le rêve l'oriente par la suite vers un autre moyen. Renonçant à l'intellect (qu'il soit imaginatif ou non), le narrateur décide de se laisser initier par l'inconscient, car, pour lui, la hantise du lieu devrait trouver son origine dans le désir oedipien : « Quelles que soient les significations — ou présences — impliquées dans les réseaux de la fin du livre, la composante oedipienne y brille d'un éclat vif, elle marque une direction, et j'aurais pu retrouver au bout, pas même dissimulé, le premier arrière-pays. »(p.100) On découvre ici que ce qui est au cœur du projet autobiographique n'est pas une simple évocation du passé, mais comme le dit le narrateur, l'ambition oedipienne.

IV. L'« arrière-pays » comme lieu-personne

Si Toirac, premier « arrière-pays » de l'enfance, symbolise le paradis perdu avec ses lumières fusionnelles, l'autre « arrière-pays », celui de l'inconscient, est représenté par un espace désertique, « souterrain », caché sous la surface. Dans *L'Arrière-pays*, ce lieu est comparé avec une ville romaine dans *Dans les sables rouges* dont la lecture a tant fasciné le narrateur enfant. Cette ville romaine enfouie dans le tréfonds du désert et ayant survécu à la perte de façon à rester inaperçue, offre un modèle spatial à partir duquel Bonnefoy construit son « arrière-pays ». Le narrateur analyse rétrospectivement ce récit, notamment ses dernières pages. Quoiqu'apparemment absurde, la fin de *Dans les sables rouges* est pour lui parfaitement cohérente :

Inexplicable, oui, sur le plan où les faits s'enchaînent, injustifiable par la psychologie de surface ou la morale naïve, cette fin, sur un autre plan, celui de l'ontologie, n'était que trop naturelle, elle était même obligée puisqu'elle ouvrait la faille qui donne au livre son sens, et dénonçait la faute inhérente à toute écriture. (p.123)

Ce commentaire, fonctionnant aussi comme autojustification, nous incite à

accepter la « faille » comme de nature ontologique. Ainsi le narrateur déplace-t-il l'« arrière-pays » dans le contexte de l'inconscient. Après l'« ultime retrait » de la « Ville » dans les sables, le jeune archéologue, héros de *Dans les sables rouges*, décide de regagner son pays. Etrangement, il aperçoit dans des rues inconnues cette jeune Romaine, qu'il perd de nouveau et à jamais : « Cette jeune fille, à deux pas, qui s'éloigne parmi les groupes [...]. Il saute sur le quai, et la rejoints presque, mais elle a tourné à l'angle du bâtiment de la gare, [...] mais de la jeune Romaine, qu'il cherche longtemps, appelant, pleurant, nulle trace. »(p.122) On est frappé par la ressemblance entre cette citation et la première évocation du carrefour déjà citée. Sauf qu'à cela s'ajoute ici un élément qui est la figure féminine. Hypothétiquement, on peut penser que cette figure féminine, omise de l'élaboration esthétique chez le poète, subsiste sur le « plan ontologique ». Ce qui a été considéré comme la quête du lieu se dévoile d'un coup comme la recherche de la femme en fuite. La quête d'un lieu coïncide ici avec celle d'une personne, plus précisément, d'une femme.

Que signifie cette figure féminine ? Dans le récit, elle apparaît comme porteuse de l'interdiction. « N'allez pas plus loin », cette interdiction écrite en « langue d'origine » (donc en vieux latin) et rapportée trois fois par la jeune fille, suscite malgré elle la curiosité de l'archéologue, chez qui la recherche de la ville se confond avec celle de la fille. D'où une ambiguïté : l'interdiction renvoie-t-elle à la ville ou à la jeune fille ? On se doute que ce questionnement n'est pas tout à fait pertinent. Pour l'archéologue, la Rome antique n'aurait pas pu exister sans la jeune fille, et, celle-ci devrait disparaître avec la perte de la ville. La figure féminine se définit donc à la fois comme la gardienne du lieu et comme son incarnation puisqu'elle est la seule habitante dont il a pu capter le regard. De cette double figure (lieu-personne) le narrateur donne aussitôt une étonnante interprétation.

« Perdue » une nouvelle fois [...], celle qui n'avait pas été de toute façon qu'aperçue, n'avait parlé que brièvement, dans sa langue morte, du sein d'un monde à la fois imprévu et su d'avance, et séparé de la vie, de l'espace même, par le hiatus de ténèbres ? Mais non, car à aucun moment elle n'a même existé. Pour l'archéologue aussi cette Rome n'avait été qu'un grand rêve. A preuve l'interdiction qui lui avait été accordée dans une langue profonde, symbole de l'origine, de se porter plus avant.

(pp.123-124)

Selon la citation, la jeune fille aimée, ainsi que Rome, n'est qu'un mirage engendré par le désir « profond » et « originel » de l'archéologue, le désir qui s'est manifesté brièvement à la surface comme par hasard, comme par accident.

Elle n'appartient nullement à la réalité, puisqu'elle ne peut exister qu'au-delà de l'interdiction. Le désir interdit, c'est bien entendu le désir de l'« origine ». On n'est pas loin de la découverte oedipienne.

Or, la jeune fille dans *Dans les sables rouges* subit une légère transformation dans le propre texte de Bonnefoy. On voit réapparaître une figure féminine dans *Le Voyageur*, calqué sur un schéma similaire à celui de *Dans les sables rouges*, mais empreinte d'une autre atmosphère inspirée par la peinture du *Quattrocento*. Le voyageur, après avoir traversé la nuit « profonde » comparable à l'avancée dans les sables, aboutit brusquement à un endroit rempli de lumières : une « orangerie ». Cet accès à un « vrai lieu » signifie en même temps la rencontre cruciale avec la gardienne du lieu. Or, cette femme désirée n'est pas présentée, comme chez l'archéologue, en tant que jeune fille, mais en tant que femme âgée, réminiscente de la sainte Anne peinte par Léonard de Vinci.

Et c'est alors qu'il entend le pas, derrière lui, et des mains le touchent, la gardienne du lieu incline vers lui son visage, Anne, dans le tableau de Léonard de Vinci, Anne (Marie) penchée tournoyante à ce sourire. Mais dans le délire, la fièvre, les dernières écailles se détachent de l'apparence, le voyageur est aveugle. (p. 95)

Plus explicitement que jamais, l'interdiction concerne ici le personnage féminin, Anne, qui est la figure maternelle par excellence de la peinture du *Quattrocento*. L'interdit trouve ici toute sa justification : il porte sur l'inceste. Comme appartenant à un tabou, la femme se tient *au-delà* de l'interdiction. Voilà pourquoi, ayant à peine pu capter un sourire mystérieux, le voyageur devient « aveugle ».

(大阪大学博士課程在学中)