

**Paysages frémissants. La nature dans le roman non fictionnel Le Dépaysement.
Voyages en France de Jean-Christophe Bailly**

Auteur : Guillaume, Alice

Promoteur(s) : Denis, Benoit

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10664>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

UNIVERSITE DE LIEGE

FACULTE DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Département de Langues et Littératures françaises et romanes

Paysages Frémissants

La nature dans le roman non fictionnel

Le Dépaysement. Voyages en France

de Jean-Christophe Bailly

Mémoire présenté par Alice GUILLAUME en vue de
l'obtention du diplôme de Master en Langues et
lettres françaises et romanes, orientation générale,
à finalité spécialisée en Édition et métiers du livre

Sous la direction de M. Benoît DENIS

Année académique 2019-2020

– c’est tout cela, c’est le frémissement vivant du paysage ¹

BAILLY

1. BAILLY, J.-C., *Le Dépaysement. Voyages en France*, Éditions du Seuil, Points, 2011, p. 19.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d’abord à remercier mon promoteur, M. Benoît Denis, de m’avoir fait découvrir Jean-Christophe Bailly, de m’avoir suggéré des pistes de lecture intéressantes qui ont orienté ma réflexion ainsi que d’avoir consacré du temps à me relire et à me partager ses précieux conseils.

Mes remerciements vont ensuite à Dominique Richir, Raymond Dory et Anne Hody pour l’intérêt qu’ils ont manifesté à l’égard de ma recherche, pour leurs relectures et pour leur avis critique pertinent.

Merci également à Charline Despontin, Martin Guillaume et Thomas Guillaume d’avoir relu avec attention certaines parties de ce travail. Je remercie particulièrement aussi Coralie Cabu, Laetitia Barthélemy, Lucile Ferette, Florence Guillaume, Frédéric Guillaume et Kevin Evenepoel pour leurs conseils et leur soutien, ainsi que l’ensemble de ma famille et de mes amis qui ont été présents durant la rédaction de ce travail et tout au long de mon cursus universitaire. Je réalise la chance que j’ai d’être quotidiennement entourée par toutes ces personnes formidables.

Alice Guillaume

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
1. <i>Le Dépaysement. Voyages en France</i>	13
2. Le chant émotionnel du paysage.....	35
3. Paysages transformés par l'activité humaine.....	63
4. Le paysage, une œuvre d'art	81
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE & WEBOGRAPHIE	103
TABLE DES MATIÈRES.....	109

INTRODUCTION

Aujourd'hui, l'écologie fait partie des préoccupations politiques de nombreux citoyens à travers le monde. Les rapports rédigés par le Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC) inquiètent, car ils annoncent un risque élevé de catastrophes à venir, occasionnées par le dérèglement climatique. Depuis 2018, à l'initiation des jeunes, de nombreuses grèves et manifestations ont été organisées dans le monde entier afin que des lois ambitieuses et sociales soient adoptées en faveur du climat.

Les tout premiers débats écologiques sont apparus au milieu du XVII^e siècle alors que la colonisation et la déforestation entraînaient des dégâts environnementaux tels que la disparition d'espèces animales. Mais ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle qu'une conscience écologique se développe petit à petit.² Dans *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Pierre Schoentjes rappelle qu'avec la révolution industrielle, une conception mécaniste du monde s'est imposée et que c'est à cette époque que l'activité humaine a commencé à avoir des répercussions sur le climat par l'émission des gaz à effets de serre³. L'écologie n'est cependant devenue un enjeu politique majeur que depuis la fin du XX^e siècle.

Selon Schoentjes, en France, « on ne saurait parler d'écriture environnementale avant la deuxième moitié du 20^e siècle [...] »⁴. Les problématiques liées à l'environnement font leur apparition dans la littérature française au cours des années 1950, essentiellement chez Romain Gary et Pierre Gascar⁵. À l'heure actuelle, il existe tout un corpus d'œuvres qui accordent une place importante à la nature et à sa préservation. Cependant, à la différence de la littérature américaine et anglo-saxonne, la littérature française porte en règle générale moins d'intérêt à l'écologie à proprement parler qu'à la nature en tant que telle. Il convient toutefois, selon Schoentjes, de prêter attention à ces œuvres qui, tournées vers l'avenir, contribuent à penser et à « façonner⁶ » notre monde.

Parmi ces œuvres, figure *Le Dépaysement. Voyages en France*⁷ de Jean-Christophe Bailly. C'est sur ce roman non fictionnel, publié aux Éditions du Seuil en 2011, que porte ce travail.

2. MATAGNE, P., *Comprendre l'écologie et son histoire. Les origines, les fondateurs et l'évolution d'une science...*, Paris, Delachaux et Niestlé, La bibliothèque du naturaliste, 2002, pp.10-18.

3. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Wildproject, tête nue, 2015, p. 47.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, pp. 62-63.

6. *Ibidem*, pp. 273-278.

7. BAILLY, J.-C., *Le Dépaysement. Voyages en France*, Éditions du Seuil, Points, 2011.

Les références à ce roman (paginées) seront dès à présent intégrées directement dans le corps de notre texte, comme suit : (DV, p. 7).

Bailly est un philosophe et écrivain français, né à Paris en 1949, qui a écrit une dizaine de recueils de poèmes, des pièces de théâtre, des récits, des articles scientifiques, des préfaces et une quantité d'essais à cheval entre plusieurs domaines, à savoir l'art, l'histoire et la philosophie. Au fil des années, Bailly a montré un intérêt tout particulier aux animaux et aux paysages que l'on retrouve dans *Le Dépaysement. Voyages en France*.

Nous nous proposons d'analyser la manière qu'a Bailly, dans ce roman, de représenter la nature en fonction du type de paysage, sous différentes approches et au moyen de procédés formels divers. Notre étude s'inscrit dans le courant critique de l'écopoétique. Ce terme, « écopoétique », a été introduit par Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe afin de mettre l'accent sur le travail de l'écriture et ainsi prendre de la distance avec l'approche de l'écocritique qui est, quant à elle, davantage transdisciplinaire et tournée vers l'engagement écologiste des textes⁸. L'écocritique, apparue aux États-Unis, s'est réellement installée à partir de la fin des années 1990 avant de se répandre également en Angleterre. Elle pouvait déjà s'appuyer sur un large corpus de *nature writing*, ce genre littéraire qui, sous l'impulsion de l'américain Henry David Thoreau (avec *Walden or Life in the Woods* en 1854), se proposait de parler au nom de la nature tout en se laissant à la fois enrichir par celle-ci.⁹

Dans *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Schoentjes « propos[e] un cadre de réflexion à l'étude de la littérature dans ses rapports avec l'environnement naturel¹⁰ ». Il écrit :

Il s'agira pour l'écopoétique, plus exactement pour les écopoétiques car une approche unifiée n'est ni envisageable ni même souhaitable, d'accompagner les évolutions en cours et d'aider à penser dans la sphère du littéraire le rapport nouveau que nous établissons avec la nature¹¹.

Schoentjes ouvre le champ de l'écopoétique aux littératures étrangères et aux textes des siècles passés qui peuvent être relus ou redécouverts à travers ce nouveau prisme de lecture. L'écopoétique peut prendre pour sujet les règnes végétal, minéral et animal, s'interroger sur le végétarisme et le véganisme ainsi que se pencher sur la nature sauvage, rurale comme citadine. Cette approche permet de questionner notre manière d'habiter le monde tout en reliant la problématique environnementale à des questions sociales et politiques.¹² Parmi le

8. VIGNES, S., « Hubert Mingarelli : nostalgie et quête d'une eau de source », dans ROMESTAING, A., SCHOENTJES, P., SIMON, A., (dir.), « Écopoétiques », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, 2015. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.04/967> (consulté le 10 août 2020). Cf. BLANC, N., CHARTIER, D., PUGHE, T., *Littérature et écologie, Vers une éco-poétique*, Syllepse, 2008.

9. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, pp. 21-24.

10. *Ibidem*, p. 13.

11. *Ibidem*, p. 276.

12. ROMESTAING, A., SCHOENTJES, P., SIMON, A., « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », dans

corpus des écritures de la nature, Schoentjes relève une série de tensions entre des positionnements philosophiques, politiques, sociaux et éthiques, mais aussi entre des choix formels de genre, de registre, de pratique et de perspective¹³.

Tandis que, dans *Ce qui a lieu*, Schoentjes examine principalement des œuvres fictionnelles, notre approche écopoétique du *Dépaysement. Voyages en France* tiendra compte du genre non fictionnel de cette œuvre, genre qui suppose une accroche plus importante au réel et induit donc un pacte de lecture particulier. Il s'agira dès lors de voir comment, en jouant sur différents paramètres, Bailly produit des représentations variées de la nature qui traduisent sa propre vision de la réalité. Nous évaluerons également la place que la nature occupe dans le développement des idées du roman ainsi que les diverses tensions et tendances, concernant notamment les conceptions du rapport entre l'homme et la nature, qui le parcourent. Il s'agira toutefois moins de juger du bien-fondé des idées défendues par Bailly que d'observer sur quoi celles-ci reposent et comment elles se trouvent textuellement amenées.

Notre méthode d'analyse sera généralement inductive et empirique : c'est en nous basant sur l'observation de nombreux extraits que nous dégagerons donc à la fois des modes descriptifs récurrents, l'orientation éthique du texte et certaines des conceptions littéraires défendues par Bailly. Nos analyses d'extraits dépendront du thème du chapitre dans lequel elles s'insèrent, mais resteront, tout au long du travail, attentives à l'étude des figures de style utilisées par Bailly et à l'observation des tensions qui apparaissent entre les différentes conceptions du rapport qu'entretient l'homme avec la nature. Ces dernières seront abordées à l'aide de la terminologie présentée par Patrick Matagne dans *Comprendre l'écologie et son histoire. Les origines, les fondateurs et l'évolution d'une science...* Matagne relève trois conceptions de la relation entre l'homme et la nature. La conception est, tout d'abord, dite naturaliste lorsque l'homme apparaît exclu de la nature et que cette dernière semble indépendante, comme chez des écrivains tels qu'Hippolyte Taine, Émile Zola et Guy de Maupassant. Il s'agit ensuite d'une conception impérialiste lorsque la nature n'est considérée que pour sa valeur d'exploitation. Enfin, on parle d'une conception arcadienne si un rapport harmonieux semble exister entre l'homme et la nature.¹⁴ Nous prendrons également en considération la visée protectionniste de l'homme envers l'environnement et la relation pourra être approchée à partir du rapport dominant-dominé.

dans ROMESTAING, A., SCHOENTJES, P., SIMON, A., (dir.), « Écopoétiques », *Op.cit.* En ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/997> (consulté le 11 août 2020).

13. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 273.

14. MATAGNE, P., *Op.cit.*, pp.32-33.

Nous nous pencherons, dans un premier chapitre introductif, sur *Le Dépaysement. Voyages en France* dans sa globalité en résumant les idées principales qui le parcourent et en revenant sur les termes et expressions spécifiques qui permettent à Bailly de les exprimer. Un résumé sera également fait des opinions que Bailly défend au sujet des animaux dans *Le Dépaysement* ainsi que dans deux de ses essais (*Le Versant animal* et *Le Parti pris des animaux*), ce qui permettra de faire émerger de premiers éléments intervenant dans l'orientation écologiste du texte. Nous observerons ensuite comment le caractère composite du roman, du point de vue de son genre, influence les représentations de la nature que l'on y trouve.

Au cours du second chapitre, nous verrons qu'une série d'émotions évoquées par Bailly se révèlent centrales dans son approche de la nature et des liens qui l'unissent à l'homme.

Le troisième chapitre prolongera cette réflexion en s'intéressant plus particulièrement aux effets qu'ont, selon Bailly, les activités humaines sur le paysage ; c'est alors que nous examinerons plus en détails comment Bailly s'y prend pour faire passer ses idées écologistes.

Enfin, dans le dernier chapitre de ce travail, nous nous intéresserons à l'influence qu'ont sur l'écriture de Bailly des approches, des concepts et des modes de représentation propres à d'autres arts que la littérature.

1. *Le Dépaysement. Voyages en France*

1.1. Principales idées développées au fil du roman

La question centrale dans *Le Dépaysement. Voyages en France* de Jean-Christophe Bailly est : « Qu'est-ce que la France ? » Bailly, qui a participé activement au mouvement d'extrême gauche communiste dans les années 68 (mais sans être maoïste)¹⁵, se saisit de la question de l'identité nationale alors que celle-ci se pose habituellement davantage dans les sphères politiques de droite. Bailly estime que les politiciens ont tendance à définir la France en usant de qualificatifs restrictifs et en pensant pouvoir atteindre la vérité¹⁶. En effet, selon lui, « il ne peut y avoir [...] d'identité *française* arrêtée et délimitable » (DV, p. 389). Derrière de telles définitions toutes faites, l'identité de la France reste impensée. Bailly tente, quant à lui, d'approcher le sens de la France, en dépassant les clichés et en rendant compte du fait que le mot « France » recouvre des réalités très diverses, regroupant des espaces aux tonalités différentes (des espaces géologiquement, climatiquement, socialement et politiquement variés), une panoplie de comportements, de multiples réseaux de références véhiculés dans la langue¹⁷.

Pour Bailly, c'est l'ensemble de tout ce qui a eu lieu et de ce qui a lieu en France qui est à considérer, c'est la somme de toutes les traces du passé qui sont restées endormies – que Bailly nomme *dormances* (le terme « dormance » est issu de la botanique et se réfère au pouvoir qu'ont les graines de préserver leur capacité de germination au fil du temps (DV, p. 54)) – et qui sont susceptibles de rejaillir dans le présent. Ces *résurgences* sont infinies, elles proviennent d'époques différentes, elles coexistent dans le paysage et, une fois perçues, elles s'articulent dans les esprits en un système complexe de *séquences*.

Une séquence, selon Bailly, est un rapport ou une suite d'idées qui s'établit à partir de ce qui est perçu du monde physique. Ces suites et ces rapports se forment intuitivement, à tout moment, selon une logique de ricochet avant de finir oubliés. (DV, p. 443.) Il s'agit de récits plus ou moins brefs, en partie fictifs et parfois vagues qui se racontent selon une résonance particulière pour chaque subjectivité. Elles composent un « contexte inconscient » (DV,

15. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., « Tout passe, rien ne disparaît. Entretien avec Jean-Christophe Bailly », *Vacarme*, vol. 50, n° 1, 2010, pp. 4-12. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2010-1-page-4.htm> (consulté le 17 juillet 2020).

16. ROUX, P., BAILLY, J.-C., « Du paysage dans l'œuvre de Jean-Christophe Bailly – Conversation », Château de Goutelas, 2018. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=kMbKC2ntMJI> (consulté le 17 juillet 2020).

17. Bailly « fourni[t] des contre-exemples aux logiques de filiation et d'enracinement ». BAILLY, J.-C., *Op.cit.*, p. 441.

p. 443) qui se révèle marqueur d'un style local ou national, mais qui ne procède pas d'une volonté patrimoniale. Selon Bailly, les signes ne doivent pas être intégrés à un discours sur les valeurs ; il n'y a pas de hiérarchie à établir entre les éléments signifiants provenant de différentes régions.

Les séquences dépendent d'époques différentes (Bailly parcourt la France en portant attention à des résurgences préhistoriques, antiques, celtiques, moyenâgeuses comme plus contemporaines) et s'étendent selon des échelles de diffusion qui varient d'un niveau local à un niveau mondial. Elles interviennent dans l'espace mémoriel de « communautés de réception » (DV, p. 450) qui n'ont pas toujours conscience de partager les mêmes repères référentiels, mais qui, réunies les unes aux autres, se modifiant et laissant continuellement de la place à de nouvelles, composent une « communauté nationale » (DV, p. 451). Les Français partagent des affects, ont des références historiques communes, une connaissance des produits du pays (dont les apéritifs, les parfums...), ils voient les mêmes publicités ou se souviennent des mêmes éditeurs de cartes postales, ils sont habitués à la sonorité de la langue française et à la typographie des panneaux signalétiques... Le fait que les villes deviennent de plus en plus cosmopolites, qu'on y parle des langues étrangères, que les frontières du pays laissent passer des influences italiennes, espagnoles, maghrébines ou nordiques n'est, selon Bailly, pas à redouter, mais plutôt à envisager comme une ouverture bénéfique du national, qui gagne à ne pas se replier sur lui-même en s'enfermant dans une identité définie.

Dans l'avant-dernier chapitre, intitulé « L'hypothèse du bariol » (DV, pp. 468-476), Bailly explique ce que le néologisme « bariol », dont il est l'inventeur, signifie : c'est un mot-valise constitué du substantif espagnol « barrio », qui veut dire « quartier » avec une légère nuance de « quartier populaire », et de l'adjectif français « bariolé », qui renvoie à une variété de couleurs vives, souvent joyeuses et éventuellement réunies de façon hasardeuse ou vulgaire. Pour Bailly, le « bariol » est la qualité que possèdent les lieux – généralement urbains – où coexistent, malgré les dissensions et les résistances, sans forcément que la solidarité s'installe, une multiplicité de provenances et où *idéalement* les individus de toutes origines pourraient accéder aux libertés fondamentales. Le « bariol » présente l'avantage de participer à la revitalisation de l'image que l'on se fait du pays par l'enrichissement et la diversification des séquences qui la composent. Bailly prône ainsi un décroisement des frontières qui implique de recevoir et non d'exclure, mais également de pouvoir s'éloigner de son pays d'origine physiquement et en pensées : « Ce qui rend un pays vivable, quel qu'il soit, c'est la possibilité qu'il laisse à la pensée de le quitter. L'identité définie comme le modelé d'une

infinité de départs possibles – peut-être serait-ce cela le socle le plus résistant de la provenance ? » (DV, p. 88.)

Le roman de Bailly est animé par cette volonté d'ouverture et de redéfinition – sans cesse inachevée – de ce que représente la France, qui conduit, selon ses dires, à un « affolement du sémiotique plutôt qu[à la] négation¹⁸ » de ce dernier. En évitant d'être essentialiste, Bailly propose une vision synchronique et incomplète du pays.

Expressions et métaphores

Le terme « dormance » était déjà apparu en littérature notamment chez l'écrivain et photographe français Jean-Loup Trassard. En 2000, les éditions Gallimard publiaient son roman *Dormance* dans lequel est retracée l'histoire récente et lointaine de la campagne en Mayenne. Le narrateur observe le paysage en recherchant les traces de la période néolithique. Il raconte progressivement la vie de Gaur, un homme préhistorique, tout en décrivant l'état de la faune et de la flore de l'époque qui étaient alors bien plus riches qu'aujourd'hui.¹⁹ Bien que *Le Dépaysement. Voyages en France* soit une œuvre non fictionnelle, on y retrouve cette volonté de réveiller les *dormances* du passé ; Trassard fait probablement partie des inspirations de Bailly.

Au cours d'un entretien réalisé pour la revue *Vacarme* en 2010, Bailly explique que la notion de *survivance* lui vient de sa lecture de Georges Didi-Huberman qui reprenait lui-même le terme chez Aby Warburg²⁰. La survivance renvoie à un « inconscient du temps »²¹ et Bailly la définit comme ce qui « traverse la disparition » (DV, p. 56). Le concept occupe une place importante dans l'ensemble des œuvres de Bailly²². Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly parle des survivances en ces termes : « trames secrètes et leurs retours latents » (DV, p. 105) ; ou en évoquant la dimension derridienne du spectre – il en sera plus longuement question dans la suite de ce travail. Les survivances d'un lieu en déterminent la « résonance » (DV, pp. 187, 383). Lorsqu'il évoque la résurgence des dormances, il utilise des

18. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., *Op.cit.*

19. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, pp. 89-90.

20. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., *Op.cit.* Cf. DIDI-HUBERMAN, G., *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2002.

21. Les Éditions de minuit : « L'Image survivante ». En ligne : http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-L%E2%80%99Image_survivante-2049-1-1-0-1.html (consulté le 18 juillet 2020). À propos de DIDI-HUBERMAN, G., *Op.cit.*

22. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., *Op.cit.*

expressions telles que « remontée du passé » (DV, p. 71) ou il recourt parfois à la notion d'éveil qui lui provient de la pensée de l'allemand Walter Benjamin²³.

Outre la métaphore agronomique (dormance), Bailly emploie d'autres expressions métaphoriques afin d'approcher les réalités abstraites et complexes auxquelles il se réfère. Pour représenter les liens qui se tissent mentalement entre les différentes résurgences, Bailly se sert à plusieurs reprises de l'image des fils et de la pelote : « pelote de signes enchevêtrés mais souvent divergents » (DV, p. 7), « pelote complexe et enchevêtrée » (DV, p. 20), « pelote d'affects et de connivences » (DV, p. 355), « pelote assez distendue de connotations et d'échos » (DV, p. 411), « survivance effilochée » (DV, p. 255). Les séquences s'élaborent selon la logique du ricochet, elles « se propagent comme des ondes à partir d'un caillou jeté dans l'enfance » (DV, p. 108) et elles forment « des sortes de fondus enchaînés ou de glissades emportés par un effet dominos qui balay[ent] hiérarchies et rangements » (DV, p. 26). Dans cette dernière formulation, Bailly utilise l'expression cinématographique de « fondus enchaînés ». Les métaphores des effets ricochet et dominos, issues du domaine ludique, mettent en évidence le mouvement rapide et fait de rebonds qui caractérise les séquences. Les derniers mots du roman, précédant les « Références et remerciements », s'attardent également sur l'entremêlement des liens sémantiques et affectifs en faisant appel aux images de fils et de pelotes.

Ainsi, d'un bord à l'autre du pays, les fils décousus d'une trame irrégulière où parfois des fils conducteurs s'interrompent tandis que de petites pelotes finissent par former des nœuds, réseau de synapses semblable à celui d'une carte que la mémoire parcourrait du doigt, comme un enfant suivant les lignes d'un livre ou un aveugle le fin grenage de l'écriture braille. (DV, p. 481)

Dans cet extrait riche en métaphores et en comparaisons, le fil désigne la suite de liens qui s'établit dans la pensée à partir des survivances perçues inconsciemment ou non et la catachrèse²⁴ « fil conducteur » est réutilisée. Les fils se regroupent en pelotes et constituent des nœuds. L'expression de « réseau de synapses » permet une approche plus scientifique du phénomène alors que les comparaisons entre la remémoration et la lecture d'une carte puis entre cette dernière et la lecture d'un livre par un enfant ou du braille par un aveugle conduisent quant à elles à décrire de manière imagée le processus de remémoration qui consiste en le « traçage » d'un « chemin » à travers le réseau neuronal.

23. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., *Op.cit.*

24. La catachrèse est « un phénomène linguistique naturel qui permet à une langue d'évoluer en détournant un mot de son sens littéral pour lui faire désigner une autre réalité ». « Les catachrèses font partie du langage courant ; ce sont en quelque sorte des métaphores "banalisées" dont on ne perçoit plus l'originalité. » Rf. POU GEOISE, M., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 71.

Un paysage dépayasant

Alors que la notion de paysage a tendance à se confondre avec celles d'écologie, d'environnement, de nature ou bien de patrimoine²⁵, dans son *Court traité du paysage*²⁶, Alain Roger propose de considérer le paysage non pas uniquement comme un écosystème ou un géosystème, mais surtout comme l'espace tel qu'il est perçu par l'homme et en tant qu'il peut être représenté artistiquement (en littérature et en peinture, par exemple) et envisagé sous le prisme d'approches disciplinaires diverses. Le paysage relève du culturel et l'observer revient alors à dépasser la réalité physique du lieu. Roger présente l'évolution de la perception du paysage au fil des siècles et met ainsi en évidence sa variabilité tant dans le temps que selon les ethnies. Par ailleurs, il estime que le répertoire courant des types de paysages – mer, montagne, île, désert – pourrait être enrichi par l'intégration de ceux qui sont apparus avec les avancées technologiques. Enfin, le paysage est, selon lui, le lieu d'enjeux écologiques et sociaux qu'il est important de prendre en compte si l'on veut pouvoir améliorer notre façon d'habiter les lieux.²⁷

La sensibilité de Bailly aux paysages s'est développée, comme chez beaucoup, dès son enfance alors qu'il passait des séjours à la campagne chez ses grands-parents et que l'entreprise de carrelage que tenait son père lui permettait de premiers contacts avec la matière²⁸. Il a longtemps enseigné à l'École nationale supérieure de la nature et du paysage de Blois, en charge du cours d'« Histoire de la formation du paysage et de ses représentations²⁹ ». *Le Dépaysement. Voyage en France* est empreint du vif intérêt qu'il porte au paysage, c'est-à-dire à ce qui peut être perçu, ressenti et pensé dans une série de lieux particuliers.

Pour Bailly, « le pays se dépayse de lui-même et [...] c'est ainsi, mystérieusement, qu'il devient ressemblant » (DV, p. 441). Le mot « dépaysement » est à entendre dans plusieurs sens. Dans son sens strict, d'abord, le dépaysement correspond à l'impression d'étrangeté ressentie face à un paysage qui apparaît inhabituel. C'est une impression qui est, selon Bailly, très courante en France parce que, comme tous les pays, elle regroupe en son sein des régions

25. DONADIEU, P., « Court traité du paysage par Alain Roger », *Courrier de l'environnement de l'INRA*, n° 32, décembre 1997. En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01216162/file/C32biblio%20-%20copie.pdf> (consulté le 18 juillet 2020).

26. Cf. ROGER, A., *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1997.

27. DONADIEU, P., *Op.cit.* et BETHÉMONT, J., « Roger A., *Court traité du paysage* [compte-rendu] », *Géocarrefour*, vol. 73, n° 4, 1998, p. 337. En ligne : https://www.persee.fr/doc/geoca_0035-113x_1998_num_73_4_4852 (consulté le 18 juillet 2020).

28. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., *Op.cit.*

29. BRITO, V., « Infinir l'apprentissage. Entretien avec Jean-Christophe Bailly, conduit par Vanessa Brito », *Rue Descartes*, n° 97, 2020, pp. 106-118. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2020-1-page-106.htm> (consulté le 18 juillet 2020).

dissemblables et parce qu'elle peut accueillir des personnes, des animaux et des plantes qui proviennent d'autres pays. Le dépaysement peut également être compris comme un « déniaisement³⁰ » qui a lieu par la réorganisation et l'enrichissement du sens que revêt le mot « France », contre les logiques d'enracinement et la pose identitaire. Enfin, le dépaysement peut avoir lieu par la langue puisque celle-ci contient un nombre incalculable de noms propres, de noms d'espèces animales et de toponymes qui, souvent, nous restent inconnus.³¹

1.2. À propos des animaux

Dans *Le Dépaysement*, Bailly questionne la place que les animaux occupent dans le paysage et la nature des rapports que les hommes entretiennent avec eux. Bailly a également écrit plusieurs essais sur le sujet : *Le Versant animal*³² (2007), *Le Visible est le caché* (2009) et *Le Parti pris des animaux*³³ (2013). Son recueil de poèmes *L'Oiseau Nyiro*, publié plus tôt, en 1991, était déjà consacré aux animaux et à leurs comportements. Dans *Le Versant animal* et *Le Parti pris des animaux*, Bailly partage son désir de voir accorder davantage d'attention aux mondes animaux. « Ce serait un peu comme une montagne avec deux versants – écrit-il –, l'un sans animaux, l'autre où ils sont présents, le seul selon moi éclairé d'un soleil » (VA, p. 79).

Bailly s'oppose à la thèse d'Heidegger selon laquelle les animaux sont « pauvres en monde » (VA, p. 139, *PP*, pp. 9, 93). Bien que l'animal soit plongé dans le monde sans avoir de prise langagière sur celui-ci, Bailly estime que son silence n'est pas à considérer comme un manque³⁴. Se pencher sur la manière qu'ont les bêtes d'appréhender le monde par l'expérience, à l'aide de leurs sensibilités particulières, peut d'après lui permettre d'enrichir nos propres modes d'accès au sens (VA, p. 98).

Sans anthropomorphiser les animaux, Bailly insiste sur le fait qu'ils sont pourvus d'une « pensivité » qui, si elle reste éloignée de la pensée humaine, fait d'eux des êtres « immergés dans la signifiante » (VA, pp. 108-109). Ils sont animés par l'instinct de se nourrir et de se reproduire, ce qui les pousse à constamment s'interroger : ils cherchent à surmonter des

30. Entretien vidéo : « Jean-Christophe Bailly. Le Dépaysement », Centre Pompidou, Paris, 2011. En ligne : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-b5c4de4e3358ef1d817a9576270722d¶m.idSource=FR_E-d36fe8df2c47e8f0f2304b6a9fc6bee (consulté le 19 juillet 2020).

31. *Ibidem*.

32. BAILLY, J.-C., *Le Versant animal*, Bayard, Le rayon des curiosités, 2007. Les prochaines références à cet ouvrage seront directement incorporées au texte comme suit : (VA, p. 79).

33. BAILLY, J.-C., *Le Parti pris des animaux*, France, Christian Bourgois Éditeur, 2013, pp. 9, 93. Les prochaines références à cet ouvrage seront directement incorporées au texte comme suit : (*PP*, p. 9).

34. CAZIER, J.-P., « Jean-Christophe Bailly : Le parti-pris des animaux », *Diacritik*, 1 book 1 day, Droit des animaux, Ecocritik, 2018. En ligne : <https://diacritik.com/2018/12/07/jean-christophe-bailly-le-parti-pris-des-animaux/> (consulté le 20 juillet 2020).

obstacles et à élaborer des ruses. Ils sont attentifs au monde qui les entoure, cet espace ouvert à une infinité de possibles dont ils captent, grâce à leurs propres capacités perceptives, des signes et signaux. (VA, pp. 108-109.) Les animaux peuvent faire preuve de ruse, être dotés de mémoire et d'instinct, ressentir des émotions telles que la peur et la joie. En outre, selon Bailly, le mouvement même de leur corps peut être considéré comme une forme de pensée muette³⁵.

Selon lui, toutes les espèces expérimentent le monde à leur façon et chaque animal est à entrevoir dans sa singularité (VA, p. 98). Les animaux s'approprient le territoire, le traversent et l'habitent à leur manière, qui est différente de celle de l'homme³⁶. Le monde sensible est perçu et investi par l'ensemble des êtres vivants qui le parcourent, leurs multiples représentations ayant chacune leur place (VA, p. 9).

Les hommes ont tendance à tenir l'altérité à distance et à la considérer hiérarchiquement inférieure à leur condition d'être humain³⁷, mais c'est cette différence même qui serait à explorer ; Bailly souhaite « qu'on en finisse avec ce credo sempiternellement recommencé de l'homme, sommet de la création et unique avenir de l'homme » (VA, p. 33). Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly rappelle que les hommes ne se sont pas en tout temps considérés comme supérieurs aux animaux. Les hommes préhistoriques étaient davantage en relation avec les bêtes : ils les peignaient et elles hantaient leurs nuits. « À l' "émergence de l'homme" [au pathos patriotico-patrimonial], l'art paléolithique oppose la vérité d'un regard où l'espèce humaine, en tout cas, n'est pas l'héroïne principale du drame de l'existence. » (DV, p. 331.) Selon Bailly, le lien que les hommes entretenaient avec les animaux à l'époque a « contribué à faire que l'étau de la croyance nationaliste ne se referme pas sur la préhistoire » (DV, p. 332).

Dans *Le Versant animal*, Bailly aborde également le sujet de la disparition passée et à venir d'espèces animales à cause du braconnage, de la déforestation, du tourisme de masse et du dérèglement climatique. Dans ce contexte, les réserves naturelles et les parcs animaliers se révèlent nécessaires à la préservation des espèces les plus menacées. Alors que durant des millénaires le monde sauvage était resté peu altéré par l'homme, il apparaît aujourd'hui sous sa domination, parfois toléré, d'autres fois tout à fait maîtrisé. Bailly invite à imaginer le monde sans animaux et à constater à quel point leur absence serait à la fois néfaste pour les écosystèmes et source de deuil profond. (VA, pp. 139-145.)

35. CAZIER, J.-P., *Op.cit.*

36. Entretien vidéo : ROUX, P., *Op.cit.*

37. CAZIER, J.-P., *Op.cit.*

Le chevreuil bondissant qui a été fantôme dans ma nuit se souvient, il est translucide, il court toujours dans le tableau de Paolo Uccello, dans le film de Sergueï Gourine, et sa vie est une pensée, obscure, comme la vie même³⁸. C'est revenu et ça revient, ça se met en boucle, le discours se dérègle, il le fallait : nos sœurs et nos frères par le sang se taisent depuis toujours. Que serait le monde sans eux ? Ciel sans oiseaux, mer et rivières sans poissons, terre sans tigres et sans loups, banquises fondues avec plus bas des hommes et rien que des hommes se battant autour des points d'eau. Est-ce qu'on peut seulement vouloir cela ?

Par rapport à cette direction qui semble inéluctable, tout animal est un commencement, un enclenchement, un point d'animation et d'intensité, une résistance.

Toute politique qui ne prend de cela aucun compte (c'est-à-dire la quasi-totalité des politiques) est une politique criminelle. (VA, pp. 144-145).

Bailly tente de convaincre son lecteur en évoquant cette vision apocalyptique, qui, au vu des prédictions scientifiques, s'avère probable, et en introduisant la question rhétorique « Que serait le monde sans eux ? ». Puisque les animaux ne peuvent parler, Bailly prend leur défense et condamne toute politique qui ne se soucie pas de leur préservation. Il pense qu'une politique qui veillerait à un partage équilibré du monde sensible entre les vivants devrait être inventée et mise en place (VA, p. 33). Bailly déclare, dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, que les zones d'intérêt écologique, faunistique et floristique (ZNIEFF) placées sous la gérance du ministère de l'Environnement français sont avant tout vouées à l'étude du territoire et que, bien qu'elles manifestent un changement des mentalités (auquel elles contribuent également), elles demeurent insuffisantes et éloignées « de ce que pourrait être une "charte des règnes" » (DV, p. 435). Il n'explicite pas réellement ce que contiendrait cette charte, mais il souligne l'intérêt de veiller au maintien d'un vocabulaire riche pour désigner les animaux, car leur inscription dans le langage leur permet d'exister aux yeux des hommes.

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly évoque de temps à autre la présence d'animaux : des carpes de Fontainebleau, des traces de sangliers au bord de la rivière à Andlau, des cormorans, canards et aigrettes le long de la Loire... Il consacre deux chapitres, « Du côté des bêtes (1) » et « Du côté des bêtes (2), suivi d'une note sur les arbres », à la question animale. Il explique notamment que les bovins, tout comme les autres animaux d'élevage, font « partie du paysage » (DV, p. 411), car ils sont nombreux, ils transforment le territoire et ils sont inclus dans l'imagerie traditionnelle des campagnes. Bailly pense que, malgré la soumission des bêtes à l'homme, une sorte de rêverie flottante et un climat paisible peuvent être maintenus pour peu qu'une place continue à leur être accordée dans le paysage (VA, pp. 127-128). On retrouve dans *Le Dépaysement. Voyages en France* un passage où Bailly dit s'imaginer une campagne sans vaches :

38. La formulation de Bailly reprend une partie de la citation de Plotin, épigraphe de son essai *Le versant animal* : « Toute vie est une pensée, mais une pensée plus ou moins obscure, comme la vie elle-même. »

[...] (et ce que j'imagine un instant, parmi [les vaches], c'est ce qu'il adviendrait du paysage en question si elles n'étaient plus là, s'il n'y avait plus, grâce à elles, ce lourd chant d'appropriation déployé alentour comme une basse continue). (*DV*, p. 417)

C'est toujours un plaisir et une chance pour lui d'apercevoir des bovins (*DV*, pp. 300, 410) ; leur disparition constituerait une perte déplorable. Par ailleurs, Bailly critique le fait que les représentations véhiculées par la religion, les fables de La Fontaine et la publicité sont éloignées de ce que sont les bovins dans la réalité. Derrière « l'aura d'innocence et de pureté » entretenue autour des produits laitiers, se cache la violence de la séparation des vaches et de leurs veaux (*DV*, p. 412). Maintenir une telle image se révèle plus compliqué dans le cas des vaches viandeuses, toute allusion à l'abattage étant dès lors évitée, ce qui est à l'origine du rapport impensé entre l'animal broutant dans les prés et le morceau de viande servi pour le dîner. Bailly n'est pas végétarien (il mange du poulet dans un restaurant ouvrier de Quingey (*DV*, p. 307)), mais il rappelle qu'avoir accès à la viande de manière aussi régulière qu'aujourd'hui n'a rien de transhistorique, qu'il s'agit d'un phénomène récent. D'après lui,

[c]e qui est véritablement choquant, ce n'est pas tant de manger de la viande (et donc d'élever des bêtes pour à la fin les tuer) que de le faire sans pensées, sans égards, comme s'il s'agissait d'un droit exercé depuis toujours et devant lequel les animaux n'auraient d'autre destin et d'autre raison d'être que ceux d'être engraisés puis abattus. (*DV*, p. 414).

Il précise qu'entre les végétariens et les carnivores dénués de scrupules, il y a une quantité de personnes, dont il fait partie, qui, en prise à un débat intérieur vif, sont conscientes du fait que manger de la viande se fait au prix d'une vie. Bailly pense qu'il est important de regarder autrement les troupeaux en se disant que « des âmes ou des esprits habitent les prés » (*DV*, p. 416). Il existe toutefois des lieux où le passage de la bête au bout de viande prêt à être consommé est présenté sans détour, comme au Salon de l'agriculture où des banderoles colorées sont suspendues au-dessus des bêtes et où les écrans passent des images montrant la viande en train d'être cuisinée. Dans les foirails, les vaches défilent « tels des produits sur des tapis roulants » (*DV*, p. 421) et c'est violemment qu'elles sont recadrées si, prises de peur, elles n'agissent pas comme elles devraient. Bailly déclare que voir une vache battue et blessée fut pour lui un « signe de la malédiction de notre espèce incapable de non-violence » (*DV*, p. 422). Bailly encourage un autre mode d'élevage qui serait plus soucieux du bien-être animal. Il prend pour exemple la ferme de Vernand³⁹ où l'un de ses anciens étudiants, Rémi Janin, vit et entreprend de repenser à la fois l'agriculture (biologique) et l'élevage. Les vaches et les moutons sont laissés en extérieur le plus longtemps possible (du mois de juin au mois d'octobre) dans un paysage vaste et vallonné mêlant les zones boisées aux prairies. Selon

39. Cf. Site de la ferme de Vernand : <https://www.vernand.net/>

Bailly, dans ces conditions, les vaches, un peu « ensauvagées », ont l'air d'être heureuses et de se sentir chez elles. Les transports sont limités au maximum : la découpe, qui est redoutée et retardée, est réalisée sur place. (DV, p. 426.)

Au sujet de la chasse, Bailly dit en être « plutôt ennemi » (DV, p. 437) et déclare que cette pratique relève d'une « compétence d'assassins » (DV, p. 152). La victime de cet assassinat est un animal et non un humain, mais le terme assimile la chasse à un crime grave. Dans le chapitre « Le Bazacle », Bailly parle d'une passe à saumons qui, à Toulouse, permet à ces poissons de poursuivre leur parcours malgré la présence du barrage. Il s'agit pour lui d'un exemple de ruse élaborée en vue de préserver un écosystème.

[Il y a une opposition] entre deux voies : la voie de la prédation, où la *mêtis* opère, et celle du laisser-vivre et de la *contemplatio*, au sein de laquelle la ruse qui, bien entendu, se maintient, ne le fait que par égard pour l'écosystème concerné. Il existe sans doute un point où ces deux voies, que tout semble opposer violemment, convergent, et ce serait, justement, un point (ou une ligne) de non-violence induit(e) par le paysage au fil de l'eau.

Bailly semble dire que le paysage – par sa richesse et/ou sa beauté ? – aurait de quoi inciter les hommes à en prendre soin. Un équilibre entre, d'une part, la prédation (chasse, pêche) et la maîtrise du milieu et, d'autre part, le respect environnemental serait possible, permettant un rapport non violent aux écosystèmes.

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly se montre donc préoccupé par la préservation et le bien-être des animaux. Il prône le maintien d'un lexique animalier riche, un rapport plus conscient à la consommation de viande, une diminution de la violence dans l'élevage et plus de respect en général envers les écosystèmes.

1.3. Au croisement de plusieurs genres

Pour ce qui est du genre, mon désir, s'affinant et se précisant au fur et à mesure que les choses avançaient, aura finalement été celui de parvenir à un livre composite, embrayant différentes vitesses d'écriture, tenant par certains côtés de l'essai et par d'autres du journal de bord, du récit et de l'embarquée, voire, épisodiquement, du poème en prose, tout ce qu'on voudra mais en tout cas tendu par une injonction plus brutale – non pas le réalisme bien sûr, plus personne n'y croit, mais le désir que la forme verbale, quel que soit par ailleurs son travail, réponde le plus exactement possible à une dictée extérieure venant des choses rencontrées, le modèle, non verbal, étant ici celui de la photographie et de sa teneur indicielle, le petit écran baladeur des appareils numériques étant compris dans le lot. Tatouage mobile ou mue qui est quand même pour l'écriture un défi, car sous les mots le piège qui se tend toujours, via la linéarité induite par l'articulation du sens, est celui d'une involontaire refondation rhétorique. (DV, pp. 13-14)

Bailly exprime le souhait qu'il avait d'écrire un roman qui « réponde le plus exactement possible à une dictée extérieure venant des choses rencontrées ». Cette ambition tend à faire du *Dépaysement. Voyages en France* un roman non fictionnel. Bailly cherche en effet à décrire avec précision ce qu'il observe dans le paysage. Le roman apparaît également fortement documenté puisque Bailly s'appuie sur ses lectures ou sur des films et effectue notamment des recherches sur internet. On n'y suit pas les aventures de personnages⁴⁰ à proprement parler, mais les voyages et réflexions du narrateur, assimilable à l'auteur. Enfin, s'il y a une intrigue, il s'agit de l'interrogation centrale « Qu'est-ce que la France ? », mais très peu de procédés textuels sont mis en place pour la rendre plus attractive en suscitant du suspense, de la curiosité ou de la surprise chez le lecteur⁴¹. L'explication que donne Bailly dans l'extrait suivant concerne un passage précis du *Dépaysement*, mais l'idée d'une intrigue se renouant à chaque virage vaut également, selon nous, pour l'ensemble du roman :

[...] je voudrais suivre encore quelques pistes et cette fois du côté des matières et des objets, et là on va le voir, c'est tout un roman, le roman des natures mortes involontaires et des paysages composites, roman sans personnages principaux ni héros mais dont l'intrigue se renoue à chaque virage si l'on est sur la route et à chaque angle si l'on est dans la rue. (DV, p. 456)

Il convient dans un premier temps de revenir sur ce que recouvre le terme « non-fiction » en s'intéressant à l'apparition du genre, à ses caractéristiques et aux tendances littéraires contemporaines qui s'en approchent, pour ensuite relever quelques-unes des limites du non fictionnel dans *Le Dépaysement. Voyages en France*. Les différentes facettes de ce roman

40. Bailly écrit avec ironie : « Valence. Chef de gare à la face rubiconde (personnage qui a eu son heure de gloire romanesque, c'est fini). » (DV, p. 33).

41. Cf. BARONI, R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

composite – essai, journal de bord, poème – seront ensuite observées. L'importance que revêt le modèle photographique pour cette œuvre ne sera évaluée que dans un prochain chapitre.

La non-fiction

La non-fiction est un genre pluridisciplinaire marqué par la volonté de saisir le réel et de le retransmettre, non pas avec exactitude – ce serait impossible –, mais en tâchant de rester au plus près des faits⁴². La non-fiction ne saurait être dénuée de tous aspects fictionnels, une mise en récit du réel ne pouvant pas être possible sans interprétations, sans déformations subjectives, sans incomplétudes... La non-fiction est souvent envisagée à partir du lien qu'elle entretient avec le document qui, selon Tiphaine Samoyault, correspond à un ensemble « de toutes les découpures du réel avant qu'elles ne soient triées, classées, éventuellement utilisées⁴³ ». La non-fiction, comme le documentaire, consiste en un assemblage organisé de documents.⁴⁴

On peut distinguer plusieurs degrés de « fictionnalité » : entre la fiction où domine l'imaginaire et la non-fiction caractérisée par son accroche au réel, se situent des formes intermédiaires telles que l'autofiction, la docu-fiction et la télé réalité⁴⁵. Certaines œuvres littéraires contemporaines ont également tendance à mêler la fiction au factuel de façon plus ou moins visible⁴⁶.

Dès ses débuts, le cinéma a été considéré comme un moyen fabuleux de capter le réel et c'est dans ce domaine que l'on repère habituellement les débuts de l'approche non-fictionnelle⁴⁷. John Grierson est considéré comme celui qui a introduit, en 1926, la notion de documentaire comme genre⁴⁸. Le cinéma direct et le cinéma vérité se sont développés au cours des années 1960, animés, pour l'un, d'un souci d'instantanéité, pour l'autre, de la quête d'informations fiables et de leur transmission sans intervention du cinéaste⁴⁹.

42. JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. Non-fiction : l'esthétique documentaire et ses objets », pp. 7-21, dans JAMES, A., REIG, C., (dir.), *Frontières de la non-fiction : littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Interférences, 2013.

43. SAMOYAUULT, T., « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, n° 166, juin 2012, p. 3. Cité dans : JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. [...] », *Op.cit.*

44. JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. [...] », *Op.cit.*

45. JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. [...] », *Op.cit.*

46. VRYDAGHS, D., *Explications d'auteurs français contemporains*, notes de cours, Namur, Université de Namur, 2014-2015. Afin de combler un manque d'informations ou de donner de l'épaisseur au protagoniste, Emmanuel Carrère a, par exemple, introduit plusieurs passages fictionnels dans son roman *L'Adversaire* qui retrace le parcours du meurtrier Jean-Claude Romand. Rf. Id.

47. NINEY, F., *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009, p. 19. Cité dans JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. [...] », *Op.cit.*

48. JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. [...] », *Op.cit.*

49. ZÉAU, C., « Le cinéma vérité et la "non-fiction" : *With love from Truman*, Drew associates, 1966 », pp. 35-

L'histoire littéraire a été marquée par le projet naturaliste qui, à la fin du XIX^e siècle, visait à retracer des parcours de vie déterminés à la fois par la génétique des personnages et le milieu socioculturel dans lequel ils évoluaient en se fondant sur d'importantes recherches documentaires. C'est ensuite sous l'influence de la photographie, du cinéma et du journalisme que le rapport entre la littérature et le réel a évolué. L'américain Truman Capote est connu pour avoir écrit *True crime* en 1966 et avoir affirmé qu'il s'agissait d'une *nonfiction novel*.⁵⁰ Selon lui, un roman non fictionnel maintient un lien ténu avec le fait réel conté. Il est alimenté de nombreux détails et il se sert des techniques narratives fictionnelles pour mettre en forme des documents et témoignages authentiques.⁵¹ Le thème abordé, souvent relatif aux minorités, doit pouvoir recouvrir une dimension intemporelle pour que le texte puisse être jugé artistique.⁵² Le narrateur s'efface quand il s'agit de conter les faits qui lui sont extérieurs, mais sa sensibilité peut s'exprimer lorsqu'il se met lui-même en scène⁵³. Le *new journalism* et la *creative fiction*, théorisés respectivement par Tom Wolfe et Lee Gutkind s'inscrivent dans cette même mouvance, où le caractère littéraire du récit factuel est revendiqué et une place est laissée à la subjectivité de l'auteur⁵⁴.

Au cours du XX^e siècle, avec entre autres le Nouveau Roman, la littérature francophone s'est petit à petit détournée du réel. Mais, à partir des années 1980, un regain d'intérêt pour l'écriture du réel et le fait divers s'est observé chez plusieurs auteurs qui, dans leurs romans généralement fictionnels, se sont remis à interroger la société contemporaine ou le rôle politique de la littérature. L'écriture du fait divers a, par exemple, pu se tourner vers l'exploration des multiples discours tenus autour de l'événement traité par les personnes concernées (avec François Bon), vers les répercussions du fait divers sur le destin d'individus (avec Jean-Yves Cendrey, par exemple) ou encore vers un questionnement d'ordre socio-économique (avec Thierry Hesse). Une tendance contemporaine, cette fois plus proche de la *nonfiction novel* américaine, s'est également répandue : celle des reportages d'écrivains-journalistes. Dans ce type de romans (de Jean Rolin et de Jean Hatzfeld, par exemple), le ton objectif du journa-

45, dans JAMES, A., REIG, C., (dir.), *Frontières de la non-fiction [...]*, *Op.cit.*

50. JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. [...] », *Op.cit.*

51. ZÉAU, C., *Op.cit.*

52. CHAMBOST, C., « Journalisme et littérature : In *Cold Blood*, ou l'association paradoxale du fait divers et du "Nonfiction Novel" », *E-rea*, 4.1, 2006. En ligne : <http://journals.openedition.org/erea/263> (consulté le 23 juillet 2020).

53. ZÉAU, C., *Op.cit.* p. 38. et CHAMBOST, C., *Op.cit.*

54. ZÉAU, C., *Op.cit.* et CHAMBOST, C., *Op.cit.*

lisme a tendance à être écarté pour laisser place à la subjectivité et au style littéraire de l'auteur.⁵⁵

Aujourd'hui, on parle donc de non-fiction pour désigner les œuvres en prose qui sont motivées par la volonté de capturer une empreinte de la réalité, comme les témoignages, les biographies et les autobiographies. Elles traitent généralement de faits récents, mais peuvent aussi relater des événements plus anciens. Un pacte de lecture particulier s'installe avec le lecteur qui s'attend à lire un récit de faits avérés. Ce genre soulève de nombreuses interrogations à la fois concernant la possibilité d'un accès à la vérité, l'implication subjective de l'auteur ou encore le rapport éthique au sujet représenté.⁵⁶

Le Dépaysement. Voyages en France se caractérise par un fort ancrage dans le réel. Il soulève des problématiques sociales et environnementales qui sont d'actualité. C'est en étant conscient des critiques émises au fil de l'histoire littéraire envers le courant réaliste (dans lequel un sens est donné au réel, arbitrairement sélectionné et ordonné, en vue de construire le récit), que Bailly assure vouloir décrire le paysage et les éléments qui le composent avec le plus de justesse possible. Bailly contextualise les événements passés et présents à l'aide de repères temporels (dates, jours...) et spatiaux (toponymes, relief...) tout en fournissant de nombreux détails. Cette accroche au réel n'empêche pas Bailly d'écrire dans un style littéraire notamment riche en figures de style. Bailly s'exprime en « je » dans son roman et laisse parler sa subjectivité en intégrant, par exemple, ses impressions et ses souvenirs.

Son souhait de « répond[re] le plus exactement possible à une dictée extérieure venant des choses rencontrées » (*DV*, pp. 13-14) est prégnant tout au long du roman, mais ce n'est pas pour autant que ses lectures du paysage ne se déroulent qu'à partir du matériel sensible perçu sur place, loin de là. La littérature, l'histoire, la philosophie, les arts, mais aussi ses souvenirs et ses rêveries sont autant de biais qui influencent le regard qu'il porte sur les lieux et la manière qu'il a de les décrire. Les séquences qui surgissent à la pensée sont, comme vu précédemment, subjectives et les souvenirs individuels comme collectifs s'altèrent, se transforment, au fil du temps. Bailly parle de fictions faites d'images floues que l'on se raconte à soi-même.

Alors à partir [des noms lus sur les tombes du cimetière de Toul] une fiction commence, que l'on se raconte à part soi, avec des images floues remontant à cette période somme toute heureuse de l'histoire des Juifs de France, celle qui conduit de leur émancipation, en 1791, sous l'impulsion de l'abbé Grégoire (qui était lorrain), jusqu'à l'affaire Dreyfus. (*DV*, p. 179)

55. VRYDAGHS, D., *Op.cit.*

56. JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. [...] », *Op.cit.* et ZÉAU, C., *Op.cit.* p. 36.

D'autres fictions interviennent. Ce sont celles qui, plus imaginaires, naissent dans la tête de l'auteur en forêt, au détour d'un chemin ou dans un quelconque endroit. Elles ont de véridique le fait d'être effectivement apparues à l'auteur alors qu'il se trouvait dans un endroit précis, à un moment précis. En approchant de Gentilly à pied, Bailly s' imagine, par exemple, ce que serait la vie dans le petit pavillon qu'il croise au bord de l'autoroute ; il le raconte en constatant qu'il s'agit là d'une « esquisse de fiction » (DV, p. 72). À Gentilly, alors qu'il est assis dans un patio devant un bassin où nagent des poissons rouges, il part dans une rêverie qui l'emmène ailleurs (DV, p. 88). Si Bailly raconte ces fictions telles qu'elles lui sont venues, elles relèvent alors du fait conté. Il semble, par contre, peu évident de déterminer dans quelle mesure Bailly a pu les transformer au cours de sa mise en récit, le piège d'une « involontaire refondation rhétorique » guettant. Enfin, ce qu'écrit Bailly, en plus d'être inévitablement incomplet et limité par ses souvenirs, peut naturellement aussi être biaisé à cause d'erreurs involontaires⁵⁷.

Un roman colossal

Face aux éclaboussures et aux caramboles de la cascade, dans sa rumeur, entre les sapins, dans cette effervescence d'eau et de rochers calés dans la profondeur verte et rousse de la forêt vosgienne, j'ai l'intuition, je pense, je vois, j'ai l'intuition d'un roman que je ne pourrai pas rejoindre mais qu'il faudra du moins effleurer – un récit, ou plutôt qu'un récit, un extrait de ce que Novalis appelait le « roman colossal » [...] (DV, p. 26).

Face à l'infinité des dormances, de leurs potentielles résurgences et des séquences qu'elles éveillent, l'envie d'écrire de Bailly grandit et se disperse. Il tente de rendre compte de cette profusion, mais le « roman colossal » dans lequel nous vivons ne peut qu'être « effleuré ». Dans un entretien réalisé pour la revue *Vacarme*, Bailly explique que le concept d'« encyclopédisation » – entendu comme l'élaboration d'une encyclopédie fragmentée et toujours inachevée –, de l'écrivain romantique allemand Novalis, lui a inspiré cette vision du monde empli de signes polysémiques dont les connexions se propagent librement et en tous sens⁵⁸. Bailly ajoute : « Et l'enjeu est alors, tout en tentant d'échapper à une théorie d'ensemble, qui serait comme une glu, de maintenir une sorte d'énergie qui, interne à cette dispersion, lui donnerait sens.⁵⁹ » Le sens que Bailly donne à sa dispersion parmi les séquences qu'il capte à

57. Bailly en prend une fois conscience lorsqu'il écrit : « C'est, je me suis trompé, non pas à Arcueil mais rue Benoît-Malon qu'il y a cette cour si étrange [...] » (DV, p. 73), mais il est évidemment probable que d'autres erreurs lui aient échappé.

58. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., *Op.cit.*

59. *Ibidem.*

travers la France est celui de l'ouverture de l'idée que l'on se fait du pays, précisément par la richesse et la diversité des séquences.

Son envie de relever, de décrire et de rendre manifeste la quantité de signes et de résurgences qui s'offre à lui transparaît dans sa manière d'écrire. Ses phrases se révèlent polysyndétiques⁶⁰ ou parsemées d'incises et de parenthèses. On trouve également de nombreuses phrases à rallonge qui s'étendent sur plusieurs pages, se divisant parfois, lorsqu'elles constituent une énumération, en divers paragraphes. Un effet d'accumulation s'en fait dès lors ressentir. (C'est, par exemple, ce qui a lieu quand Bailly cite « pêle-mêle » ce qu'il voit à Saint-Etienne (*DV*, pp. 58-60)). Bien que ce ne fut pas son projet, à la fin du roman alors qu'il dit ouvrir devant lui la carte du pays, Bailly avoue son regret de n'avoir pu s'attarder sur l'ensemble des régions et villes du territoire. Dans l'extrait suivant, il reconnaît que vouloir tout transcrire est infaisable.

Assis dans le train [...] je me suis mis dans la tête de tout noter, ce qui revient à dire tout perdre, non parce que les mots seraient à la traîne mais parce que chaque parcelle de réel découpée dans la séquence est un monde : de telle sorte que l'on n'aura pas ici le roman mais seulement son schème : rue des Arènes, le narrateur remonte l'escalier de l'école de photographie, c'est la nuit et il ne doit pas diverger du chemin bien précis qui conduit aux chambres d'hôtes placées sous les toits, faute de quoi il pourrait déclencher l'alarme [...] (*DV*, p. 27).

Bailly se dédouble en parlant de lui à la troisième personne et en s'appelant « narrateur ». À la page suivante, Bailly se présente également comme un voyageur : « Donc c'est ici que ça commence, une nuit d'hiver un voyageur, un santon [...]. » (*DV*, p. 28.) Le dédoublement du narrateur est un procédé qui, selon Schoentjes, permet la prise d'une distanciation ironique⁶¹. Dans ce cas-ci, ce procédé, couplé au fait que Bailly dise se limiter au développement d'un schème, lui permet de prendre du recul par rapport à son souhait de tout noter. « [M]ême si – comme l'écrit Bailly – le mouvement qui porte [*Le Dépaysement*] n'est pas autobiographique » (*DV*, p. 373), ce livre tient tout de même en partie de l'autobiographie car Bailly, unique narrateur homodiégétique⁶², conte ses propres pérégrinations à travers la France. Insister sur le fait qu'il est narrateur et se mettre explicitement en scène contribue à afficher le caractère artificiel de la mise en récit des faits et des observations qui, bien qu'ils soient avérés, se voient inmanquablement déformés. Cet extrait tend donc à souligner la légère part

60. La polysyndète est une « figure qui consiste à multiplier (plus que ne l'exige l'usage courant) les mots de liaison, les conjonctions, les adverbes entre les syntagmes. Cette sorte d' "écart" crée des effets rythmiques variés (binaires, ternaires, etc.). ». POU GEOISE, M., *Op.cit.*, p. 196.

61. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 242.

62. Un narrateur homodiégétique est un « narrateur qui est personnage de l'histoire qu'il raconte ». MONBALLIN, M., MAGOGA, E., *Pratiques du français écrit I*, support de cours, Namur, Université de Namur, 2014-2015.

inévitabile d'autofictionque peut revêtir *Le Dépaysement. Voyages en France* dans son ensemble.

Journal de bord

Dans l'un de ses paragraphes métatextuels, Bailly déclare avoir prévu une liste de lieux à visiter ; il les avait sélectionnés « en règle générale parce qu'ils faisaient trembler le motif, soit qu'ils [lui] aient semblé incarner des points de cristallisation de la forme nationale interne, soit au contraire parce qu'ils étaient sur des bords » (DV, p. 7). Si toutes ces destinations n'ont pas entraîné de véritables voyages, de nouvelles se sont ajoutées au fur et à mesure. Bailly modifie son itinéraire au fil de ses envies, désirant revoir un lieu dont il a quelques souvenirs, se rendre dans des régions imprégnées des survivances d'une époque particulière, explorer un endroit pour son intérêt culturel, suivre les frontières... Les cours d'eau aussi, qui façonnent le paysage, interviennent dans la structure du texte, assumant un rôle narratif : « C'est maintenant dans ce livre le temps des rivières. Je ne l'avais pas prévu, elles sont venues d'elles-mêmes, et je voudrais pouvoir toutes les suivre, comme je l'ai fait avec la Seille. » (DV, p. 298.) La Loire, le Loir, la Seille, le Rhône, la Loue, la Vézère, l'Oise. Les rivières sont pour Bailly « les meilleurs des guides » (DV, p. 343).

En plus de servir de fil narratif, l'eau, dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, se trouve figurer le temps. Bailly écrit que la Vézère, telle une « vivante image du temps », comme toutes les rivières, « semble, alors même qu'elle s'efface sans fin, prendre en charge tout le passé écoulé et réussir le prodige de confondre en un seul raccourci toutes les dimensions du temps [...] » (DV, p. 339). La rivière paraît porter en elle le souvenir du passé, comme dans la vallée de la Vézère où la rivière en crue, qui représente tant la mémoire que l'oubli, semble habitée de survivances préhistoriques (DV, p. 326) et à Nîmes où « [c]'est par l'eau que la marque romaine sur ce territoire est la plus forte [...] » (DV, p. 285). Contempler un cours d'eau tel que la Seille ou la Vézère, c'est, pour Bailly, « forcément s'ouvrir à une méditation sur le tressage entre ce temps fluide et le temps historique » (DV, p. 169), c'est « une ouverture métaphysique gratis, une fraîcheur, le plus souvent, et une dilatation » (DV, p. 339).

La « règle du jeu » que Bailly s'est fixée est de « toujours aller voir sur place les pays ou les lieux dont [il] éprouve d'avoir à parler » (DV, p. 398). Durant plus de deux ans, il s'est donc déplacé de temps à autre, quand il le pouvait, et il a pris note de ses observations. Les lieux sont parfois survolés par Bailly, mais, la plupart du temps, une attention minutieuse leur est portée. L'appui de la carte est pour lui essentiel, car la carte montre l'espace offert, tous les chemins possibles et imaginables, tout en déclenchant des idées de futurs voyages. Le

« bon usage de la carte, c'est quand on peut se mettre à rêvasser dessus et cela peut en effet durer des heures » déclare Bailly au cours d'une entrevue⁶³. Nous n'entrerons toutefois pas dans une analyse géocritique⁶⁴ approfondie du *Dépaysement. Voyages en France*.

Puisque Bailly se sert de ses notes pour écrire *Le Dépaysement. Voyages en France*, on peut, comme il le dit lui-même, affirmer que ce roman tient en partie du « journal de bord ». Bien que les notes aient été retravaillées, cette méthode présente l'avantage d'assurer plus d'authenticité à ses descriptions et aux réflexions qui lui sont venues à l'esprit spontanément, sur le moment. Bailly n'écrit donc pas seulement après coup, sur l'unique base de ses souvenirs. Il écrit également directement sur le terrain, tel un peintre devant son modèle. Dans le chapitre « Le voyage de la fève », sur six faces (DV, pp. 31-36), les notes qu'il a prises le 8 janvier 2008 à bord des TGV Arles-Lyon et Lyon-Strasbourg sont retranscrites. Comme il s'agit d'une écriture prise à la volée, les phrases de Bailly sont souvent des énumérations averbales et sont plus courtes qu'à son habitude. La vitesse du train l'empêche de pouvoir tout distinguer et tout enregistrer par écrit, le forçant à une saisie rapide et restreinte. « Oliveraies, figuiers de Barbarie, pins, chênes verts. Le pays des échancrures ocre. Vergers, cabanons, pylônes. Roches partout affleurantes. » (DV, p. 31). Il cite ce qu'il voit, note quelques brèves réflexions, décrit les couleurs et l'atmosphère des lieux aperçus. Il en ressort un panorama couvrant une longue distance et des lieux de styles variés, où des tendances et irrégularités du paysage peuvent apparaître. Une analyse plus pointue de ce passage pourrait être intéressante, d'une part, parce que ce style moins travaillé se révèle plus proche de la façon de penser intuitive de l'auteur et, d'autre part, parce que cette approche du paysage – la nature y étant incluse – mène à une représentation particulière de celui-ci.

Dans *Ce qui a lieu*, Schoentjes présente une typologie des espaces naturels qui rend graduellement compte de différents rapports entre l'homme et la nature. *La nature au-delà de la terre* est celle qui n'est réellement accessible que pour quelques scientifiques, mais qui fait l'objet de nombreuses œuvres de science-fiction. *Le monde sauvage* est réputé pour être dangereux, différent des lieux où nous vivons et presque dénué de traces de vie humaine. Ce sont les déserts, les grandes forêts, les torrents violents... La France n'a pas de *Wilderness*

63. Entretien vidéo : ROUX, P., *Op.cit.*

64. La géocritique est un courant de la critique littéraire qui s'est développé à partir des années 1960 et dont les analyses, outillées par les méthodes de la géographie, visent à étudier à la fois l'interaction de la littérature avec le réel (« visualiser l'aller-retour entre la carte et le texte ») et la représentation littéraire des espaces. Rf. BARAVALLE, M., « Michel Collot, *Pour une géographie littéraire* », *Studi Francesi*, 177 (LIX | III), 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1512> (consulté le 08 septembre 2019). Cf. WESTPHAL, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2007. Et COLLOT, M., *La Pensée-paysage*, Actes Sud, 2011.

semblable à celle des États-Unis, car elle est principalement domestiquée, mais il lui reste des lieux sauvages notamment en haute montagne. *La nature spectaculaire* recouvre les paysages spectaculaires et pittoresques qui, très nombreux et variés en France, sont indiqués sur les cartes et les panneaux. Ils ne sont pas toujours faciles d'accès et ils correspondent aux lieux les moins investis par l'homme. Ce sont les gorges, les cascades, les sommets enneigés et les mers agitées, ces lieux où, bien souvent, des liens émotionnels se tissent et qui deviennent des sources d'inspiration artistique (celle des romantiques en particulier). *La nature campagnarde* est celle des champs cultivés ainsi que des prairies et des forêts entretenues par l'homme qui, depuis l'exode et la mécanisation de l'agriculture, sont des zones de plus en plus désertées. Enfin, dans les villes et banlieues, qui fonctionnent comme les « antithèses de la nature⁶⁵ », *la nature citadine* est celle des parcs, des zoos, des plages et des petits jardins. La proximité d'une ville avec un parc national, par exemple, rend toutefois possible l'établissement d'un lien fort à la nature.⁶⁶

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, les lieux naturels explorés par Bailly font principalement partie de la nature campagnarde dominée par l'homme et de la nature citadine. Il arrive à l'occasion qu'il soit question de lieux dits spectaculaires : Bailly marche, par exemple, jusqu'à la cascade du Hohwald et se promène le long des côtes bretonnes.

Entre l'essai et le roman

Bien que Bailly ait tenté de ne pas écrire un essai⁶⁷, plusieurs aspects de son roman s'y apparentent. Schoentjes le classe d'ailleurs dans la catégorie des « essais sur les rapports homme-nature »⁶⁸. Bailly y défend, comme nous le verrons, des idées à la fois politiques, sociales et écologistes. Sa démarche est explicitée dans de nombreux commentaires métatextuels qui visent, malgré les nombreuses digressions et « embardées », à guider le lecteur au fil des chapitres. Au fur et à mesure de ceux-ci, les hypothèses de réponse à la question « Qu'est-ce que la France ? » sont formulées, se complétant les unes les autres. Il arrive également, par moments, que le narrateur s'efface pour adopter un ton plus objectif.

65. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 32.

66. *Ibidem*, pp. 28-34.

67. « Ne pas écrire un essai – je me souviens de cette injonction ou tout au moins de ce vœu, au début de ce livre –, mais malgré tout peut-être faut-il que certains schèmes récurrents, diffusés et diffus, ne demeurent pas en arrière et soient développés ? Et qu'aussi, parallèlement, aux incursions en divers points du territoire, des bases géographiques soient revues, revisitées ? » (*DV*, p. 191).

68. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 98.

L'écriture de Bailly, riche en figures de style, se révèle parfois à bien des égards poétique. Après s'être intéressé aux animaux d'élevage, Bailly dédie une bonne partie de son chapitre « Du côté des bêtes (2), suivi d'une note sur les arbres » aux animaux sauvages. On y trouve un passage qui tient du poème en prose. Il commence comme ceci :

Mais c'est justement aux vraies souris que je veux en venir, à elles, et
à leurs cousines ailées dont le vol chaque soir strie les nuits d'été,
aux crapauds (les accoucheurs et les autres) et aux grenouilles,
aux cistudes et autres tortues,
aux couleuvres filant entre les herbes, aux orvets et aux salamandres,
aux hérissons bien sûr et aux renards,
aux buses qui tournoient haut dans le ciel en poussant des cris,
[...] (DV, pp. 432-433).

Ce poème prend la forme d'une liste de noms d'animaux. Comme nous l'avons vu, Bailly considère le vocabulaire animalier comme une richesse qu'il est bon d'entretenir. La taxinomie et l'onomastique recouvrent une importance particulière dans *Le Dépaysement. Voyages en France* comme dans *Le versant animal*. Bailly parle, par exemple, d'un certain « vertige poétique de la toponymie⁷⁰ » et s'émerveille devant l'acte de nommer qu'il trouve extraordinaire. C'est un long processus que celui de nommer, dans chaque langue, tous les animaux et leurs modes d'expression sonore. Nous, qui arrivons une fois le travail entamé, nous retrouvons face à un stock indénombrable de termes que nous connaissons ou qui, pour la plupart, souvent peu usités, nous restent inconnus. Ces mots sont autant de doigts pointés vers les référents qui les précèdent, vers les millions d'espèces animales existantes, et ils dénotent cette immense variété du monde animal.⁷¹ « [C]'est tout un monde d'étymologies capricieuses – écrit Bailly dans *Le Versant animal* – où l'arbitraire du signe vient jouer comme un simple effet et comme une répétition un peu maladroite et humaine de la bigarrure de l'être » (VA, p. 121). Les noms d'animaux, d'eux-mêmes, « instillent déjà dans la langue un poème latent » (DV, p. 434). Leur mise en forme poétique, par le saut régulier à la ligne et l'anaphore⁷², ne fait alors que mettre en valeur leur potentiel poétique. Ce poème est donc pour Bailly

69. Un poème similaire à celui qui est en partie retranscrit ci-après se trouve dans *Le Versant animal*. L'auteur le considère comme un « fragment du poème de la nature ». (VA, pp. 117-118).

70. Entretien vidéo : ROUX, P., *Op.cit.*

71. *Ibidem* et (VA, pp. 117-122).

72. L'anaphore consiste en la « répétition d'un mot en tête de plusieurs membres de phrase, pour obtenir un effet de renforcement ou de symétrie » (*Le Grand Robert*) dans POU GEOISE, M., *Op.cit.*, p. 37. Le poème procède comme suit : à, aux (x8), en, ni (x2), aux (x3), ainsi, et à tous ceux.

l'occasion de chanter la diversité et la richesse de ce monde animal à la fois secret et menacé (DV, p. 434).

Roman composite

Comme le dit Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France* est un livre composite. En effet, ce roman non fictionnel possède, entre autres, des traits du journal de bord, de l'essai et du poème en prose. Ces genres permettent de représenter le paysage et la nature de manières différentes. La non-fiction suppose une accroche au réel tout en permettant à la subjectivité de s'exprimer dans un style littéraire. Nous verrons par la suite dans quelle mesure la subjectivité de Bailly intervient dans ses descriptions d'éléments naturels. La méthode du journal de bord assure une certaine proximité avec le réel puisque la prise de notes permet que la phase d'écriture ne se fasse pas uniquement d'après les souvenirs : les descriptions de la nature sont alors plus proches de la réalité et le lecteur a accès aux pensées que l'auteur a eues sur place. L'approche plus méthodique de l'essai permet de guider le lecteur à travers les différents cheminements réflexifs et donne l'impression que la réflexion est argumentée et objective. Quant à elle, la forme poétique peut conduire à la mise en valeur du sujet en attirant l'attention sur l'aspect poétique du vocabulaire en lui-même.

2. Le chant émotionnel du paysage

2.1. Introduction

L'émotion occupe une place importante dans *Le Dépaysement. Voyage en France*. L'envie d'écrire ce roman est d'ailleurs née chez Bailly d'une émotion qu'il appelle l'*émotion de la provenance* et qu'il a ressentie en regardant le film français *La Règle du jeu* de Jean Renoir alors qu'il était à New York. Cette émotion, différente d'une *émotion d'appartenance*, consiste selon lui à ressentir une certaine familiarité pour ce qui a trait au pays dont on est originaire (DV, pp. 8-9). Dans ce chapitre, c'est toutefois les émotions en lien avec la nature qui retiendront notre attention. Nous nous pencherons, dans un premier temps, sur le regain d'intérêt pour les émotions qui s'observe depuis quelques années dans la critique littéraire ainsi que sur différents concepts et approches qui seront utiles à nos analyses. Dans un second temps, un détour par l'observation, d'une part, des tensions qui entrent en concurrence au niveau des conceptions que l'on a de la nature et, d'autre part, de ce qui peut faire la singularité d'un élément naturel – la Loire sera pour cela prise en exemple – ; nous permettra de mettre en évidence certaines des particularités essentielles de la démarche et du style littéraire de Bailly. Enfin, notre attention se portera plus longuement sur une série d'émotions – l'effroi, la joie, l'admiration et la mélancolie –, avant de terminer par une comparaison entre l'écriture de Bailly et l'esthétique du romantisme.

2.2. Un regain d'intérêt pour les émotions

Au cours du XX^e siècle, la critique littéraire s'est éloignée de toutes approches émotionnelles du texte⁷³ parce que, selon Emmanuel Boujou et Alexandre Gefen, elle les considérait « insuffisamment formalistes et trop “psychologisantes”⁷⁴ ». Si, durant des décennies, la recherche s'est ainsi essentiellement penchée sur l'analyse formelle⁷⁵, c'est également en réaction au fait que l'émotion, depuis l'époque romantique, était devenue à la fois la source d'inspiration créative principale, la visée de l'art et le critère à travers lequel la valeur de

73. BRIENS, S., (de) SAUSSURE, L., « Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature », *Revue de littérature comparée*, n° 365, 2018, pp. 67-82. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2018-1-page-67.htm> (consulté le 03 juillet 2020).

74. BOUJOU, E., GEFEN, A., (dir.), *L'Émotion, puissance de la littérature?*, Pessac, PU de Bordeaux, 2013, p. 5. Introduction en ligne : https://www.fabula.org/actualites/documents/54579_2.pdf (consulté le 03 juillet 2020).

75. GEFEN, A., « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, (Revue électronique du CRH), OpenEdition, 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/acrh/7321> (consulté le 02 juillet 2020).

l'œuvre était le plus couramment déterminée : l'émotion, tant admirée, était alors devenue la qualité première de l'art au détriment, par exemple, de son potentiel d'illusion⁷⁶.

On observe depuis quelques années un regain d'intérêt, dans l'analyse littéraire, envers la prise en compte des émotions.⁷⁷ Plusieurs approches se sont saisies de cette question tantôt en s'intéressant à la représentation des émotions diégétiques (celles du/des narrateur/s incluses), tantôt en se centrant sur celles qui, produites chez le lecteur, facilitent l'immersion fictionnelle.⁷⁸ Du côté de cette première approche, Marie Boyer-Weimman propose « d'envisager la littérature comme une anthropologie émotive des conduites humaines et de leur ambivalence, et aussi comme une lexicologie ou un traité du style des affects [...] »⁷⁹. Le narratologue suisse Raphaël Baroni a quant à lui fait avancer la recherche, dans le sens de l'étude des émotions suscitées par le texte, en introduisant le concept de « tension narrative »⁸⁰ et en s'employant à décrire les formes sous lesquelles cette tension opère : la curiosité, le suspense et la surprise.

Dans *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Jean-François Vernay défend l'intérêt d'intégrer la démarche analytique dite « psycholittéraire » aux programmes éducatifs, tout en veillant à maintenir l'attention portée tant sur la forme des textes que sur les effets qu'ils produisent. Il constate à la fois le désintérêt pour l'émotion en littérature et la remise en question plus générale de l'utilité littéraire ; il s'en distancie en soulignant le rôle que l'œuvre littéraire joue dans l'acquisition de capacités communicationnelles et dans le « développement cognitif, émotif, éthique⁸¹ », empathique et social⁸². Vernay rappelle que les progrès effectués en neurosciences ont permis de montrer que la cognition et l'affect sont étroitement liés, puisque les processus de rationalisation dépendent de la capacité à éprouver

76. GEFEN, A., « La place controversée [...] », *Op.cit.*

77. BOUJOU, E., GEFEN, A., (dir.), *Op.cit.* et MATHIEU, J.-M., « Quand la recherche littéraire redécouvre les émotions », *Raison publique*, n° 18, pp. 221-229. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2014-1-page-221.htm> (consulté le 03 juillet 2020).

78. BRIENS, S., (de) SAUSSURE, L., *Op.cit.* et GEFEN, A., « La place controversée [...] », *Op.cit.*

79. BOYER-WEINMANN, M., « Thymotique d'une passion ordinaire : en quoi la colère est-elle littérairement féconde ? », *Fabula / Les colloques*. En ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document2326.php> (consulté le 03 juillet 2020). Cité dans : MATHIEU, J.-M., *Op.cit.*

80. Selon Raphaël Baroni, la tension narrative est la tension ressentie par le lecteur lorsque le récit éveille en lui des affects propres à susciter son immersion dans l'histoire et son envie de découvrir la suite de celle-ci. Rf. BARONI, R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, pp. 13-14.

81. SCHAEFFER, J.-M., *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Thierry Marchaisse, 2011. Cité dans : BARONI, R., « Retrouver l'émotion dans les études littéraires », entretien avec VERNAY, J.-F., *Vox-poetica*, 2015. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intVernay.html> (consulté le 03 juillet 2020).

82. BARONI, R., « Retrouver l'émotion [...] », *Op.cit.* D'après CASTANO, E., COMER KIDD, D., « Reading literary fiction improves theory of mind », *Science*, vol. CCCXLII, n° 6156, 2013.

et à communiquer des émotions⁸³. Cela lui permet de démontrer combien l'opposition entre, d'une part, les lectures intellectuelles relevant d'une démarche scientifique et, d'autre part, les lectures dites naïves qui prennent en compte les émotions et la sensibilité littéraire, peut être dépassée et comment une place peut ainsi être laissée à la subjectivité de l'interprétation.⁸⁴

Sylvain Briens et Louis de Saussure proposent de définir l'émotion comme une *attitude* ressentie par le corps, une expérience à la fois physiologique, intentionnelle, conative et cognitive. Selon eux, l'émotion est déclenchée par une *stimulation* (ou *stimulus*), elle est pourvue d'une intentionnalité orientée vers un *objet* et elle affecte un *sujet* particulier qui peut l'évaluer en fonction de ses valeurs et croyances. Les émotions procèdent en partie d'une construction sociale⁸⁵. Elles sont dites *primaires*⁸⁶ lorsqu'elles sont jugées naturelles ou universelles, comme la peur, la joie et la tristesse. Elles sont dites *secondaires* lorsque, plus complexes, elles dépendent davantage du contexte socioculturel dans lequel baigne le sujet ; dans ce cas, il peut par exemple s'agir de l'admiration, de la jalousie, de la fierté... C'est, entre autres, par son caractère relativement momentané que l'on distingue l'émotion du sentiment, lui, plus durable.⁸⁷

Cette définition de l'émotion est celle prise en compte pour les analyses de ce chapitre. Celles-ci visent l'étude de la représentation des émotions relatives à la nature dans *Le Dépaysement. Voyages en France* et non pas celle des dispositifs textuels à l'origine de la tension narrative. Nos analyses reposeront également sur les différentes considérations suivantes.

Il est tout d'abord intéressant de préciser que la façon avec laquelle l'auteur aborde les émotions, que cela soit lui qui les éprouve ou non, révèle sa manière personnelle d'appréhender le monde puisque celle-ci dépend grandement de son propre espace affectif.⁸⁸ Une dimension morale peut entrer en compte quand l'auteur se sert de l'émotion pour promouvoir certaines de ses valeurs ou de ses idées.⁸⁹

83. BARONI, R., « Retrouver l'émotion [...] », *Op.cit.* D'après DAMASIO, A., *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1995.

84. BARONI, R., « Retrouver l'émotion [...] », *Op.cit.*

85. Cf. GEFEN, A., « La place controversée [...] », *Op.cit.*

86. La distinction, assez proche, entre des émotions *basses* et *élevées* n'est pas celle que nous retenons ici. Cf. GEFEN, A., « La place controversée [...] », *Op.cit.*

87. BRIENS, S., (de) SAUSSURE, L., *Op.cit.*

88. GEFEN, A., « La place controversée [...] », *Op.cit.*

89. DARSEL, S., « Imagination narrative, émotions et éthique », dans BOUJOU, E., GEFEN, A., (dir.), *Op.cit.*

On peut ensuite distinguer trois modes d'expression différents des émotions. Le traitement est ostentatoire⁹⁰ si l'auteur choisit de nommer explicitement l'émotion. Dans ce cas, l'auteur peut plus facilement tomber dans ce que Magali Bigey appelle « le piège enfantin du nominalisme⁹¹ » ; c'est-à-dire que l'auteur risquerait d'en rester à une évocation simpliste d'émotions principalement primaires. Le second mode d'expression consiste en une approche plus consciente de la part de l'auteur : celui-ci cherche ses mots pour tenter de dire l'émotion – souvent alors secondaire –, sans la faire entrer dans un répertoire préétabli, mais en tâchant, malgré les insuffisances du langage, de dépasser son caractère indicible afin qu'elle apparaisse dans sa complexité spécifique et contextuelle.⁹² Enfin, l'émotion peut être rendue tangible sans être verbalisée, et ce, par l'attitude des personnages et les actions qu'ils entreprennent. Elle est alors davantage montrée que décrite.⁹³

L'émotion peut également se montrer dans la forme que prend l'écriture (ce qui n'empêche pas que le traitement puisse être en même temps ostentatoire ou approfondi). Il est ainsi possible de percevoir les émotions par l'emploi d'expressions figées ou non littérales⁹⁴ ou bien par l'usage d'expressifs tels que les adjectifs et les onomatopées⁹⁵, par exemple. L'expressivité est plus implicite lorsqu'elle passe par de l'ironie, du style indirect libre ou des « métaphores créatives⁹⁶ » dont le sens reste incertain⁹⁷. La neutralité du style et la profondeur de l'émotion ne sont cependant pas incompatibles⁹⁸.

Nos analyses de la représentation, chez Bailly, des émotions dans leur relation avec la nature procéderont d'une lecture particulièrement inductive et empirique puisqu'il s'agira d'observer de près une série d'extraits pour entrevoir des tendances dans l'écriture de Bailly, comprendre certaines des idées qu'il défend ainsi que quelques-unes de ses conceptions littéraires. Nous nous centrerons donc sur la manière dont Bailly s'y prend pour évoquer les émotions, mais aussi sur le rapport que celles-ci entretiennent avec la nature et le rôle qu'elles jouent dans le développement des idées du roman.

90. MARTIN, J.-P., « Ces émotions à fleur de peau, sans nom pour les désigner » dans BOUJOU, E., GEFEN, A., (dir.), *Op.cit.*

91. BIGEY, M., « Littérature et sentiments. Assumer ses choix de lectures sur le web », *Les Cahiers du numérique*, vol. 7, n° 2, 2011, pp. 85-102. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2011-2-page-85.htm> (consulté le 04 juillet 2020).

92. MARTIN, J.-P., *Op.cit.*

93. BRIENS, S., (de) SAUSSURE, L., *Op.cit.*

94. BIGEY, M., *Op.cit.*

95. BRIENS, S., (de) SAUSSURE, L., *Op.cit.*

96. *Ibidem.*

97. *Ibidem.*

98. HECK, M., « Les affects entre parenthèses: *W ou le souvenir d'enfance*, de Georges Perec » dans BOUJOU, E., GEFEN, A., (dir.), *Op.cit.*

2.3. Fleuves singuliers

Une Loire sauvage

Dans le chapitre vingt et un, intitulé « Beaugency, Vendôme, Vendôme... » (DV, p. 247-263), Bailly s'attarde sur l'expérience qu'il a pu avoir de ces deux villes : Beaugency et Vendôme. C'est à travers *Le Carillon de Vendôme* qu'il les a connues, une chanson populaire qui remonte à la guerre de Cent Ans et qui ravive le souvenir de leur histoire. C'est ensuite à travers la vitre du train qu'il a régulièrement entrevu Beaugency. En se rendant une fois sur place, il lui a semblé que cette ville procure au visiteur, à moins qu'il ne s'agisse d'un « obsédé de tourisme » (DV, p. 250), une impression mélancolique. Selon lui, la mélancolie habite le lieu et le plonge dans « une sorte d'automne perpétuel de la vitalité » (DV, p. 250), dont l'auteur décrit les dynamiques et les subtilités. Il n'évoque pas ici cette impression comme s'il était le seul à la ressentir (« comme on le ressent », dit-il (DV, p. 250)) et il précise qu'elle n'est certainement pas provoquée par la Loire.

À partir de là, l'attention est progressivement centrée, pour un temps, sur le fleuve. « Mais dans cette petite ville [Beaugency], l'événement, c'est la Loire, [...] » (DV, p. 252), nous dit l'auteur. Cinq pages lui sont alors dédiées. Bailly cite Stendhal avec lequel, sur ce point, il est pourtant en désaccord : la Loire « était "ridicule à force d'îles" puisqu' "une île, ajoutait-il, doit être une exception chez un fleuve bien appris" » (DV, p. 253). Selon Bailly,

[...] la Loire plus que n'importe quel autre cours d'eau français, a un style, une signature qu'elle propage tout au long de son tracé et c'est donc toujours un fleuve « malappris » qui passe à Beaugency, à travers un semis d'îles plus ou moins allongées, couvertes, comme souvent aussi les rives, d'une végétation argentée et troublante. (DV, p. 253)

Par la suite, il raconte qu'un homme photographiait une sterne tandis qu'une bonne dizaine d'autres oiseaux se tenaient également au bord de l'eau. Il dit que l'on en venait facilement à oublier la présence des voitures ainsi que celle, plus lointaine, de la centrale nucléaire et des éoliennes installées par EDF (Électricité de France). Il note à ce sujet :

Au « dernier fleuve sauvage d'Europe », comme le dit la propagande, l'existence de la centrale faillit coûter son classement de site exceptionnel et protégé, les Australiens notamment, si je me souviens bien, se montrant intraitables sur le sujet de l'atome.

Tel est aujourd'hui le diable, mais c'est un autre, bien plus aimable, qui fait, en partie grâce au relai de James Joyce, la gloire de Beaugency. (DV, pp. 253-254)

Bailly recourt à la périphrase « dernier fleuve sauvage d'Europe » en prenant soin de l'encadrer de guillemets. Bien qu'elle soit réputée pour ses fortes crues, qu'elle ne soit pas

endiguée et qu'à la différence des autres fleuves elle reste peu aménagée⁹⁹, la Loire est traversée par des ponts et interrompue par des barrages. La formulation apparaît dès lors quelque peu excessive (d'autant plus que d'autres fleuves européens ont déjà pu recevoir cette même appellation). Cette périphrase, Bailly l'attribue à la « propagande » ; par là, il fait référence au discours véhiculé par les offices du tourisme et la presse depuis les luttes écologiques de la fin du XX^e siècle, apparues en réaction aux dégâts observés sur la Loire et aux alentours suite à de nombreux projets, tels que l'implantation de centrales nucléaires et de barrages¹⁰⁰. On peut estimer que lorsqu'il est fait mention du caractère « intraitable » des Australiens « sur le sujet de l'atome », c'est à nouveau en introduisant une distance entre l'auteur et le discours écologiste en ce qu'il a de plus radical.

Par ailleurs, à la lecture des mots « classement de site exceptionnel et protégé », une certaine ironie est tangible puisqu'il s'agit notamment là de visées patrimoniales. Comme nous l'avons vu précédemment, Bailly désapprouve l'idéologie patrimoniale parce qu'elle fige l'identité de la France afin d'en vanter les mérites, pouvant ainsi consister en un mouvement de repli. Bailly n'est évidemment pas opposé à la volonté de protéger les sites naturels et historiques, mais le fait de « décerner des certificats » (DV, p. 10) revient à coller une étiquette réductrice aux lieux tout en les jugeant plus dignes d'attention, de conservation ou de restauration que d'autres. Depuis 2000, le Val de la Loire (de Sully-sur-Loire à Chalonnes) fait partie des 45 sites français classés au Patrimoine mondial de l'Unesco¹⁰¹. Sélectionner et classer les sites, ici à un niveau international, en fonction de leur valeur naturelle ou culturelle peut s'approcher d'une tendance à laquelle Bailly n'adhère pas, celle de répartir entre « prétendus haut lieux et non-lieux¹⁰² ».

Enfin, en établissant une correspondance entre la centrale nucléaire et le diable, l'auteur souligne l'aspect néfaste de la centrale tout en maintenant une fois encore un ton ironique puisque le terme « diable » est à la fois hyperbolique, manichéen et vraisemblablement choisi

99. Ceux qui emploient cette formule (« dernier fleuve sauvage d'Europe ») pour parler de la Loire, en 2019, sont plus précisément : « la Ville de Nantes, l'office de tourisme Blois-Chambord, celui Touraine Nature, le site de la mairie de Cosne-sur-Loire, des titres de presse [et] My Loire Valley [...] ». Rf. « Mais pourquoi parle-t-on de la Loire comme du dernier fleuve sauvage d'Europe ? », *La République du centre*, août 2019. En ligne : https://www.larep.fr/orleans-45000/actualites/mais-pourquoi-parle-t-on-de-la-loire-comme-du-dernier-fleuve-sauvage-d-europe_13621575/ (consulté le 27 avril 2020).

100. *Ibidem*.

101. « Val de Loire entre Sully-sur-Loire et Chalonnes », UNESCO. En ligne : <https://whc.unesco.org/fr/list/> (consulté le 10 mai 2020).

102. BAILLY, J.C., *Le Dépaysement. Voyages en France, Op.cit.*, p. 204 : « Le non-lieu (je sais que je m'en suis déjà pris à lui) est un faux concept inutilement disqualifiant, et le haut lieu, surtout si y souffle l'esprit, se confond avec une logique de classe, plus petite-bourgeoise qu'autre chose, éventée et convenue. » Selon Bailly, les lieux jugés inintéressants n'ont simplement pas encore été suffisamment regardés. Rf. Vidéo : ROUX, P., *Op.cit.* Cf. Notion de « non-lieu » de Marc Augé.

à cet endroit du texte pour des raisons formelles : introduire la légende médiévale du pont de Beaugency, qui est résumée ensuite par l'auteur sur base du récit *Le Chat et le Diable* de James Joyce. En considérant que la comparaison se poursuit, on suppose que si, avant, le diable « ne faisait pas sourire » et « la traversée d'un pont pouvait avoir le sens d'une épreuve » (DV, p. 254-255), aujourd'hui, c'est de la centrale dont il faudrait se méfier – le diable serait d'ailleurs même « bien plus aimable » que celle-ci. Néanmoins, il serait possible de s'opposer par la ruse au danger que représente la centrale, tout comme il l'était pour échapper au diable de la légende. C'est donc à coups d'exagérations que Bailly joue sur le fait que la centrale nucléaire est traditionnellement – et parfois de manière indiscutable – vue comme le symbole suprême de la pollution. Si Bailly n'adopte pas un point de vue tranché sur la question nucléaire, il n'en demeure pas moins critique à cet égard ; nous y reviendrons dans un autre chapitre.

L'extrait qui suit, sur lequel nous nous pencherons plus longuement, arrive une fois la légende médiévale résumée.

Mais c'est le fleuve lui-même qui réveille avec le plus d'efficacité ce vieux fond [celui de la légende] – non sous une forme authentiquement médiévale (il serait absurde d'aller dater un fleuve) mais sous celle d'une survivance effilochée. La Loire, et c'est par là qu'elle est vraiment elle-même, est en effet un fleuve propice aux **fantômes** [nous insistons] et aux **effrois**, elle a dans sa couleur quelque chose qui emporte le vert au-delà de lui-même, dans une épaisseur huileuse et noire qui, pourtant, s'entrelace à un discours tumultueux de bulles et de tourbillons. Et il suffit qu'au-dessus de cette eau parfois profonde et rapide, parfois sourdement stagnante, le long des îles ou des rives ainsi que dans quantité de zones marécageuses, vestiges d'un cours majeur irrégulier, des traînées de brouillard le matin ou la nuit s'éternisent, pour que quelque chose de fantomal se mette à exister – un peu comme si le fleuve, au lieu de ne faire que passer, s'attardait en **rôdeur** à la lisière des villes qui le bordent. Le **souffle froid** de la nature (il n'y a pas à hésiter sur cette formulation) ayant plus d'expression et de volume lorsque, comme c'est le cas à Beaugency, la ville n'occupe qu'une seule de ses rives, mais à Blois voire à Tours, plus en aval, où le fleuve est davantage encadré et les éléments bâtis beaucoup plus nombreux, ce souffle passe encore. Cela tient au caractère discontinu de son allure, mais davantage encore à cet accompagnement végétal dont il ne se prive jamais, sur ses rives ou aux abords des piles des ponts où des esquisses de roselières et de petites arborescences croissent librement sur les fonds sableux.

(Ainsi à Tours, sur des dépôts alluviaux formant des sortes de bandes sableuses en avant des piles du pont Wilson : la municipalité a cru bon d'en orner une avec des flamands roses en plastique ou en bois. Venus jusque-là dans une barque à fond plat qu'ils ne manœuvrent qu'avec peine, deux ouvriers s'occupent à enlever ces faux oiseaux, rendant peu à peu la petite île à sa vérité sauvage : les peupliers et les saules poussant [nous soulignons] en cépées brillantes sous la lumière qui est très forte, l'appel de l'Ouest, vers où le fleuve se dépêche, a été entendu. [...]) (DV, pp. 255-256)

Bailly achève son propos sur la Loire en abordant le fait que voir les faux flamants roses redescendre en barque était amusant pour lui, comme pour une bande de punks qui suivaient

également le spectacle, attablés à la terrasse d'un café. Enfin, il signale qu' « il y avait quelque chose de berlinois, et [que] jamais [il] n'aurai[t] pensé à cet écho possible de la Spree sur la Loire » (*DV*, p. 256).

La fin de l'extrait est entre parenthèses, comme anecdotique, jugé bon d'être écrit mais pas d'être affirmé avec aplomb. Pourtant, par sa construction, son contenu et sa présence même, on peut comprendre l'avis de l'auteur : la Loire est d'autant plus elle-même, vivace et rayonnante lorsque ses « bandes sableuses » ne se trouvent pas vulgairement décorées par des flamants roses en plastique ou en bois, quand elle est rendue à sa « vérité sauvage ». Des considérations esthétiques entrent donc en jeu : Bailly n'est pas opposé à toute intervention humaine sur le paysage, mais celles-ci ne devraient notamment pas nuire à la beauté du lieu, ne pas constituer, comme ici, une faute de goût. Alors que dans les lignes qui précèdent, la Loire apparaît dans ce qu'elle a de sombre et d'inquiétant, à la fin, le retour à sa vérité sauvage s'accompagne textuellement d'une mise en évidence de la lumière et de la vivacité du fleuve (qui se « dépêche » vers l'Ouest) comme de ses abords (les arbres poussent et brillent). Sans être ostentatoire, l'avis de Bailly se lit entre les lignes : bien qu'elle soit inquiétante, laissons la Loire être elle-même.

Comme nous l'avons vu, Bailly insiste sur le caractère singulier de ce fleuve et, en marquant son désaccord avec Stendhal, il montre que le fait d'être – relativement – sauvage lui confère plus de force que de ridicule. La Loire représentée est une Loire qui, à bien des égards, conserve ses traits sauvages tels que l'irrégularité de son cours, son semis d'îles, ses abords, son style ; une Loire vive dont le souffle froid se répand alors même qu'elle passe en ville et sous les ponts. Dans ce chapitre, en filigrane, entrent donc en concurrence des tensions entre « nature sauvage » et « nature citadine » ainsi que, du point de vue de l'intervention humaine, entre une visée protectionniste et une visée impérialiste de la nature. L'auteur se révèle attentif à la préservation de la Loire et de ses environs tels qu'ils sont naturellement, mais il veille à prendre distance avec le discours écologiste radical. Nous nous référons par là à tout discours écologiste dont les idées, devenues slogans, seraient arrêtées, indiscutables, trop peu nuancées ou en rupture avec la réalité des circonstances. Ce serait, par exemple, désirer la fermeture immédiate des centrales nucléaires sans s'interroger sur les conséquences d'un tel choix et sans s'assurer au préalable que les alternatives existantes sont effectivement préférables et suffisamment prêtes à y suppléer. En valorisant le caractère sauvage de la Loire, Bailly partage avec la « propagande » une certaine volonté de préservation, sans pour autant en venir à se rallier à l'ensemble de ses idées et de son discours.

La Loire possède donc, selon Bailly, un « style » qui lui est propre. Dans le domaine artistique, cette notion renvoie à l'ensemble des moyens d'expression qui révèlent la personnalité d'un auteur¹⁰³. La Loire ne peut s'exprimer ni consciemment ni artistiquement, mais elle apparaît, chez Bailly, reconnaissable, tout au long de son tracé, à travers des traits d'ordre notamment esthétiques. Dire que ce cours d'eau a un « style », c'est considérer qu'il est pourvu d'une identité singulière, tout en rapprochant le « langage » naturel du langage artistique. Bailly écrit que « les rivières sont des êtres, des singularités, quasi des personnes », que chacune « produit son propre phrasé » et qu'elles ne sont par conséquent pas à approcher de manière générique (DV, p. 299). Nous allons donc à présent nous pencher sur la façon qu'a l'auteur de rendre compte de ce style.

[...] elle a dans sa couleur quelque chose qui emporte le vert au-delà de lui-même, dans une épaisseur huileuse et noire qui, pourtant, s'entrelace à un discours tumultueux de bulles et de tourbillons. (DV, p. 255)

Ici, par exemple, décrire l'eau ne revient pas à juxtaposer simplement deux ou trois adjectifs, mais à entrelacer différents de ses aspects, que sont sa couleur, sa texture et son mouvement, de manière à montrer qu'ils s'entre-influencent et parfois s'opposent. Ces trois aspects font partie de ceux que l'on observe habituellement au cours d'une analyse plastique : la couleur et la texture de la peinture, le mouvement du pinceau. L'ekphrasis est une figure de style qui consiste en la description littéraire d'une œuvre d'art¹⁰⁴. La Loire n'en est pas à proprement parler une, mais le portrait qu'en fait Bailly pourrait nous amener à la considérer comme telle.

La Loire se distingue chez Bailly par ses paradoxes, ses variations, qui se succèdent comme les notes d'une mélodie qui lui serait propre. Il est d'ailleurs question de « gamme » dans le passage suivant, qui figure un peu plus tôt dans ce même chapitre « Beaugency, Vendôme, Vendôme... ».

[...] la Loire et, comme elle sait le faire, dans un **mixte** [nous insistons] de **nonchalance** et de **vivacité**, tout cela d'ailleurs réparti en une **gamme** selon les arches du pont qui, inégales et souvent rafistolées, sont au nombre de vingt-trois. (DV, p. 252)

La coprésence de ces deux mouvements contraires n'apparaît toutefois pas propre à la Loire, car Bailly l'évoque aussi pour le Loir (« une sorte de mouvement perpétuel, l'allure à la

103. « Style », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/style> (consulté le 27 avril 2020).

104. POU GEOISE, M., *Op.cit.*, p. 107.

fois nonchalante et vive de la rivière » (DV, p. 259)). La nonchalance qui d'ordinaire est un trait humain ou animal est prêtée aux fleuves pour décrire leur allure, mais il serait excessif de dire que l'auteur en vient à les doter de spécificités dont ils sont en réalité dépourvus (pensées, sentiments, intentions, etc.). Si l'on se réfère aux définitions de « nonchalance » reprises ci-dessous, on constate que plusieurs des traits comme l'absence d'énergie et la lenteur peuvent convenir à des cours d'eau.

A. Manière d'être ou d'agir caractérisée par l'absence d'énergie, de zèle, de soin, due à l'insouciance, l'indifférence.

B. Manque de rapidité, d'entrain, de fermeté ; lenteur et mollesse des gestes, des attitudes.¹⁰⁵

En revanche, l'insouciance et l'indifférence renvoient à des manques qui, par extrapolation seulement, pourraient être attribués aux fleuves, bien que ces derniers, contrairement aux humains, ne seraient pas en mesure de les combler. Parler de gestes et d'attitudes semble également peu adéquat lorsqu'il s'agit des mouvements de l'eau. Certains traits définitionnels de « nonchalance » sont donc écartés pour que le concept, lorsqu'il s'applique aux fleuves, se trouve sémantiquement élargi. Les quelques personnifications que l'on peut retrouver entre les pages du *Dépaysement. Voyages en France* se voient bien souvent amoindries par les verbes d'état, tels que « sembler » et « avoir l'air » (« [...] les herbes folles ont l'air de regretter d'être venues. » (DV, p. 76)), qui les introduisent en plaçant l'attribution sous la responsabilité d'un observateur humain. D'autres personnifications sont néanmoins plus directes : « [...] partout où les jardins se sentent libres entre des palissades bricolées et des assauts d'herbes folles [...] » (DV, p. 65). On remarque toutefois que, si Bailly estime que les rivières sont « quasi des personnes », il évite généralement de les affubler de caractéristiques qu'elles ne partagent pas avec le genre humain.

Dans le passage retranscrit ci-dessous, nous voyons comment la syntaxe, rythmée par la virgule, articule les contradictions et introduit des nuances au moyen de *parfois*, de *ou*, de *ainsi que*. Cette structure polysyndétique a pour effet de rendre la phrase sinueuse, mais riche en précisions.

Et il suffit qu'au-dessus de cette eau parfois profonde et **rapide**, parfois sourdement **stagnante**, le long des îles ou des rives ainsi que dans quantité de zones marécageuses, vestiges d'un cours majeur irrégulier, des traînées de brouillard le matin ou la nuit s'éternisent, pour que quelque chose de fantomal se mette à exister [...]. (DV, p. 255)

Ces variations de rythmes, oscillant entre vitesse et lenteur, se retrouvent pour décrire la Seille, dont le cours « semble hésiter entre la fuite et l'indolence » (DV, p. 169), ou encore, en

105. « Nonchalance », CNRTL. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/nonchalance> (consulté le 27 avril 2020).

un plus riche éventail, dans le passage suivant qui survient dans le chapitre « Nasses, verveux, foënes, etc. » :

Des bancs de petits poissons argentés filant à toute allure, des replis d'eau lente protégés des courants, des accélérations tournoyantes, des passages à vide et des effets de siphon, des reptations d'écrevisses et le sable de l'estran griffé par les foënes, ces sortes de petites fourches pour dénicher les coquillages, des bourriches ou des paniers pleins d'éclats humides miroitant au soleil – c'est tout cela, c'est le frémissement vivant du paysage [...]. (DV, p. 19)

Cette description consiste en une énumération de mouvements d'allures diverses qui se voient alternés, un plus rapide, un plus lent, et qui concernent non seulement le courant de la rivière, mais également ce qui interfère avec celui-ci : la présence d'êtres vivants et les techniques de pêche.

Si, chez Bailly, la singularité de la Loire tient à son caractère irrégulier, elle relève également de l'émotion d'effroi qu'éprouvent ceux qui s'en approchent. C'est ce qui, selon l'auteur, fait que la Loire est vraiment elle-même. Il y a en elle et dans la végétation qui l'environne, surtout lorsque le brouillard s'invite, quelque chose de « fantomal » qui peut susciter et réveiller des légendes. Puisqu'elle est présentée comme inquiétante, on peut estimer que la Loire n'est pas idéalisée. Elle est toutefois enrobée d'une certaine aura littéraire – qui rappelle le romantisme – due au lien établi entre elle et la légende médiévale ainsi qu'à l'importance donnée à l'émotion d'effroi pour définir son style.

Quand Bailly écrit que c'est « un peu comme si le fleuve, au lieu de ne faire que passer, s'attardait en rôdeur à la lisière des villes qui le bordent » (DV, p. 255), la comparaison tend à ce que des intentions suspectes soient attribuées au fleuve. À cet endroit, la Loire n'est toutefois pas véritablement anthropomorphisée car la formule sert davantage à décrire le ressenti éprouvé qu'à expliquer ce qui du fleuve le provoque. Décrire la Loire en rapprochant plus ou moins certains de ses traits de particularités humaines permet entre autres la mise en relief de sa nature vivante.

Le narrateur ne présente pas l'effroi comme une émotion qui ne serait que sienne, mais comme un phénomène partagé qui peut être identifié avec certitude. Pour cela, le temps de son explication, le *je* disparaît et aucune conséquence physiologique ou cognitive de ce ressenti ne se rapporte à lui personnellement. Le retour à une subjectivité – manifeste – de l'auteur ne s'observe qu'ensuite, lorsqu'il dit avoir été amusé par le spectacle du retrait des faux flamants roses. En outre, le fait qu'il précise entre parenthèses, à propos du « souffle froid de la nature », qu'« il n'y a pas à hésiter sur cette formulation » (DV, p. 253) contribue à souligner l'évidente existence de ce souffle particulier tout en permettant à l'auteur de se

montrer conscient des procédés littéraires qu'il mobilise et de leurs effets. Il présente les causes de ce souffle (à savoir l'allure discontinue du fleuve et les végétaux qui l'entourent) et même si celles-ci ne sont que très peu argumentées, elles font, du moins formellement, office de raisonnement. Enfin, c'est par le lien qu'entretient la Loire avec la légende médiévale que l'effroi est amené par l'auteur : l'émotion remonte donc déjà à cette époque lointaine et, ayant été véhiculée jusqu'à nos jours notamment par Joyce, sa dimension à la fois historique et sociale n'en est que plus saisissante. Notons que la légende accentue le caractère effrayant du fleuve qui est lui-même aux origines de celle-ci.

La Loire n'est pas décrite comme le serait un simple décor romanesque : il ne s'agit pas pour elle d'accompagner l'intrigue puisqu'elle fait partie intégrante de cette dernière ; elle est précisément « l'événement » à Beaugency, le centre d'attention dans cet extrait. C'est la Loire qui éveille une émotion chez les hommes et non pas ces derniers qui chercheraient en elle l'illustration symbolique de leurs états d'âme. Il n'en demeure pas moins qu'évoquer ce qui est ressenti face au fleuve apparaît comme l'un des moyens centraux pour définir sa nature, sa signature. La description, si elle n'anthropomorphise pas à proprement parler la Loire, reste liée à l'homme et à ses ressentis ; le fleuve reste vu et expérimenté par l'homme. L'intérêt de Bailly ne se porte donc pas seulement sur la Loire en elle-même mais également – et surtout ? – sur le lien qui unit le fleuve à l'homme, et ce, d'un point de vue tant écologique qu'émotionnel.

L'expérience que fait l'auteur de la Loire et qu'il relate dans ces pages s'appuie donc non seulement sur ses observations visuelles faites à Beaugency et puis à Tours, mais aussi sur le ressenti que suscite le fleuve et dont, d'après lui, la prégnance est autant historique que sociale. Selon l'auteur, la Loire, comme d'autres éléments du paysage (que ce dernier soit urbain ou rural), a en elle-même, sous forme de traces ou de dormances, de quoi réactiver le souvenir du passé. L'émotion d'effroi permet donc de caractériser le style singulier de la Loire tout en servant de lien entre le passé et le présent, participant ainsi à la « pelote complexe et enchevêtrée où époques, affects et dimensions s'entremêlent » (*DV*, p. 20), pelote qui constitue une représentation sans cesse fluctuante de la France. En plus de faire référence à un fonds légendaire, c'est en se servant de points de vue tirés de sa lecture de Stendhal et de discours écologistes que Bailly se positionne.

La fin du chapitre vingt et un est consacrée à la ville de Vendôme dont l'auteur dresse un portrait à la fois à partir d'une légende ancienne, de l'onomastique, de références littéraires au Loir et, surtout, de l'histoire de Gracchus Babeuf.

2.4. Suivre joyeusement le fil de l'eau

Chez Bailly, l'eau est également source d'émotions positives. C'est le cas dans l'extrait ci-dessous, issu du chapitre « Le voyage de la fève ».

[...] les fèves ont une surface ferme et lisse comme du cuir, qui est agréable au toucher, et c'est à ce titre, avec sans doute aussi quelque chose d'un provisoire talisman, que celle dont, fait roi, j'avais hérité s'était retrouvée dans ma poche et y était restée – jusqu'à ce moment sur la passerelle au-dessus de la chute d'eau, à ce moment dans la forêt, loin, très loin je pense d'Arles et du Rhône, et même à vrai dire dans un autre monde ou sur un autre versant du monde : et là, au lieu de la royauté de l'enfance, marquée par une couronne en papier doré, ce qui m'échut en guise de royaume, je le compris sur l'instant, c'était cet objet, sa sensation dans l'instant – sa fraîcheur – et tout ce que dès lors il contenait, ne pouvait contenir que pour moi, la condensation ou le point de condensation d'un récit, son point final, là, devant la chute, **dans la joie objective des éclaboussures et des perles d'eau**, pouvant dire que j'étais arrivé : mais non pas « au pays », si proche qu'en puissent être pour moi les parages du Hohwald, mais là, rien que là, c'est-à-dire dans une encoche ou une halte – dans une césure. (DV, pp. 28-29)

Comme l'était l'effroi suscité par la Loire, la joie occasionnée par les éclaboussures et les perles d'eau est présentée comme indubitable et socialement répandue. C'est par ce seul adjectif, « objective », que l'auteur caractérise cette joie, qui en reste au stade d'émotion primaire. Mais une joie vécue par l'auteur, plus intime et plus subtile, se perçoit de manière plus implicite dans l'ensemble de ce passage. On la remarque par le choix du vocabulaire et des expressions (« agréable », « talisman », « fraîcheur de l'instant ») ainsi que par les nombreuses insistances et répétitions visant à faire ressortir *cet instant* et *ce lieu* en particulier. Le sujet qui éprouve cette émotion n'est donc ici que Bailly. Les stimuli déclencheurs sont essentiellement sensoriels puisqu'il s'agit de la douceur et de la fraîcheur de la fève, de la sensation des éclaboussures, du fait de voir la chute et de se trouver seul en forêt. Le plaisir que cela procure à l'écrivain s'accompagne de l'impression d'être dans un monde à part et il éveille en lui l'envie d'écrire. Un récit se tisse dans sa tête et le bonheur que Bailly éprouve à cet instant l'amène, ensuite, à écrire le chapitre dont est extrait ce passage – ce dernier est ainsi méta-textuel dans la mesure où il aborde ses propres conditions d'existence. On a donc accès à ce que cognitivement, et non physiologiquement, l'émotion a fait naître en Bailly ainsi qu'à la forme que cette dernière a prise pour être exprimée – la forme littéraire. L'auteur a associé ce moment en forêt au fait que, deux soirs plus tôt, à l'épiphanie, il a découvert la fève dans sa part de galette ; ce qui lui a permis d'élaborer une métaphore dont la fantaisie rappelle le monde imaginaire de l'enfance. Bailly se dit hériter d'un royaume, non pas imaginaire, mais bien réel : le royaume, c'est la fève elle-même dans sa main et cet endroit qui s'offre un temps à lui, comme une parenthèse dans sa vie. Il prend conscience de la chance qu'il a de se trouver

simplement à ce moment-là, dans cet endroit-là. Ce coin de nature lui semble niché sur « un autre versant du monde » tant il est éloigné et différent de la ville d'Arles. Cet instant en forêt devant la chute prend de l'épaisseur à ses yeux, c'est pour lui un temps d'arrêt agréable loin de la civilisation et du quotidien.

Voici, dans l'extrait suivant, un second exemple de ressentis positifs provoqués par la nature. La présence de la Seille contribue à ce que la maison d'éducation surveillée du hameau de Han soit perçue comme un lieu protecteur.

Les éducateurs qu'ensuite je croisai dans la cour [...] ne m'ôtèrent pas l'impression initialement ressentie, celle du contraire d'un bain d'enfants et sans doute pas le paradis mais du moins, et comme **lové dans ce méandre**, un lieu protecteur, un lieu où les enfants, s'ils n'étaient pas sauvés, étaient saufs.

Cette impression, peut-être est-elle due aussi au contraste qu'offrait cette maison avec tout ce que j'avais vu les jours précédents sur les vestiges des champs de bataille ? Une brusque et simple bouffée de vie et de présent tournée vers l'enfance. Quoi qu'il en soit, ce livre n'est pas une enquête, j'essaie seulement de rester au plus près de ce que j'ai vu, reparcourant mes carnets, mes souvenirs, et là je vois cela, **la joie de ce détour par la rivière qui était mon but, mon chemin** et que j'ai donc suivie, vers l'amont, traversant des villages [...]. (DV, p. 170)

La maison d'éducation est « lovée » dans le méandre de la rivière. Comme Bailly l'écrit un peu plus tôt, en ce lieu, « on se retrouve complètement délié de toute assise urbaine et [...] on est au fin fond d'une campagne étourdie, d'ailleurs dans une enclave, l'intérieur du méandre formant presque un petit monde retiré » (DV, p. 169). Cet endroit reclus et entouré de nature se révèle, selon l'auteur, être un refuge pour des enfants, en plus d'être également un « site protégé où se rencontrent quelques espèces rares ou en voie de le devenir » (DV, p. 169).

Puisque Bailly trouve cela plaisant, longer la Seille est devenu le « but » de sa promenade, ce qui fait que l'émotion a mené à une prise de décision. « Il y a un plaisir spécifique – dit-il dans un autre chapitre – à suivre le cours des rivières, à éprouver dans son corps (ce qui est possible même en voiture) la forme des bassins versants, la variation de leur largeur et de leurs pentes. » (DV, p. 326). Comme Bailly utilise une tournure impersonnelle, il sous-entend que l'émotion peut être vécue par d'autres. Il ne la décrit que sommairement : on sait qu'il la juge « spécifique » et qu'elle est due à ce que l'on peut éprouver dans son corps devant le relief et la forme des cours d'eau. La joie est donc principalement décrite à partir du stimulus qui est à son origine, mais ses conséquences physiologiques et cognitives ne sont pas abordées. Qu'elle soit amenée de façon plus ou moins explicite, l'émotion joyeuse mène, dans ces

exemples, à des représentations diverses de la nature : elle apparaît tantôt ressourçante et inspirante, tantôt protectrice ou encore captivante.

2.5. Admiration contemplative

Devant les beautés de la nature, Bailly ressent une admiration qui le pousse à les décrire et à comprendre en quoi elles consistent. Cette admiration peut être rendue manifeste par ses mots ou ne se laisser entrevoir que par le soin apporté aux descriptions et par la place que la question de la beauté occupe dans sa représentation du lieu.

Dans le chapitre « Entrer dans l'océan », Bailly tente de cerner ce qui fait que la Bretagne détonne par rapport au reste du pays. Selon lui, au fil de son histoire, cette région a parfois été délaissée et elle a eu tendance à se replier sur ses traditions, multipliant croyances et superstitions. Mais ce qui rend l'atmosphère de ces lieux caractéristique, ce serait surtout le fait qu'elle semble devoir « assumer » à elle seule « le contact avec l'océan » (DV, p. 229). La géologie et les éléments naturels peuvent ainsi jouer, pour l'auteur, un rôle déterminant dans ce qui fait aux yeux des hommes l'âme d'un lieu.

On éprouve que cette antique pauvreté, plutôt qu'éradiquée, a juste été mise en veilleuse. Mais ce qui est sûr, c'est que s'il y a bien une région qui incarne la rêverie qui s'emporte avec la mer, les embruns, les rochers et le vent, c'est la Bretagne. (DV, p. 227)

Cet extrait nous permet une nouvelle fois de constater à quel point, pour décrire les lieux, Bailly se met à l'écoute de ses impressions qui, souvent dissimulées sous les tournures indéfinies, sont présentées comme communément reconnues. Le passage suivant montre comment la beauté du paysage joue un rôle dans l'éveil de différentes émotions positives.

Mais je me rends compte, en écrivant cela, que la difficulté est grande, à propos de la mer et des paysages côtiers grandioses et sublimes, de ne pas verser dans une sorte d'exaltation frisant (d'assez loin tout de même, je l'espère) le style pompier, ce qui est bien gênant car ce que l'on **éprouve**, en marchant sur les chemins de douaniers qui ne cessent de monter et de descendre (oh, le rocher aux oiseaux à la sortie de l'estuaire du Trieux !) ou sur les grèves (oh, la longueur de la plage pour arriver à l'île Tudy !), ce n'est pas du tout de cet ordre, mais tout à fait simple, avec d'irrépressibles bouffées d'enfance qui remontent dès lors que l'on a eu la chance de venir là étant petit, avec aussi l'émotion continue d'une **beauté** native et sans apprêts, radicale. « Ce qui passe infiniment l'homme », cette formulation de Pascal qui m'est devenue familière à force de l'entendre dite par un ami qui en avait fait un motif philosophique complet (à travers lequel devait aussi s'entrevoir la possibilité d'outrepasser les limites de la philosophie comme de l'art), cette formulation, donc, c'est elle qui s'impose s'il s'agit de caractériser la venue de cette beauté, et il me semble qu'envers la Bretagne, comme le racontent les souvenirs d'enfants ayant cherché des crevettes transparentes dans des mares où de petits crabes s'enfuyaient, cette sensation d'être devant plus grand que soi et que l'espèce, d'être devant l'immensité pure et simple (comme avec la nuit)

a une dimension populaire, et qu'elle est absolument dénuée de toute prétention. (DV, pp. 228-229)

La beauté des paysages bretons procure à l'auteur une joie qu'il décrit minutieusement en présentant trois des émotions secondaires qui la composent : un émerveillement enthousiaste accompagné d'« irrépressibles bouffées d'enfance », l'admiration « continue d'une beauté » et la sensation d'être devant plus grand que soi. L'évaluation que fait Bailly de ces émotions est cette fois plus détaillée. Il juge l'enthousiasme simple et précise, en un commentaire métallittéraire, qu'il ne devrait pas être traduit dans un « style pompier ». Il considère également que le sentiment d'humilité ressenti devant les paysages grandioses de la Bretagne a une dimension populaire. C'est sur des représentations culturelles notamment véhiculées par le tourisme et son imagerie qu'il s'appuie pour émettre cet avis. En outre, afin de thématiser ce sentiment, il recourt à un aphorisme philosophique, « ce qui passe infiniment l'homme ». L'enthousiasme se manifeste au niveau de l'écriture par les onomatopées « oh » suivies d'exclamations en style indirect libre qui pourraient potentiellement appartenir à un autre locuteur que le narrateur.

Bailly parle de « paysages côtiers grandioses et sublimes ». La beauté des lieux est selon lui « native et sans apprêts, radicale ». Ce décor naturel est immense et beau, sans qu'il n'ait besoin pour cela d'intervention humaine. L'auteur contemple ces paysages spectaculaires et fait part des émotions qu'ils produisent en lui, un peu comme le faisaient les auteurs romantiques, mais sans prétention, sans se positionner en génie capable de révéler les mystères de la vie. Dans l'extrait ci-dessous, l'auteur décrit également un paysage grandiose et, bien qu'il l'observe depuis la vitre d'un train, son point de vue surélevé par rapport à la vallée, le brouillard et le ciel assombri rappellent les peintures romantiques de l'allemand Caspar David Friedrich.

Mais je les [un couple kabyle] quittais pour aller regarder du côté où le train domine les gorges, car le **spectacle était magnifique** : à travers une végétation très dense, dans de brusques trouées, on pouvait apercevoir de temps à autre, en contrebas, la rivière [la Vézère], d'une couleur presque chocolat, se précipiter entre les flancs abrupts de la vallée, des filets de brouillard très mobiles s'accrochant aux arbres, le tout sous un ciel extrêmement assombri et menaçant : belle entrée en matière il me sembla [...]. (DV, pp. 326-327)

Le « spectacle » est constitué d'un ensemble d'éléments naturels (la végétation, la rivière, la roche et le ciel) dépourvu de traces de vie humaine – elles ne sont, du moins, pas mentionnées. Si ces espaces spectaculaires semblent, pour Bailly, faire partie des plus beaux, *Le Dépaysement. Voyages en France* n'est pas majoritairement consacré à ceux-ci. L'auteur s'exprime tout autant, sinon davantage, à propos des villes et des campagnes en se montrant

attentif à la beauté de ces lieux également : il décrit par exemple les champs ardennais en s'attardant sur la consistance des terres, sur le « damier irrégulier de [leurs] couleurs » et en relevant la beauté de ces « pures lignes d'une nature (s'il en reste encore) non buissonnante » (DV, p. 139).

Au début du chapitre « Castellum aquae », c'est à partir de la question de la beauté du Midi que cette région est envisagée. Bailly cite Francis Ponge qui, selon ses dires, se laisse parfois aller à un « provincialisme élargi à toute l'aire méditerranéenne » (DV, p. 281). Francis Ponge estimait que les terres du pourtour méditerranéen étaient d'une beauté incroyable et que c'était une joie de pouvoir y habiter. Bailly commente cette idée comme suit.

C'est sans doute un peu rapide : on ne voit pourquoi la beauté n'existerait pas ailleurs, « dispersée à travers la terre entière », ainsi que Novalis le disait du paradis. Et l'on ne peut s'empêcher de penser aussi, spontanément, à l'efficacité avec lesquelles ces terres du Sud ont si souvent, par quantité de trahisures, affadi ou détruit leur propre beauté. (DV, p. 281)

On constate que Bailly effectue deux mouvements pour nuancer les propos de Ponge. D'une part, il dépasse la vision provincialiste en précisant que la beauté est disséminée dans le monde entier. Il reprend pour cela une expression de Novalis, un écrivain romantique allemand qui tentait, en contemplant la nature, d'entrevoir le divin à travers le Beau¹⁰⁶. Même si les beautés naturelles lui inspirent également l'envie d'écrire, Bailly ne se donne pas un tel objectif. D'autre part, Bailly souligne le fait que les hommes ont souvent, par leurs actions, nui à la beauté du Sud de la France. L'auteur reconnaît tout de même qu'un réel consensus existe à propos de la beauté du Midi et il cherche à expliquer pourquoi.

Par conséquent quelque chose d'une tenue à la fois virgilienne et populaire, simple. Le contraire du clinquant, un en-allé de collines, la brume bronze pâle et presque grise des oliviers, mais aussi, et de façon discrète et tenace, une imprégnation romaine, une sorte d'élanement toujours vif en direction d'une gloire éteinte, pacifiée dans les ruines. (DV, p. 282)

Ce qui fait la beauté de ces paysages, ce n'est plus un aspect grandiose et spectaculaire ni l'absence d'intervention humaine, mais c'est, au contraire, leur simplicité, la dimension populaire des constructions et la présence de survivances antiques. Bailly prend plaisir à contempler différents types de paysages et à décrire leur beauté en tentant de percevoir les tenants et aboutissants de celle-ci.

106. BRIX, M., *Histoire de la littérature française. Voyage guidé dans les lettres du XI^e au XX^e siècle*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2014, pp. 202-203.

2.6. Comme un air mélancolique

La mélancolie, en littérature, est un « sentiment d'une tristesse vague et douce, dans laquelle on se complaît, et qui favorise la rêverie désenchantée et la méditation ¹⁰⁷ ». Au XIX^e siècle, les écrivains romantiques ont fait de la mélancolie une véritable valeur littéraire ¹⁰⁸. La période de la Terreur et les guerres napoléoniennes qui ont suivi la Révolution française ont contribué à plonger la France dans ce que l'on a coutume d'appeler le « mal du siècle ». Le romantisme français, qui s'est répandu durant la Restauration et qui avait pour ambition de renouer les liens entre littérature et société, s'opposait, sous l'influence allemande, au rationalisme du classicisme, mais également à l'irrégion encouragée par les philosophes des Lumières. Les idées de ces derniers n'étaient toutefois pas toutes rejetées : les auteurs romantiques continuaient à défendre les droits de l'homme, l'émancipation des peuples, le principe de démocratie ainsi que la légitimation des bonheurs terrestres. Les auteurs se retrouvaient alors tiraillés entre leur religion et leur attirance pour les plaisirs terrestres, ce qui renforçait leur état de mal être. ¹⁰⁹ Au « mal du siècle », s'ajoutaient donc les tourments personnels des écrivains, génies incompris et malheureux, dont la mélancolie devenait force créatrice et la subjectivité, source d'originalité ¹¹⁰.

Selon Schoentjes, dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, l'« écriture [de Bailly] porte la marque du romantisme allemand ¹¹¹ ». Bien que Bailly ne souhaite pas idéaliser le passé de son pays (comme les écrivains romantiques allemands pouvaient le faire en vue de renforcer l'identité de leur nation ¹¹²) et qu'il écrive deux siècles plus tard, dans un tout autre contexte historique et social, certains points communs s'observent en effet entre son écriture et celle des romantiques allemands, mais aussi français. Par exemple, Bailly évoque, comme nous l'avons vu, les émotions ressenties au contact de la nature et il peut s'adonner au plaisir de la contemplation, parfois devant des paysages spectaculaires. À cela, s'ajoute le fait que Bailly montre un intérêt particulier pour les légendes populaires, qu'il cite Novalis et fait référence à Friedrich (auquel Jacques Monory et lui-même ont consacré un ouvrage intitulé *Hommage à*

107. « Mélancolie », CNRTL. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9lancolie> (consulté le 06 juin 2020).

108. LEGROS, G., MONBALLIN, M., STREEL, I., *Les grands courants de la littérature française*, Éditions Altiora Averbode, 2007, p. 26.

109. BRIX, M., *Op.cit.*, pp. 197-201.

110. LEGROS, G., *Op.cit.*, pp. 25-26.

111. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 98.

112. Le nazisme s'est d'ailleurs inscrit « dans cette tradition du culte de la nature [...] qui remonte au romantisme ». SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 212.

*Caspar David Friedrich*¹¹³). Le sentiment mélancolique a également une place dans l'œuvre de Bailly : l'atmosphère est mélancolique à Beaugency ; près du cimetière de Toul, le bruit « régulier de la corde venant heurter la hampe du pavillon national » a « une allonge mélancolique » (DV, p. 178-179) ; non loin de Varennes, un atelier de menuiserie qui semble « avoir glissé hors du temps » est une image mélancolique parce que, « en elle [,] le révolu ne se teinte d'aucune gloire et le continu d'aucune félicité » (DV, p. 125). Chez Bailly, la mélancolie apparaît également être l'une des conséquences de la disparition du monde rural tel qu'il était avant la révolution industrielle et c'est un sentiment qui s'éprouve aussi face aux paysages ravagés par le passage des guerres mondiales – nous y reviendrons dans la suite de ce travail. Les analyses des extraits suivants permettront de rendre compte de la manière dont des liens se tissent, chez Bailly, entre la nature et la mélancolie.

L'auteur se rend à Charleville et dans le village campagnard de Roche (DV, p. 134-149). Il constate qu'il ne reste plus qu'un mur de la ferme (de la famille Cuif) où Rimbaud a vécu et qu'il règne, dans ses environs, un profond silence. Selon lui, le lien qui liait Rimbaud à ces lieux persiste mystérieusement, « quelque chose » flotte encore dans l'air. Il cherche à capter comment « l'immense masse d'oubli de la campagne se souvient », comment elle continue à porter le « chant cassé » de Rimbaud (DV, p. 137). Ce *chant* semble, pour Bailly, pouvoir englober tant la présence physique du poète en ces lieux, que celle de ses pensées, émotions et poèmes. Le paysage oublie et se souvient. Cette personnification antithétique est ambiguë : que le paysage ne puisse conserver le souvenir du passé, cela apparaît compréhensible, mais ce qui semble moins évident, c'est de savoir comment et sous quelle forme il pourrait tout de même garder une trace du *chant* de Rimbaud.

La violence du désir qui tortura Rimbaud dans ce qu'il appela un « triste trou » demeure pour ainsi dire sans prise sur le paysage qui boit tout comme une éponge, mais il suffit pourtant de ce très frêle savoir – ce *c'est là* qu'on ne peut que se répéter dans un étonnement déçu – pour que le lieu se mette à vibrer, c'est-à-dire à exister autrement que n'importe quel autre lieu : le poème invisible et retiré agit comme un nom qu'on lit sur une tombe. (DV, p. 137)

Si le désir – et la tristesse – du poète n'ont pas affecté le paysage, celui-ci, tel une éponge, les aurait toutefois « inconsciemment » absorbés. Cela veut-il dire que la nature en conserve aujourd'hui encore la trace ? Cette comparaison établie entre le paysage et l'éponge reste mystérieuse. Il est ensuite davantage question de la façon dont le souvenir de Rimbaud, resté dans la mémoire humaine, influence la manière de considérer le lieu. Par les références cultu-

113. Cf. BAILLY, J.-C., MONORY, J., *Hommage à Caspar David Friedrich*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1977. Bailly a également écrit : BAILLY, J.-C., *La Légende dispersée : Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.

relles (même vagues) et quelques bribes de poèmes ¹¹⁴, la « pelote de liens » enchevêtrés dans les esprits humains, le paysage devient vibrant ; un gain de sens, grandement composé d'affects, est relié au lieu et confère à celui-ci une réalité plus dense. C'est ce que décrit Bailly avec la comparaison « le poème invisible et retiré agit comme un nom qu'on lit sur une tombe », où le poème renvoie, par métonymie, au *chant* de Rimbaud. Dans cet extrait, les comparaisons permettent donc à l'auteur d'exprimer des idées subtiles sur le lien particulier qui peut exister entre le paysage et le *chant* de Rimbaud.

Les métaphores, comparaisons et métonymies de Bailly ne sont pas facilement interprétables pour le lecteur, qui se voit souvent obligé d'en déduire le sens en ne s'appuyant que sur des bases hypothétiques. Selon les termes de Sylvain Briens et Louis de Saussure, l'« heuristique passe [alors] par l'écho expérientiel que le lecteur peut lire dans l'évocation ¹¹⁵ » ; c'est-à-dire que le lecteur devine le sens, par exemple, d'une métaphore à l'aide de ses propres habitudes interprétatives et à partir de son univers émotionnel personnel ¹¹⁶. Face à la complexité de ce que représentent les paysages pour l'auteur, son écriture se révèle également être complexe, mystérieuse et riche en paradoxes. Bailly est en effet, comme nous l'avons vu, pour une ouverture du sens et contre les formules réductrices qui le fixeraient excessivement, sans nuances, une fois pour toutes.

Quelques pages plus loin, Bailly ajoute :

[...] ce que nous pouvons mesurer c'est à quel point cette campagne, selon sa forme et sa tenue, malgré toutes les transformations, entoure tout cela [les pensées, les souvenirs...] de silence, et combien ce silence semble empreint de cela même qu'il tait. (DV, p. 142)

Le silence, au sens propre, (dû à l'allure même de la campagne) est relié à l'« indifférence » avec laquelle le paysage a laissé couler le *chant* de Rimbaud. L'absence de traces tangibles conservées serait donc précisément ce qui, dans la nature, contribuerait à raviver chez les hommes le souvenir de Rimbaud. Le « *c'est là* » confronté à ce double silence éveille en l'homme la « pelote de liens » qui unit l'artiste au lieu. Le silence devient donc en quelque sorte significatif puisque l'on sait qu'il tait les nombreuses émotions, pensées et trajectoires humaines passées par là, et plus particulièrement dans ce cas-ci, celles de Rimbaud.

La mélancolie apparaît être l'une des composantes centrales du *chant cassé* du poète. Ce sentiment, sans qu'il ne soit clairement nommé, se révèle prégnant dans l'ensemble du chapitre. Il est notamment question de la tension qui habitait Rimbaud entre l'envie de quitter

114. L'auteur intègre de nombreuses allusions aux poèmes de Rimbaud dans ce chapitre. Il est notamment question d'*Une saison en enfer* et du poème *Bateau ivre*.

115. BRIENS, S., (de) SAUSSURE, L., *Op.cit.*

116. *Ibidem*.

cette campagne et celle d'y rester, mais aussi de l' « extraordinaire volonté d'oubli, [...] puissance d'effacement semblable à celle que connaissent ceux qui ont basculé » (DV, p. 142) qu'il a pu ressentir au cours de sa vie et du fait que le projet de l'art moderne¹¹⁷ ait reposé sur un principe d'annulation. Le chapitre se termine par ces mots :

[...] il n'y a en [le jeune Rimbaud] et autour de lui aucun bruit, il fait tomber des pierres dans son silence, il est à lui-même son propre puits, il se déchire tout entier, il n'est plus là, il ne reste, impénétrablement, que sa mémoire.

Dans cet extrait riche en images, Bailly évoque ce qui s'est passé pour Rimbaud lorsque sa mélancolie, qui a pu être pour lui une source d'inspiration poétique, est allée en s'amplifiant jusqu'à ce qu'il retourne sa force contre lui-même. Les émotions négatives de l'artiste sont présentées sous leurs multiples formes et Bailly montre en quoi le paysage peut être propre à en inspirer certaines, comme la mélancolie.

Une très petite source, par exemple, dont on regarde la naissance, dans ce qui n'est guère qu'un fossé au bord des champs, entre Roche et Méry, au lieu-dit Les Quatre Fauchées : étrangeté de l'eau apparaissant sur la terre, lit de petits cailloux, plantules que le courant naissant fait frémir, brindilles sèches encadrant des rapides de quarante centimètres : rien ne surgit, rien ne fait signe vers le bain de Diane ou le grand paysage, ce sont des vues à hauteur de museau de vache ou d'une pelletée d'enfant, c'est le fond, le fin fond de la campagne, de la fabrique vivante. Ériger cela comme une valeur d'humilité serait déjà une forme d'emphase et de trahison, simplement ce que l'on ressent c'est que le deuil, comme le fut Dieu selon ses dires pour le peintre Caspar David Friedrich, est étendu à tous les détails, rien ne lui échappe, que tout est scellé : « nous ne sommes pas au monde », mais là c'est comme si le monde lui-même n'était pas au monde, comme s'il s'absentait ou s'enfonçait dans un sommeil, chaque détail et chaque coin étant pris dans la même tristesse, le même état desserré : être, ce serait cela, d'abord, cet abandon, cette suite sans fin d'abandons contre laquelle se serait insurgé en vain le projet d'évasion – poème ou bateau (ivre).

Ne pas être. S'en évader, se rayer de l'être, ou en rayer la pesanteur – ou au contraire abolir en soi et autour de soi toute légèreté, perdre son absence pour la reverser tout entière à l'absence du monde, sombrer, l'action ou l'amnésie maquillant le naufrage. (DV, pp. 145-146)

Il s'agit d'une profonde tristesse qui semble à la fois provenir du souvenir de Rimbaud et du paysage lui-même. La fin du passage pose question. Le pronom indéfini « on » et les tournures de phrases sans sujet amènent à ce que l'on ne sache pas identifier clairement qui ressent ces émotions : ce serait à la fois Rimbaud au XIX^e siècle, le Rimbaud dont on se souvient aujourd'hui, Bailly, quiconque pensant au poète en se rendant sur place, tout passant face à cette campagne... Ou cela concerne-t-il l'humain en général voire le propre de l'être ?

117. « Il faut être absolument moderne », a écrit Rimbaud. Rf. RIMBAUD, A., « Adieu », *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique M. J. Poot et Compagnie, 1873, pp. 51-53.

Le second paragraphe débute dans un rythme saccadé. Il progresse sous la forme d'une énumération de formulations qui, les unes après les autres, complètent, nuancent et reformulent la précédente tout en dirigeant graduellement le sens du propos vers l'idée de « naufrage » (la métaphore du naufrage fait écho au poème *Le Bateau ivre* de Rimbaud). Dans la forme que prend l'écriture de Bailly, on perçoit sa recherche des mots justes, le fait qu'il tente d'exprimer au mieux la pente descendante de la mélancolie. Les idées de négation, de perte et de déconstruction renvoient à la crise identitaire qui est à l'origine du sentiment mélancolique ¹¹⁸ et qui peut évoluer en un mouvement tourné vers le non vivre. Si la mélancolie consiste en une tristesse légère et inspirante dans laquelle on peut se complaire, demeurer l'attention fixée sur le manque de sens, sur cette impression de perte peu identifiable, et nourrir peu à peu sa déception jusqu'à ne plus relever que ce qu'il y a de sombre en ce monde, conduit à se déconstruire soi-même et à ne plus trouver sa place dans l'existence ¹¹⁹, comme cela a pu être le cas, selon l'auteur, pour Rimbaud qui fut « son propre puits », « se déchir[ant] tout entier ».

La tristesse ou le deuil paraît faire partie de l'essence même de cette campagne puisque, selon Bailly, celle-ci ne serait « pas au monde », comme si sa petitesse et son manque d'être, tout ce qu'elle n'était pas, ne pouvait que s'imposer tristement au regard. Bailly voit ce qui, dans tous les détails du paysage, est propre à provoquer de la mélancolie : leur petitesse (« très petite source », « guère qu'un fossé », « petits cailloux », « plantules », « brindilles », « rapides de quarante centimètres », « rien ne surgit », « vues à hauteur de museau de vache ou d'une pelletée d'enfant »). Dans ce même chapitre, Bailly dit également qu'il s'agit d'un « théâtre de nature qui n'a rien à vendre » (DV, p. 144). Les réseaux de chemins qui parcourent cette campagne ne représentent pas une « gamme de possibles », ils « n'échantillonnent ni n'exemplifient rien, ils sont déposés hors de toute allégorie » (DV, p. 144).

Il n'y a donc pas que le silence de la campagne qui contribue à réveiller le *chant cassé* de Rimbaud. La petitesse des lieux et le fait qu'ils ne promettent rien, qu'ils soient simplement là, insignifiants, participent également à l'impression mélancolique qui s'en dégage. Les traces laissées dans la région par le passage des deux guerres mondiales ajoutent encore de la mélancolie au tableau dressé par Bailly.

118. BLAISE, M., « “Quelque chose d'autre” : réflexions sur la mélancolie et autorité en littérature », *Essaim*, n° 20, 2008, pp. 81-99. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2008-1-page-81.htm> (consulté le 17 juin 2020).

119. Dans ce cas, la mélancolie rejoint alors davantage le sens psychopathologique du terme : « État morbide caractérisé par un abattement physique et moral complet, une profonde tristesse, un pessimisme généralisé, accompagné d'idées délirantes d'autoaccusation et de suicide. » Rf. « Mélancolie », CNRTL., *Op.cit.*

Le rapport qui s'établit entre le paysage et les émotions apparaît sous forme de mouvements réciproques. La nature peut, d'une part, avoir de quoi provoquer en l'homme des émotions et, d'autre part, comme dans le romantisme, celles-ci peuvent être projetées par l'homme sur la nature. La perception qu'a Bailly du paysage est influencée par le fait qu'il pense à Rimbaud. Son attention est attirée par tout ce qui fait écho à l'univers du poète alors qu'il aurait tout aussi bien pu, par exemple, mettre en évidence la luminosité et l'étendue des lieux pour en venir à parler d'une émotion plus positive.

L'extrait suivant, issu d'un autre chapitre du *Dépaysement. Voyages en France*, « Qu'elle est petite, la Seille ! », constitue un nouvel exemple de comment un élément du paysage – l'étang de Lindre, situé proche des sources de la Seille – peut avoir en lui de quoi éveiller le sentiment mélancolique.

La région [du Saulnois] et le département [de la Moselle] sont en train de construire là un vaste centre piscicole destiné à faire connaître les richesses de ces eaux douces retenues et donc entretenues depuis le Moyen Âge. Pour l'instant, depuis une sorte de promontoire, trace d'une installation plus ancienne, on peut les contempler et ce qui vient avec l'eau immobile des lacs et des étangs est, comme on sait, bien différent de ce qui vient avec les rivières, il y a là comme un repos, un temps de pose : au lieu d'être dans sa figure classique de fuite et de coulée, le temps semble une onde stationnaire dont le résultat est justement ce que l'on voit, cette étendue que presque rien ne trouble et qui ouvre à la **mélancolie** une sorte d'infinité. Mais si cette dominante impose chaque fois sa marque, quelle que soit la région, chaque lac ou étang vient jouer dessus, en sourdine, son propre thème : pour savoir chanter celui de l'étang de Lindre il aurait sans doute fallu y pêcher ou y faire de la barque, mais il m'a semblé que sur ses centaines d'hectares cet étang encore assez préservé avait, entre ses rives basses glissant sur le plateau lorrain, une qualité d'élongation qui lui donnait un surcroît d'horizontalité et donc, presque à la dérobée, quelque chose de lointain et de russe. (DV, pp. 171-172)

Bailly compare l'impression qu'il ressent face aux lacs et aux étangs avec celle qu'il éprouve devant les rivières. Toutes deux sont présentées comme culturellement partagées (« comme on sait » dit-il) et liées à la conception que l'on a du temps, mais, alors qu'observer l'écoulement des rivières rappelle la « fuite du temps », en regardant l'eau stagnante des étangs, le temps semble à l'arrêt. L'immobilité de l'eau se voit donc être le stimulus de cette impression de pause qui elle-même provoque de la mélancolie. La mélancolie est la mélodie que chanterait sans bruit tout lac et tout étang, mais, à celle-ci, chacun d'eux ajouterait son propre thème. C'est donc par la métaphore musicale que Bailly rend compte des émotions et des impressions suscitées par ces étendues d'eau, ce qui contribue à nouveau à envisager la nature comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art. Comme pour la Loire, Bailly considère que l'étang de Lindre est à entrevoir dans sa singularité.

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, la mélancolie est donc l'une des émotions que l'auteur ressent au contact de la nature ou qu'il projette sur celle-ci. L'attention accordée à ce sentiment évoque l'écriture des écrivains romantiques. À l'instar de ceux-ci, Bailly partage, dans son roman, plusieurs constats de perte. Il s'agit, pour lui, de la disparition du monde rural tel qu'il était avant la révolution industrielle, de paysages dégradés par l'intervention humaine et de l'extinction d'espèces animales. Le conflit existentiel des romantiques, à l'origine de leur mélancolie, était dû au fait de se trouver tiraillés entre leur religion et leur attirance pour les plaisirs terrestres, mais il provenait aussi de leur envie de défendre des idéaux démocratiques alors même que la période de la Terreur puis des guerres napoléoniennes venaient de décevoir l'espoir révolutionnaire français. L'un des conflits existentiels principaux de notre époque est d'être pris entre, d'une part, le confort matériel dans lequel nous vivons, le consumérisme¹²⁰, les progrès techniques et technologiques sans cesse grandissants et, d'autre part, la conscience des enjeux relatifs au dérèglement climatique ; de quoi rendre également mélancolique.

Bien qu'elle ait sa place dans ce roman, nous n'irons pas jusqu'à dire que la mélancolie est une émotion dominante chez Bailly. Contrairement à de nombreux écrivains romantiques tels que Chateaubriand et Nerval, Bailly n'en fait pas un « programme esthétique » et la mélancolie n'est pas déterminante lorsqu'il s'agit de juger la valeur de son œuvre¹²¹. Selon Marie-Claude Lambotte, l'« esthétique de la mélancolie » se caractérise par la prédominance du « je », par le fait que celui-ci s'exprime en termes de perte et de dépossession, par une syntaxe contraignante, voire incohérente, et par la confusion entre la vie et la mort ainsi qu'entre les éléments temporels et logiques¹²². Il y a bien, dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, des constats de pertes tels que ceux que nous venons de rappeler et des phrases à la syntaxe complexe qui s'étendent sur plusieurs pages, mais Bailly n'apparaît pas comme un être malheureux dominé par ses émotions et lorsqu'il évoque la mélancolie, il n'insiste pas sur l'impact qu'elle a sur lui personnellement. Si Bailly se tourne vers le passé, ce n'est pas uniquement pour constater ce qui a été perdu, c'est avant tout pour relever les traces et les souvenirs qu'il reste de ce passé.

120. Bailly écrit par exemple que certaines villes sont « plongées [...] dans le même désarroi consumériste ». BAILLY, J.-C., *Le Dépaysement. Voyages en France*, *Op.cit.*, p. 385.

121. BLAISE, M., *Op.cit.*

122. LAMBOTTE, M.-C., *La Mélancolie, études cliniques*, Paris, Economica, « Anthropos », 2007, pp. 147-179. Cité dans BLAISE, M., *Op.cit.*

2.7. Conclusion : allures romantiques ?

Plusieurs parallèles sont apparus au fil de nos analyses entre l'écriture de Bailly et celle des écrivains romantiques du XIX^e siècle, bien que le contexte historique et social soit évidemment aujourd'hui tout autre. Ces parallèles restent superficiels dans la mesure où de nombreux écarts s'observent entre les deux.

Comme les romantiques, Bailly s'intéresse aux traditions populaires et aux légendes anciennes. C'est, par exemple, à partir de la chanson *Le Carillon de Vendôme* qu'il introduit le chapitre consacré à Beaugency et Vendôme. La légende médiévale, relayée par Joyce, *Le Chat et le Diable*, a permis à l'auteur d'aborder la Loire en insistant sur son caractère reconnu comme propice à susciter l'effroi et, dans le chapitre « Drac ou Tarasque ? », il compare les villes de Beaucaire et de Tarascon, situées de part et d'autre du Rhône, en fonction du poids de leur passé respectif et des légendes différentes que l'aspect inquiétant de ce fleuve, sujet à de fortes crues, y a fait émerger. C'est toutefois sans valorisation du patrimoine ni idéalisation que Bailly se tourne vers le passé afin de soupeser ce qui, parmi les traces qu'il en reste, influence la perception que l'on a des lieux aujourd'hui.

Bailly n'idéalise pas non plus la nature mais, même s'il semble vouloir l'éviter, il lui arrive de la personnifier et, à l'instar des romantiques, il voit en elle une force¹²³ au contact de laquelle peuvent être ressenties de multiples émotions dont l'effroi, le sublime¹²⁴ et la mélancolie. Cette dernière ne devient cependant pas omniprésente, Bailly n'adoptant pas une posture d'écrivain maudit à l'âme torturée. En plus de ne pas ramener à lui tous les sentiments qu'il évoque, Bailly veille à ce que son écriture ne verse pas dans la grandiloquence et l'emphase, évitant toute « enflure superlative » (DV, p. 289). Si la solitude peut jouer un rôle dans le processus émotionnel, c'est, comme Bailly le précise dans le bref extrait que voici, sans être assimilée à la solitude romantique.

[...] dans ces forêts, ces clairières étranges et devant tous ces noms lus sur des tombes, la condition première, pour que l'émotion reste intacte, c'est la solitude : rien d'exhibé et de romantique, juste un protocole d'expérience, mais fragile et qui doit se défendre et savoir couper les ponts. (DV, p. 166)

Alors que le romantisme (à la différence du classicisme marqué par la litote) se caractérise par un passage rapide des émotions à la parole sans effort de maîtrise¹²⁵, Bailly, lui, prend du recul par rapport aux émotions, il les évalue. Lorsque des émotions s'avèrent saillantes, c'est

123. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Op.cit., p. 253.

124. *Ibidem*, p. 31.

125. GEFEN, A., « La place controversée [...] », Op.cit.

en effet généralement sous le regard attentif de l'auteur : que ce soit en les nommant explicitement ou non, il tente de les décrire minutieusement en cherchant les mots justes ou en les approchant par la métaphore – elles et le lien qu'elles entretiennent avec le paysage. Il arrive, par ailleurs, que les émotions transparaissent formellement dans l'écriture de Bailly par le choix du vocabulaire, par des variations rythmiques, des répétitions ou, plus rarement, par la présence d'onomatopées et d'exclamations. Bailly évalue les émotions en termes de prégnance sociale ou en en reliant, par exemple, certaines au monde de l'enfance. Il expose également les effets cognitifs (plus que physiologiques) qu'elles ont sur le sujet (tels que celui d'éveiller l'imaginaire, de susciter l'envie d'écrire ou de mener à une prise de décision) ainsi que les stimuli qui sont à leur origine. L'allure irrégulière de la Loire, l'eau stagnante des étangs, les éclaboussures, la végétation, le relief, le silence et l'insignifiance d'un lieu ou la beauté d'un paysage sont autant d'éléments naturels susceptibles de faire naître diverses émotions. Ce traitement concerne tant des émotions primaires, comme la joie, que des émotions secondaires plus subtiles telles que l'admiration, l'enthousiasme et la mélancolie. D'autres émotions et impressions abordées par Bailly, mais qui ne sont pas toujours directement en lien avec la nature, comme l'« effet bout du monde » (DV, p. 235) ou la « joie de la limite » (DV, p. 188-189), ne ressortent pas d'un répertoire fixe et traditionnel.

Selon Schoentjes, « peu d'écrivains romantiques [...] ont fait l'expérience directe de la nature. Leurs évocations doivent peu au vécu du corps et beaucoup à la contemplation, quand ce n'est pas tout simplement à la lecture [...] ¹²⁶ ». Bailly se rend aux endroits qu'il décrit, il marche en forêt et suit le cours des rivières, mais il ne va pas jusqu'à s'aventurer aux sommets de monts enneigés ou jusqu'à descendre des torrents en kayak ; son expérience de la nature reste également, à bien des égards, à la fois contemplative et basée sur l'Histoire, ses lectures et quelques-unes de ses rêveries. Alors que cela correspond à la tendance romantique, le penchant contemplatif de Bailly ne porte pas seulement sur les beautés de paysages dits spectaculaires ou qui seraient entièrement dépourvus de traces laissées par l'activité humaine. Par ailleurs, tout comme Novalis et Chateaubriand, Bailly considère que le Beau est dispersé dans le monde entier, mais il est loin d'y chercher Dieu, de vouloir relever des « correspondances » ou des « harmonies » ¹²⁷. Sa conception de la littérature se rapproche bien davantage de celle de Stendhal qui, estimant que littérature et religion n'avaient pas à aller de pair, considérait que la visée de l'art n'était pas de dévoiler les vérités dissimulées dans les beautés d'ici-bas, mais de présenter le point de vue synchronique d'un individu ou d'une société sur le monde.

126. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 25.

127. BRUX, M., *Op.cit.*, p. 202.

Selon lui, l'art consistait, pour l'écrivain, à délivrer son interprétation propre de la réalité, sa vision singulière, influencée par son univers émotionnel et affectif.¹²⁸ On retrouve cette même perspective chez Bailly, qui tient d'ailleurs cet auteur en estime considérant qu'il présente également « l'immense avantage de ne verser dans aucun parti pris provincial ou patriotique » (DV, p. 384). De nombreuses citations de Stendhal, souvent issues des *Mémoires d'un touriste*, parsèment *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly s'inspirant de ses réflexions ou réagissant à ses dires, qu'il s'agisse de la Loire, de la Bretagne ou du Pont du Gard.

Dans son roman, Bailly tente de montrer comment et sous quelles formes des liens – faits de références culturelles, souvenirs, impressions – se tissent pour composer une image de la France. Si Bailly a tendance à présenter les émotions ressenties au contact de la nature comme étant culturellement répandues, c'est probablement en vue de dépasser sa propre subjectivité et ainsi apporter une vision plus partagée de la France. On peut toutefois lire des passages où Bailly fait part de ses émotions de manière plus personnelle et moins assertive :

Comment expliquer cela et qu'y a-t-il donc en ce potager, avec son allée, ses mauvaises herbes, les hampes vert bronze de ses poireaux et de petites fleurs blanches un peu répandues, qui m'ait autant ému, et la deuxième fois autant que la première – ce qui est toujours un signe, car il arrive aussi, et même souvent, que tout élan d'une première impression s'évapore ? (DV, p. 133)

Bailly sait combien la « pelote de liens » entremêlés correspondant à ce qu'est la France aux yeux de chacun possède une part profondément subjective et se réorganise sans cesse, les impressions et émotions n'étant notamment pas invariables.

Sans doute en irait-il ainsi avec à peu près toute ville ou région jugée tiède, malingre ou timorée au premier abord – il suffit en général d'avoir à rester un peu sur place avec quelque chose de précis à faire pour que les premières impressions s'effacent au profit de nouvelles où entre une part de surprise, ce qui laisse entendre qu'il ne peut y avoir là rien d'objectif et que ce sont les histoires personnelles, avec leurs errements, leurs embardées, leurs retours et leurs fuites qui décident de la forme de la relation. (DV, pp. 203-204)

Bailly pense donc le paysage en s'appuyant tant sur des émotions qu'il présente comme communément reconnues – voire objectives –, le plus souvent engendrées par des stimuli sensoriels, que sur d'autres plus personnelles qui reposent donc avant tout sur ses propres souvenirs, ses références culturelles et, parmi ces dernières, principalement sur ses lectures, comme celles de Joyce et de Rimbaud ; c'est alors, dans ce second cas, son propre tableau de la nature – et de la France en général – que Bailly nous dépeint.

128. BRIX, M., *Op.cit.*, p. 210.

Ce mouvement de projection de son univers mental, affectif et émotionnel sur le monde naturel s'apparente à celui des écrivains romantiques qui, comme le rappelle Schoentjes dans *Ce qui a lieu*, « trouve[nt] dans la nature écho à [leurs] états d'âmes », la nature devenant alors « rapidement une abstraction, une réalité livresque à travers laquelle l'homme parle d'abord de lui-même ¹²⁹ ». Bailly ne tombe pas pour autant dans un idéalisme pur et simple ; son but est moins de parler de l'homme en lui-même et pour lui-même que d'explorer les liens bilatéraux qui unissent les êtres humains aux lieux. C'est pourquoi Bailly accorde également de l'importance à scruter, à travers ses perceptions sensorielles, en un second mouvement plus réaliste, ce qui dans la nature suscite des émotions en l'homme. Il considère que la nature s'exprime en quelque sorte d'elle-même par son style et, en tant qu'écrivain, il se donne pour tâche d'écouter et de traduire en mots ce « langage » naturel qui, presque artistique, peut résonner en l'homme. Il est évident pour Bailly que ce qu'il perçoit du monde ne peut être le réel brut, mais que c'est par le passage à travers ses filtres perceptifs, neurologiques, socioculturels et personnels qu'une partie du réel peut être saisi en tant que « phénomène » ¹³⁰, avant d'être ensuite modelé par le langage ¹³¹.

L'écriture de Bailly est donc marquée par l'influence du romantisme. Cette influence se manifeste principalement par son intérêt pour les légendes et traditions populaires ainsi que par l'importance que recouvrent les émotions dans son rapport à la nature. Cette ressemblance reste vague et approximative étant donné que Bailly n'adopte pas une posture auctoriale semblable à la posture typique des romantiques, ne partage pas les mêmes ambitions religieuses, ni le même style littéraire et cherche à décrire le monde, dans sa complexité, avec davantage de réalisme.

Dans son approche de la nature, Bailly accorde aux émotions une attention toute particulière. Le style singulier des éléments naturels dépend bien souvent des émotions ressenties par les hommes en leur présence. Par ailleurs, en fonction des émotions éprouvées, différentes représentations de la nature s'imposent chez l'observateur : la nature peut être inquiétante, désespérante ou attirante, permettre un temps de pause agréable, être considérée comme un refuge ou comme une merveille à contempler, presque une œuvre d'art. Ces représentations participent au portrait plus global que Bailly dresse de la France.

129. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, *Op.cit.*, p. 25.

130. En philosophie, le phénomène correspond à « ce qui apparaît, ce qui se manifeste aux sens ou à la conscience, tant dans l'ordre physique que dans l'ordre psychique, et qui peut devenir l'objet d'un savoir ». « Phénomène », CNRTL. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/ph%C3%A9nom%C3%A8ne> (consulté le 03 juillet 2020).

131. POPIEUL, E., « La carte n'est pas le territoire ». En ligne : <https://medium.com/@popieulemma/la-carte-nest-pas-le-territoire-e81a4813434a> (consulté le 03 juillet 2020). Cf. CHOMSKY, N., *Aspects of the Syntax*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1965.

3. Paysages transformés par l'activité humaine

3.1. Introduction

Selon Schoentjes, *Le Dépaysement. Voyages en France* est un essai sur les rapports qu'entretiennent les hommes avec la nature¹³². Dans ce chapitre, il s'agira d'observer la manière qu'a Bailly de rendre compte des différentes transformations du paysage engendrées par l'activité humaine. Nous examinerons le rôle que jouent les émotions dans le développement de sa pensée ainsi que l'influence du concept philosophique derridien de *spectre*. Enfin, nous verrons comment des voies se dessinent au fil du roman vers un rapport plus harmonieux à la nature.

3.2. Campagnes meurtries

Selon Bailly, l'exode rural qui a eu lieu à partir de la révolution industrielle et qui se prolonge encore aujourd'hui (les paysans ne représentant plus que 3% de la population active (DV, p. 53)) a engendré le passage à un nouvel air du temps. De nouvelles références culturelles s'articulent, laissant les précédentes devenir lointaines : « la persistance du fond de ruralité qui habitait la France s'est brisée », une « matière s'est éloignée et [...] avec elles des solidarités objectives entre des contenus de culture et des éléments de vie quotidienne se sont distendues » (DV, p. 53). Bien que les strates passées aient une longue capacité de résonance, Bailly estime qu'avec la disparition de la campagne telle qu'elle était auparavant, « presque tout, hors les noms peut-être, [a] oublié ce passé empli d'odeurs, de paille et de charrettes [...] » (DV, p. 56).

Bailly insiste sur le fait que, en plus d'être désertées, les campagnes françaises ont eu à subir le passage des deux guerres mondiales et les effets de la mécanisation de l'agriculture (DV, pp. 147-148). Aujourd'hui, selon lui, ce qui domine c'est :

[...] le profond état d'hébétude des campagnes françaises, **presque partout** condamnées à se survivre, l'immense et presque achevé processus de reconversion qu'elles ont eu à vivre les ayant pratiquement vidées de leur sang. (DV, pp. 125-126)

Si Bailly évitait de personnifier les cours d'eau, il s'en prive moins pour les campagnes, qui sont « hébétées » et « pratiquement vidées de leur sang ». Elles se trouvent dans un état de « convalescence engourdie » (DV, p. 126). Ces personnifications relèvent toutefois toujours implicitement du regard humain posé sur ces campagnes ravagées, des impressions et

132. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Op.cit., p. 98.

émotions qui y sont ressenties. Dans l'extrait suivant, Bailly déploie les liens émotionnels qui relient l'homme à ce type de paysages. Les personnifications (pays plongés dans une lourde rêverie et en convalescence) se voient alors amoindries par l'utilisation du verbe « sembler ».

Entre Varennes et Buzancy, [...], ou tout au long de la Meuse, de Saint-Mihiel à Verdun, puis de Verdun à Stenay, dans ces pays de trop d'Histoire et qui semblent **presque toujours** désertés et plongés dans une lourde rêverie, on cède facilement à un étrange sentiment post-apocalyptique où tout ce que l'on voit, du coup, même ce qui a l'air sombre, semble participer d'un état de convalescence généralisée. C'est loin de toute Arcadie sans doute [...]. (DV, p. 132)

De cette « Arcadie pulvérisée » (DV, p. 133) lors des guerres, il reste néanmoins quelques zones « étrangement sauvées » (DV, p. 133) qui, comme un jardin à Buzancy qui émeut Bailly, constituent des fenêtres, comme des « éclaircies » (DV, p. 132), ouvertes à un retour vers plus de vivacité dans les campagnes tout en portant le souvenir de leur lourd passé.

La manière avec laquelle Bailly aborde le sujet des campagnes, en se centrant principalement sur du négatif, avec ces termes forts (« vidées de leur sang », « convalescence », « sentiment post-apocalyptique », « stupeur »...), s'apparente à une approche mélancolique du paysage¹³³. Les campagnes apparaissent vidées de leur population, soumises à l'intervention agricole, parfois dévastées par le passage de plusieurs guerres. Bailly fait davantage ressortir ce qui a été perdu ou abîmé que ce qui demeure florissant et nourricier.

3.3. Le passage des guerres

Mélancolie générique

Le passage des guerres mondiales a déformé les paysages. Bailly estime que l'on ne peut que ressentir de la mélancolie face au « paysage actuel des champs de bataille [anglais], avec ses arbres et ses *putting greens* cabossés » (DV, p. 151).

À quel point certaines parties de ces régions (davantage encore que sur d'autres champs de bataille, ceux de la Somme par exemple) semblent toujours, quels que soient le temps ou la saison, hantées par un vertige traumatique, on ne le mesure qu'en circulant au hasard des petites routes. C'est comme si à côté du cours du temps et de tout ce qu'il apporte, à commencer par les reconstructions humaines et la végétation qui repousse, une onde stationnaire s'était installée, maintenant sur les champs, les forêts et surtout les villages une chape de tristesse lente et résignée qui serait comme l'essence même du deuil, d'un deuil générique, éternel. Souvent dans ce livre je parle de l'atmosphère désertée des campagnes, mais là, c'est encore autre chose, ou la même chose, mais un ou deux tons en dessous, plus

133. Dans la littérature anglaise, devant les fermes inhabitées, les campagnes désertées, une vision nostalgique et mélancolique du passé, opposée à l'industrialisation, a émergé. Cf. KARREMANN, I, « The Literature of Melancholia : Early Modern to Postmodern » in *Anglia*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012-01, vol. 130 (4), p. 592.

bas, plus bas encore. Non comme si s'entendait un hymne ou un requiem, non il n'y a rien comme cela et pas même une ritournelle, c'est un silence désolé, qui serre le cœur et étonne. (DV, pp. 151-152)

Cette mélancolie, comme celle qui surgit à la vue d'un lac ou d'un étang, est reliée à une conception du temps à l'arrêt. Bailly emploie à nouveau l'expression « onde stationnaire » qui lui permet de donner en quelque sorte forme à ses impressions. Il recourt également une nouvelle fois à la métaphore musicale pour exprimer le fait que ces lieux inspirent une émotion mélancolique à ceux qui s'y rendent, mais il insiste sur le fait que leur chant correspond cette fois au silence, à un silence qui provoque de la tristesse et de l'étonnement chez l'observateur. Le deuil est, selon Bailly, « éternel » et « générique » parce qu'il serait unanimement ressenti dans l'ensemble de ces régions anglaises. L'approche de Bailly est similaire pour ce qui est des contrées françaises. La commune des Éparges représente à ses yeux l'un des lieux les plus ravagés par la guerre :

Sans doute partout ailleurs sur les lignes de front la terre a été soulevée, cabossée, et cela se voit encore autant qu'on veut, mais rien ne ressemble à ce qu'on voit aux Éparges où l'on dirait, à proportion, qu'une monstrueuse gigantomachie s'est déroulée. Ce qui veut dire que la dimension, forcément, est celle du mythe et qu'il y a là un ravage, une telle puissance de silence retombé que l'on ne parcourt ces espaces que dans la perplexité la plus grande, la tristesse ne venant que peu à peu puis devenant si énorme qu'on finit par repartir presque en s'enfuyant. (DV, p. 159)

Face à l'état dans lequel la Première Guerre mondiale a laissé cette région et au silence qui y règne, de la perplexité, de la tristesse et une envie de s'enfuir sont ressentis. Les dégâts sont tels que Bailly a l'impression qu'une bataille entre géants y a eu lieu. La dimension mythique qu'il amène ainsi permet de mettre en évidence le caractère impensable, presque irréel, des combats.

Spectres et fantômes

Lorsque Bailly écrit que les campagnes anglaises sont « hantées par un vertige traumatique », le terme « hantées » renvoie à une dimension « fantomale » à laquelle il se réfère à plusieurs reprises. Comme vu précédemment, la Loire est décrite comme un « fleuve propice aux fantômes et aux effrois » (DV, p. 255). D'autres occurrences des mots « spectre » et « fantôme » ainsi que de leurs dérivés adjectivaux apparaissent (une dizaine de fois) dans *Le Dépaysement. Voyages en France*. Il est par exemple fait mention des « spectres de François I^{er} et de Napoléon » (DV, p. 121), d'« édifices verticaux [qui] prennent des dimensions fantomales » (DV, p. 139) et d'une « maison fantôme » (DV, p. 391). Bailly ne s'y attarde généralement pas, cet aspect fantomatique n'étant que brièvement évoqué au cours de descriptions.

Cependant, dans les deux passages suivants, la « dimension spectrale » et la « puissance fantomale » servent à désigner ce que l’auteur cherche à saisir : la survie de traces du passé dans le présent.

Dans l’extrait suivant, issu du chapitre « Rimbaud parti » (où la survivance du *chant cassé* de Rimbaud est questionnée), Bailly emploie l’expression « puissance fantomale » en expliquant ce qu’il entend par là.

Aller voir le pays d’où c’est parti [l’innovation poétique de Rimbaud], essayer d’en toucher la forme, comme d’une main aveugle, ce n’est pas seulement tenter de remonter en deçà de la légende, vouloir se tenir, un instant au moins, au ras du sens, d’un sens pas encore venu, et encore moins revenu ou récit, c’est aussi, et même si on ne l’a aucunement cherché, être précipité dans son propre temps, et se demander comment le film pourrait être visionné aujourd’hui, cent trente années après. Il y a une **puissance fantomale**, une vie qui traverse le change des formes (et c’est ce que capte si bien la photographie si on la laisse faire, si on lui accorde toute l’étendue de son champ réceptif), mais il y a aussi un mouvement de survie décalé, qui est comme une exigence de traduction en quelque sorte : passage à un autre temps, à un autre air de temps – objets, signes, chansons contre lesquels viendrait aujourd’hui pareillement buter un destin, à Charleville et dans ces campagnes. (DV, p. 147)

Malgré le passage à un autre air du temps, « une vie [...] traverse le change des formes ». La puissance fantomale correspond, pour l’auteur, au fait que le passé peut se maintenir d’une certaine manière dans le présent malgré son absence. Cet emploi du mot « fantôme » n’est pas sans rappeler la signification que le terme « spectre » recouvre chez le philosophe français Jacques Derrida.

Bailly ne fait référence à Derrida qu’une seule fois dans *Le Dépaysement. Voyages en France* : il partage son avis concernant le fait que les animaux sont à considérer comme des êtres singuliers et il reprend le mot-valise « animot » inventé par Derrida (DV, p. 436). Dans *Le Versant animal*, Bailly explique que ce néologisme sert à « rappeler que ce n’est qu’un mot réducteur par rapport à la “multiplicité hétérogène de vivants” », à « l’infinie déclinaison du divers selon laquelle les animaux se déclarent » (VA, p. 91) dans leurs particularités comme dans les rapports qu’ils entretiennent entre eux et avec leur milieu. Bailly connaît les idées fondamentales de Derrida et il est très probable que celles-ci aient inspiré ses choix terminologiques, leurs approches respectives tournant toutes deux autour de la thématique de la trace.

Le concept de spectre, chez Derrida, s’inscrit dans sa pensée de la déconstruction. C’est en s’inspirant de Heidegger et de Nietzsche que le philosophe en est venu à appeler « déconstruction » le mouvement de la pensée qu’il estime à proprement parler indéfinissable, mais qui consiste notamment à dépasser les oppositions binaires (fondées sur des présupposés

métaphysiques inconscients) qui structurent la pensée courante, telles que l'opposition entre la vie et la mort. Derrida considère qu'entre ces pôles prétendument distincts et stables, des interactions, des recoupements, des déplacements peuvent apparaître, révélant un continuum plus qu'une séparation.¹³⁴ Derrida invite à remettre en question notre adhésion excessive à certaines opinions en se rendant compte que celles-ci, loin d'être toujours pertinentes, relèvent de constructions historiques et sociales. Il lui importe également de montrer qu'il n'y a pas de solution claire, nette et précise à tous les problèmes, mais qu'il peut exister des apories.¹³⁵ Déconstruire reviendrait, entre autres, à examiner les phénomènes et le fonctionnement des systèmes dans leur complexité, sans être essentialiste, et en décomposant les idées préconçues en vue de reconstruire, par après, une pensée plus riche.¹³⁶

La spectralité, chez Derrida, se manifeste sous la forme de traces entendues comme des mises en présence différées. L'écriture, par exemple, revêt une dimension spectrale dans la mesure où elle permet une transmission de contenus qui s'inscrit toujours dans un temps postérieur à la rédaction.¹³⁷ Le concept de différance permet au philosophe de désigner le processus au cours duquel des écarts temporels comme spatiaux se creusent entre un phénomène et sa représentation ou ses effets¹³⁸. Le spectre est un lien établi entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence, entre le visible et l'invisible¹³⁹ ; y porter de l'attention revient à entrevoir ce qui demeure à travers le changement et/ou à mesurer les effets de l'absence¹⁴⁰. Le sens du concept est large, ce qui permet plusieurs utilisations spécifiques de celui-ci, qui se déploie alors sous diverses formes. Dans *Spectres de Marx*¹⁴¹, le spectre correspond à l'état dans lequel se trouvent les concepts qui ont été valorisés alors qu'ils étaient détachés de ce qui a constitué leur fondement. Ce mouvement situé aux origines des idéologies revient à mettre en exergue une idée dont les tenants sont absents. Mais, dans ce même ouvrage, le spectre renvoie aussi à ce qui n'est plus, ce qui n'a pas été ou ce qui n'a été que pensé. Derrida se

134. Politikon, « C'est quoi la déconstruction ? – Capsule #8 », *YouTube*, 2018. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=k-I9RoJorY8> (consulté le 11 juillet 2020).

135. The School of Life, « PHILOSOPHY: Jacques Derrida », *YouTube*, 2016. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=H0tnHr2dqTs&t=436s> (consulté le 11 juillet 2020).

136. Politikon, « C'est quoi la déconstruction ? – Capsule #8 », *Op.cit.*

137. CAPEL, M., « Spectres de Derrida. Pour une hantologie de la littérature », *Fabula*, 2015. En ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida (consulté 11 juillet 2020).

138. BOUGNOUX, D., « Donner le jour », *Un jour Derrida*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2006. En ligne : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1370#tocto1n4> (consulté le 11 juillet 2020). Pour une explication plus précise de ce qu'est la différance, voir SALANSKIS, J.-M., *Derrida*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, pp. 19-23.

139. CAPEL, M., *Op.cit.* et BOUGNOUX, D., *Op.cit.*

140. CAPEL, M., *Op.cit.*

141. Cf. DERRIDA, J., *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 1993.

penche ainsi sur le spectre du communisme.¹⁴² Dans le cas particulier du spectre apparaissant à Hamlet dans la pièce de Shakespeare, le retour du mort implique une confusion temporelle¹⁴³ (« The time is out of joint » dit Hamlet¹⁴⁴) et une situation asymétrique est instaurée à la fois parce que Hamlet est vu sans pouvoir voir et parce qu'une réponse lui est demandée alors qu'il ne peut la donner¹⁴⁵. Selon Derrida, la spectralité va en s'intensifiant à mesure que les technologies de reproduction gagnent du terrain, intègrent le son, le mouvement (cinéma), provoquent une impression d'immédiateté (internet, smartphone...) ¹⁴⁶ et tendent à brouiller les frontières entre le vivant et l'artificiel¹⁴⁷. La spectralité affecte l'existence dans son intégralité, elle touche toute représentation et tout signe¹⁴⁸, tant et si bien que Derrida parle d'« hantologie » pour désigner la logique des spectres qui viendrait dépasser l'ontologie¹⁴⁹.

Pour en revenir à l'extrait retranscrit ci-dessus, la métaphore du film renvoie à ce qui reste du *chant cassé* de Rimbaud, à sa vie et à sa poésie. Cette métaphore permet de souligner le fait qu'une trace du passé a été conservée dans les mémoires et qu'il est possible de la percevoir, mais seulement sous forme de montages partiels et subjectifs. Par ailleurs, le souvenir de Rimbaud est, comme nous l'avons vu, notamment réactivé par l'absence même de traces laissées dans le paysage. Bailly rappelle également que la photographie, par sa nature indicielle, enregistre les images du passé. C'est pour cela que Derrida, qui est lui aussi un lecteur de Benjamin et de Barthes, considère la photographie et le cinéma comme des expériences de la spectralité¹⁵⁰.

Dans le passage ci-dessous, ce sont cette fois les territoires et les villages détruits au cours de la Première Guerre mondiale qui, même une fois reconstruits, restent empreints d'une dimension spectrale.

[...] et ce qui nous est légué, [...], c'est d'abord le paysage lui-même, autrement dit ces « lambeaux de territoire » et ces « villages anéantis » qui, près d'un siècle plus tard, ne sont toujours pas guéris. Parfois, pour les villages, et c'est le cas le plus extrême, il ne reste comme à Fleury [...] que le récif vestigiaire du nom, mais la situation la plus fréquente, qui a été celle de la reconstruction, n'a jamais pu, comme j'ai tenté de le rendre en parlant de

142. CAPEL, M., *Op.cit.*

143. *Ibidem.*

144. SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, éd. bilingue, trad. DEPRATS, J.-M., Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2002.

145. BOUGNOUX, D., *Op.cit.*

146. CAPEL, M., *Op.cit.*

147. BOUGNOUX, D., *Op.cit.*

148. Tout signe renvoie à un référent sans que le signifié ne puisse jamais être considéré comme l'équivalent de ce référent. Rf. BOUGNOUX, D., *Op.cit.* et SALANSKIS, J.-M., *Op.cit.*

149. CAPEL, M., *Op.cit.* et SALANSKIS, J.-M., *Op.cit.*

150. CAPONE, C., « Le souvenir fantomatique », *Acta fabula*, vol. 15, n° 9, « La bibliothèque des textes fantômes », 2014. En ligne : <http://www.fabula.org/revue/document8130.php> (consulté le 09 juillet 2020).

Varennnes ou d'Avocourt, effacer la **dimension spectrale** d'un cataclysme ayant eu lieu [lors de la Première Guerre mondiale]. (DV, p. 157)

Les guerres ont laissé inscrites, dans ces paysages, des traces physiques et indélébiles qui maintiennent vif le souvenir de ce passé. Le passé reste d'une certaine manière présent à travers elles et le souvenir pesant des événements. Le recours au motif du fantôme pour tenter d'appréhender ce qui subsiste des grandes catastrophes des XX^e et XXI^e siècles s'observe également chez plusieurs autres écrivains contemporains tels que Patrick Modiano et Yves Ravey¹⁵¹.

En plus d'intégrer la recherche de spectralité, la démarche de Bailly dans *Le Dépaysement. Voyages en France* se fonde sur une ambition globale de déconstruction puisque Bailly souhaite montrer combien l'identité nationale est un concept que l'on ne peut pas envisager seulement à partir d'idées traditionnellement établies, de qualificatifs arrêtés, de devises... Il évite tout essentialisme, redirige la question de l'identité nationale en prônant, comme vu précédemment, une ouverture du sens et reconstruit, tout en finesse et nuances, l'une des interprétations possibles et extrêmement incomplètes de ce qu'est la France.

3.4. Usines et centrales

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly insiste sur le fait qu'au cours de la révolution industrielle, le paysage a été transformé par l'apparition de nombreuses usines et de nouveaux lotissements pour ouvriers. Selon lui, la présence d'industries affecte souvent le paysage de manière négative : il parle en effet de « paysages industriels ruinés » (DV, p. 175) et de « faubourgs d'industries effilochés » (DV, p. 57). Les lieux apparaissent dépourvus de charme. « Et pourtant – dit-il – derrière cette absence d'attraits presque flagrante, c'est comme si s'insinuait une sorte de noblesse, de dignité : peut-être cette fierté propre aux terres ingrates, un liseré très fin, à peine dicible, passant clandestin entre l'abandon et la résistance » (DV, pp. 57-58). Malgré le fait que ces terres abîmées n'offrent plus rien, qu'elles sont devenues inexploitable à force d'être polluées, elles se maintiennent dans un état situé entre l'abandon et la résistance, ce qui apparaît être un signe de fierté de leur part. Même si Bailly précise que cette forme de fierté perçue est si légère que la nommer de la sorte est presque excessif, les terres sont personnifiées puisqu'il les dote d'intentions (abandonner, résister) et de caractère (fierté). Le « comme si » atténue néanmoins la personnification.

Bailly estime que les régions frontalières à la Belgique et aux Pays-Bas se caractérisent par un style différent de celui du Sud. Celui-ci tient à la présence de briques, de tôles, de

151. CAPONE, C., *Op.cit.*

rouille omniprésente, d'usines (« comme partout » précise-t-il) et de leurs cheminées, de ciels « brouillés », d'un relief peu marqué, d'un taux de pauvreté quelque peu supérieur, d'enseignes Jupiter et Stella, de l'histoire des corons, d'une valorisation du travail, d'une augmentation du nombre de personnes blondes (DV, pp. 222-224, 377-378). Selon Bailly, il s'agit de « sombres pays » empreints de tristesse et « sur ces terres [...] l'on peut croire aux fées, il le faut pour y vivre » (DV, p. 223). Bailly dit avoir conscience de frôler le cliché selon lequel la beauté du Nord serait inférieure à celle du Sud, dans ce pays où l'on vénère le beau temps. Afin de prendre distance avec ce cliché, il précise que tout n'est pas triste au Nord de la France. À Saint-Quentin, par exemple, il y a une école de musique et, dans une ambiance populaire agréable, la grande place accueille une fois par an des jeux pour enfants (DV, pp. 381-382). Bailly parle également d'une « élongation » qui, à Montmédy, existe « entre ce qui malgré tout s'étire au soleil et ce qui se replie et s'agenouille dans une pénombre envahie de lierre » (DV, pp. 223-224). Ce « malgré tout » dénote la prédominance d'un style que Bailly juge sombre et triste dans les régions du Nord de la France. Le mot « style » qui est employé s'accompagne de connotations esthétiques : pour Bailly, le Nord a une beauté particulière¹⁵². Les beautés du Nord et du Sud sont de tonalités très différentes, mais elles ne sont pas à hiérarchiser. Ce qui intéresse Bailly, c'est de montrer qu'au sein de ce que l'on appelle la France, des écarts importants de ce type coexistent. Il en ressort toutefois que tout lieu situé dans les environs d'industries, qu'importe la région, perd son charme ou se voit caractérisé par une tonalité plus sombre et triste qu'ailleurs.

En outre, dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, les sites industriels revêtent souvent un caractère inquiétant. La ville de Dunkerque est par exemple « singulière du fait de l'impact fantastique et menaçant des installations industrielles actives » (DV, p. 379). La centrale nucléaire située à approximativement huit kilomètres de Beaugency était comparée au diable de la légende *Le Chat et le Diable*. À Beaucaire et Tarascon, où des légendes anciennes circulent à propos des monstres du Rhône, Bailly se demande si les usines ne représenteraient pas « au fond là les nouveaux monstres que ces deux villes [...] subissent ». Cette hypothèse se trouve sous forme de question. L'aspect redoutable des usines et des centrales n'est pas toujours présenté comme indéniable, mais c'est une idée qui se répète et qui apparaît ainsi importante pour Bailly : la présence des installations industrielles, à la fois dérangeante et inquiétante, est subie.

152. Bailly parle de « cette fidélité du Nord avec lui-même qui intrigue, qui séduit » (DV, p. 379).

Les usines et centrales s'imposent au regard, diffusent leur fumée et leur puanteur (DV, pp. 253, 276). Pouvoir oublier leur présence se révèle profitable, comme à Beaugency, près de la Loire. L'entreprise EDF, principale productrice et fournisseuse d'électricité en France, serait « tout aspect moyenâgeux ayant été évacué, la vraie, l'unique seigneurie » (DV, p. 253). Cette comparaison permet de mettre en évidence le fait que l'entreprise possède un pouvoir sur les terres qu'elle s'approprie un peu partout en France pour y installer ses centrales et ses éoliennes, modifiant ainsi le paysage.

Selon Bailly, Origny se « résume » à la grande sucrerie industrielle qui s'y trouve (DV, p. 348) : « Ce qui ressort de tout cela, c'est en tout cas l'impossibilité de toute dérive évocatoire – il n'y a rien d'autre à glaner que ce qui est là sous les yeux : en avant de la petite ville, l'imposante mise en scène de l'industrie [...]. » (DV, p. 348.) Cette fabrique ne fait pas rêver, elle n'inspire rien à l'auteur et c'est sur un ton assertif que celui-ci affirme que, comme si elle était placée au centre d'une scène, sa présence est si imposante qu'elle cache Origny. Bailly ajoute ironiquement que dans cette ville « le principal spectacle [est] celui de la circulation automobile, à commencer par celle des camions » (DV, p. 351). En plus d'être visuellement atteinte par la présence de la sucrerie, la ville d'Origny semble vide et voit son « identité » pratiquement réduite à cette usine (sans pour autant être considérée par l'auteur comme un « non-lieu »).

Les paysages français ont été transformés depuis le XIX^e siècle par l'apparition des installations industrielles, mais aussi, comme dans le cas des terres exploitées par la sucrerie d'Origny, par le fait que les cultures se concentrent aujourd'hui systématiquement et de manière exclusive sur une même plante par parcelle ou zone. Selon l'auteur, ces paysages ont pour réputation d'être monotones, ingrats et tristes. La dimension populaire que Bailly attribue à cette tristesse lui permet de donner du poids à sa critique. Il ignore si un *chant* s'élève de ce genre de lieu, mais la musique qu'il a entendue dans le café de Saint-Quentin où il s'est ensuite rendu, *Broken English*, lui semble convenir à merveille. De nouveau, comme lorsqu'il s'agit des paysages qui suscitent de la mélancolie, on retrouve la métaphore du *chant* pour désigner ce que dégage l'aura d'un lieu. Une musique réelle qui émotionnellement s'en rapproche aide l'auteur à percevoir le *chant* de ces paysages.

Ces modifications éloignent le paysage de ce à quoi il ressemblait autrefois, à l'époque de Stendhal, par exemple. Bailly ne veut pas se montrer nostalgique d'un temps qu'il n'a pas lui-même connu. Son intérêt se porte sur le fait que dans certains cas une « disparition pure et simple des conditions d'apparition de toutes traces » (DV, p. 349) s'observe. C'est le cas à Origny aux bords de l'Oise, où, selon ce que Stevensen écrivit, il régnait une certaine tran-

quillité et il était agréable de se promener. Aujourd'hui, c'est à peine si l'on remarque encore les chemins non entretenus qui longent la rivière et, à proximité de l'usine, il est interdit aux pêcheurs et aux promeneurs de s'arrêter. L'auteur estime que le climat qui régnait en ces lieux auparavant est oublié, qu'il n'en reste rien, et qu'il n'est plus possible qu'il réapparaisse. Selon lui, l'usine en est la cause, de par son allure imposante et le « climat de production » qu'elle instaure ; elle aurait ainsi le pouvoir de court-circuiter la spectralité du lieu.

Bailly explique que de nos jours la plupart des usines, dont celle d'Origny, semblent mystérieuses et repliées sur leurs secrets. Bien qu'il y ait des raisons de sécurité à l'origine de cet éloignement, les usines apparaissent comme des « monde[s] à part », « les centrales nucléaires étant bien sûr ici l'exemple absolu » (DV, p. 349). Une rupture existe entre les usines et leur environnement proche. Bailly reconnaît qu'il y a eu des progrès en agriculture et il se montre notamment intéressé par la culture industrielle de la betterave, mais, selon lui, ce qui domine en ces lieux, c'est une atmosphère triste de déshérence.

Les guerres, la mécanisation de l'agriculture et l'apparition des industries dans le paysage ont en commun d'avoir mis à mal ce dernier. Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, les terres campagnardes qui ont subi ou subissent leur présence apparaissent tantôt en convalescence, tantôt à tout jamais déformées, ou bien encore ingrates, enlaidies et tristes. Les activités humaines belliqueuses et industrielles les ont transformées au point d'effacer certaines des dormances de leur passé et d'imposer de nouvelles traces pour l'éternité. S'il pouvait y avoir de la « place aussi pour ce qui s'entrevoit, parfois, d'arcadien dans le paysage » (DV, p. 132), ce n'est plus le cas en ces lieux.

Les usines et centrales se révèlent à la fois inquiétantes, imposantes et en rupture avec leur milieu. C'est à peine si les sites industriels se préoccupent de la nature : Bailly écrit que « la rivière passe dans l'enceinte de l'usine [d'Origny] en n'y étant guère que tolérée » (DV, p. 348). Ces sites ne composent pas avec leur environnement, ils le dominent et ne s'en soucient pas. Bailly maintient parfois une distance ironique ou formule ses hypothèses sous forme de questions afin d'éviter de basculer dans un discours qui serait trop radical. C'est le cas, comme vu précédemment, pour les centrales nucléaires que Bailly compare non sans une pointe d'ironie au diable.

La critique négative de Bailly s'exprime plus en termes émotionnels qu'en termes éthiques, la dimension éthique demeurant relativement implicite. Bailly évalue les impacts de ces activités humaines (belliqueuses, industrielles et agricoles) sur le paysage et montre les émotions qu'ils engendrent, de manière généralisée, chez les observateurs : un sentiment post-

apocalyptique, de la mélancolie, de la perplexité, de la frayeur, de la tristesse. La mention de ces émotions suscitées par le paysage (bien davantage que projetées sur celui-ci) permet à l'auteur de faire passer des idées. Même si le souvenir tragique des guerres peut être à l'origine de la tristesse ressentie, en général, cette dernière apparaît causée par la vue de paysages abîmés, enlaidis¹⁵³ ou exploités. Selon la tendance générale ressortant de nos analyses précédentes, les paysages où la nature est, par contre, plus libre et sauvage ou tout simplement plus respectée par les hommes sont, dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, plus propices à procurer des émotions positives. Ainsi, selon Bailly, en forêt et le long des rivières, de la joie s'éprouverait spontanément, la nature se révélant ressourçante, inspirante, protectrice, captivante ou admirable.

Bailly n'idéalise pas pour autant la nature sauvage, mais il présente plus régulièrement les émotions positives qui y sont ressenties que les négatives. Ces dernières ne sont toutefois pas absentes. Même si l'aspect sauvage de la Loire est valorisé, puisqu'il fait la force et le style (presque artistique) du fleuve, ce dernier suscite, par exemple, de l'effroi. Face aux lacs et aux étangs, une mélancolie, qui fait partie intégrante de leur style, est ressentie, mais, comme dans la campagne de Rimbaud, elle est source d'inspiration et de rêverie ; ce que n'est pas la tristesse éprouvée devant les usines. Par ailleurs, toute intervention humaine n'est bien sûr pas pourvoyeuse d'émotions négatives. Les interventions qui ne sont pas fondées sur une conception démesurément impérialiste de la nature ou bien qui ne nuisent pas à la beauté du lieu, ne réduisent pas à néant les survivances anciennes, ou encore restent simples, empreintes d'une dimension populaire, comme dans le Midi, ne sont pas concernées par cette prédominance de tristesse et de ces autres émotions négatives.

153. Selon l'auteur, cet enlaidissement ne s'étend pas pour autant à l'ensemble d'une région et jamais aucun lieu ne devient un « non-lieu » à ses yeux. Par ailleurs, toute tristesse ressentie en présence d'activités humaines animées par une conception impérialiste de la nature n'a pas forcément pour cause ou pour conséquence un enlaidissement local (partiel ou total) et n'empêche donc pas d'admirer un lieu.

3.5. En guerre contre les déchets

Au cours de ces dernières années, un intérêt croissant pour les déchets et les lieux pollués s'observe du côté de la critique littéraire anglo-saxonne, où la *waste literature* est considérée comme un sous-genre de la *nature writing*. Selon Schoentjes, en France, cette approche littéraire des textes ne s'est pas encore développée, mais plusieurs écrivains ont déjà pu accorder une place à la thématique du détritisme dans leurs œuvres. Parmi eux, on trouve par exemple Claude Simon, Antoine Volodine, Nicolas Bouvier, Pierre Gascar et Chantal Chawaf. C'est alors pour eux l'occasion de questionner les rapports entre les environnements naturels et urbains, industriels ou sociaux et de faire passer des idées écologistes.¹⁵⁴

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly évoque le sujet à quelques reprises. Il le fait de manière similaire dans les deux extraits retranscrits ci-dessous.

[...] une eau rapide et comme secrète, sauve, se sauvant, sur un lit de caillasses aux rives encombrées de branches mortes, des débris de sacs plastiques faisant des taches de couleurs vives un peu tremblantes – le train qui, après avoir franchi le Rhône en venant de Lyon monte vers Saint-Étienne, s'étire entre des collines le long d'une vallée presque étrange à force d'être sans charme : on a l'impression que tout ce qui est là n'a pas véritablement voulu y être et que nul non plus n'a eu la volonté de s'en débarrasser : ce serait comme une table de cantine mise il y a longtemps et dont rouilleraient ici ou là les gamelles, un peu diverties par l'apparition de quelques ustensiles flambant neufs cherchant à donner le change. (DV, p. 57)

Pour des raisons de sécurité (aussi bien suicides que jets de pierres ou d'objets sur les véhicules), les accès au parapet dominant l'autoroute [A6a, près de Montrouge] ont été fermés par un grillage, déterminant une sorte de bande étroite jonchées de déchets et où les herbes folles ont l'air de regretter d'être venues. (DV, pp. 75-76)

Les détritismes contribuent à donner l'impression que, dans certains lieux, la nature se trouve en situation d'inconfort, qu'elle voudrait fuir pour ne plus être là. Ce ne sont pas de véritables anthropomorphisations puisque c'est une nouvelle fois sous le regard de l'observateur que sont explicitement placées ces impressions (« comme », « on a l'impression que », « ont l'air »). Le point de vue est empathique envers la nature dans la mesure où il s'agit de se mettre à sa place en imaginant ce qu'elle pourrait, si elle le pouvait, ressentir en présence de déchets et, plus largement, dans un cadre qui ne lui est pas favorable. Ce procédé constitue, pour Bailly, un moyen de dire que la pollution fait du tort à la nature.

Dans le passage suivant, issu des notes que Bailly a prises lors de son voyage en train du 19 janvier 2008, il apparaît clairement que la présence de hangars désaffectés et de détritismes est pour lui synonyme d'abandon et que de telles zones sont en chemin vers l'Apocalypse. Avec cette hyperbole, une distance ironique est prise par Bailly qui se montre conscient de dresser

154. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Op.cit., pp. 116-120.

un portrait très sombre de la zone. Comme Bailly affirme avoir recopié ses notes « presque sans les modifier » (DV, p. 29), on suppose qu'elles partagent les réflexions spontanées qui sont venues à Bailly le 19 à la vue de ce paysage.

Un peu plus au nord toute une zone abandonnée. Hangars avec tas de sacs plastiques autour, morceaux déchirés restant accrochés dans les arbres et les grillages : vitesse de la sensation d'abandon, courts trajets vers l'Apocalypse, tentatives, glissements, embryons. » (DV, p. 33)

Dans le chapitre « Qu'elle est petite, la Seille ! », Bailly raconte qu'il a accompagné l'une de ses étudiantes de l'école de Blois, Aurélie Dewitte, pour aller voir le site de retraitement et d'enfouissement des déchets qui se trouve à Jeandelaincourt. Cette étudiante rédigeait un travail dont la visée était de proposer une « reconversion paysagère volontaire plutôt que subie » (DV, p. 173). Bailly montre que l'activité du site de traitement des déchets apparaît inquiétante, « mystérieuse et hostile » : elle se « rétracte comme une forteresse » entre ses clôtures au lieu de chercher à être reconnue et elle instaure un climat suspicieux, certains habitants « dénonçant tout un trafic nocturne de camions venant de l'étranger décharger leurs poisons » (DV, pp. 174-175). Le site est également très imposant puisqu'il occupe un tiers de la commune. Ses alentours où « des restes de l'ancienne usine démolie avec des déchets, [font] à la dépollution un seuil assez étrange ».

Le long et complexe processus de dépollution est présenté comme une lutte menée contre les déchets à l'issue de laquelle les déchets dangereux qui ne peuvent pas être éliminés sont enterrés sur place.

Il me semble qu'avec cette grande installation camouflée c'est un peu la guerre d'aujourd'hui qui se livre – guerre qui ne se traduit pas en nombre de morts mais qui agit ou est présenté comme un effet collatéral géant étendu à l'ensemble du paysage. (DV, p. 174)

Bailly compare l'élimination des déchets à une guerre qui, comme une guerre réelle, laisse des traces dans le paysage : des déchets sont enfouis sous terre ; le centre est imposant, manque de transparence et semble menaçant ; ses pourtours ne sont ni accueillants ni correctement entretenus. Cette comparaison avec la guerre tend également à montrer que, pour Bailly, la gestion des déchets est l'un des enjeux prioritaires à l'heure actuelle. Il relève donc ce qui dans le processus de traitement des déchets mériterait d'être interrogé en vue de réduire les répercussions négatives que l'infrastructure fait subir au paysage.

Bailly aborde donc la thématique des déchets en relevant les conséquences négatives de leur présence sur le paysage tout en observant ce que ces conséquences provoquent chez l'observateur : une impression d'abandon et l'impression que la nature ne souhaite pas se

trouver là où elle est. Le centre de traitement de Jeandelaincourt suscite, quant à lui, un sentiment d'insécurité et un climat de suspicion.

3.6. Conceptions du rapport entre l'homme et la nature

Les trois conceptions de la relation entre l'homme et la nature exposées par Matagne – la naturaliste, l'impérialiste et l'arcadienne – vont à présent servir à rendre compte des principales tendances et tensions qui traversent le roman de Bailly.

Tout d'abord, la conception prédominante dans *Le Dépaysement. Voyages en France* est tout sauf naturaliste puisque Bailly explore de nombreux types de rapports différents entre l'homme et la nature.

En ce qui concerne la conception impérialiste, Bailly relève une série d'activités humaines motivées par la volonté de maîtriser et d'exploiter la nature. Parmi celles-ci figurent principalement l'activité industrielle et la production d'énergie nucléaire dont les infrastructures, presque monstrueuses, font subir au paysage une série de dégâts. En outre, dans la majorité des campagnes « où l'énorme puissance des machines ne rencontre pas d'obstacles » (DV, p. 358), la mécanisation de l'agriculture et le principe de la monoculture mènent à une exploitation excessive des sols. Comme il l'a été expliqué plus tôt, Bailly critique ces interventions humaines en soulignant les conséquences nuisibles et les émotions déplaisantes qu'elles engendrent. Bailly ne prétend pas qu'elles devraient toutes cesser d'exister du jour au lendemain, mais il laisse entendre qu'elles sont à repenser et à transformer pour que leur rapport à l'environnement soit plus respectueux, que leurs déchets soient réduits et que les infrastructures s'intègrent plus harmonieusement au paysage.

À propos de l'abattage des arbres, dans le chapitre « À Lorient, le bout du monde est une rue », Bailly écrit qu'il aperçoit dans des entrepôts des « arbres semble-t-il encore vivants, leur odeur flottant autour d'eux comme leur âme envolée et volée » (DV, p. 239). Par cette formulation, Bailly rappelle que l'abattage consiste à mettre fin à des vies végétales. Il s'agit plus ici d'un constat que d'une critique, car Bailly ne s'attarde pas davantage sur la question, ne remettant pas plus profondément en cause la pratique.

Bailly, qui est sensible à la question du bien-être animal, se montre opposé à l'excès de violence dans l'élevage intensif et les foirails. Il est, comme nous l'avons vu, pour des modes d'élevages alternatifs. Pour ce qui est de la chasse et de la pêche, un équilibre entre la prédation et le *laisser-vivre* est, selon lui, à rechercher.

Bailly consacre aussi plusieurs passages de son roman à l'architecture, qui est une activité relevant en elle-même davantage de la maîtrise de l'environnement que de son exploitation

abusive et irréfléchie. Bien que certains architectes, dont Ledoux, aient proposé d'autres manières d'habiter le monde en tentant d'intégrer des espaces naturels aux plans de leurs bâtiments ou en plaçant directement ces derniers dans des lieux naturels, les constructions humaines ne peuvent qu'ôter aux lieux leur caractère sauvage. Selon Bailly, dans certains cas plus que d'autres, « la force et la violence séductrice du mathème [sont] appliqué[es] à l'architecture et au paysage » (*DV*, p. 316).

Bailly estime que le mythe de la maîtrise totale de l'homme sur son environnement est à dépasser, car la force et l'imprévisibilité de la nature ont tout autant contribué à la formation de nos milieux de vie actuels.

Mais c'est encore d'autre chose qu'il s'agit avec ce qui oppose la montagne de Courbet et la plaine de Ledoux : le conflit transcende la différence écale pour donner corps à une opposition générique entre l'incontrôlable et l'édifié, le turbulent et le géométrique, le jaillissant et le mesuré : ce sont des conflits, ou ces nœuds, qui structurent ce qui nous a fabriqués, oui, cela, ces errements, ces tensions, ces oscillations et non pas la domination d'un seul versant, comme le répète sans fin la vulgate selon laquelle la France serait, entre tous, le pays de la mesure. Mythe étrangement persistant dont il faut absolument se déprendre, et que la seule vision d'une source suffirait à renverser [...] (*DV*, p. 316)

Pour Bailly, les deux versants, qui sont celui de la domination de l'homme sur la nature et celui de la domination de la nature sur l'homme, restent toujours en interaction sans que l'un ne prenne le dessus sur l'autre. Bailly approuve les interventions humaines qui n'entravent pas outre mesure la vivacité de la nature.

Bailly se montre particulièrement impressionné et admiratif devant le Pont du Gard qui a été construit il y a approximativement deux mille ans par les ingénieurs romains pour permettre le passage de l'eau, provenant de la source de l'Eure à Uzès, au-dessus du Gardon et pour qu'en fin de course cette eau puisse approvisionner la ville de Nîmes. Il s'agit pour Bailly d'une prouesse architecturale qui témoigne de la maîtrise des ingénieurs romains, mais c'est parce que ce très vieux pont se situe au milieu d'une zone naturelle non investie par l'homme qu'il apparaît si fabuleux à ses yeux, l'ingéniosité humaine se mêlant à la nature sans exagération.

Les jardins de la Fontaine à Nîmes constituent un autre exemple de lieux où un « trait d'union [s'établit] entre une nature de tonalité arcadienne (garrigue, bois, source) et l'invention géométrique de l'espace » (*DV*, p. 283). Selon Bailly, cet espace organisé par l'eau, n'étant « ni trop entretenu, ni trop en friche », se trouve pourvu d'une beauté « à n'en plus finir » (*DV*, p. 284).

Les jardins ouvriers situés autour de la ville de Saint-Étienne intéressent également Bailly parce que, fonctionnant selon le mode associatif, ils proposent une autre manière d'habiter les lieux. Les parcelles que Bailly préfère sont celles qui sont gérées avec une certaine débrouillardise inventive et dont la culture se révèle productive. La richesse des jardins ouvriers apparaît dans la diversité des façons de cultiver et d'entretenir les terres avec les moyens du bord. Ce que Bailly appelle les « réflexes petits-bourgeois d'ordre et de conformité » peuvent conduire à ce que les parcelles n'aient « plus rien d'ouvrier et, surtout, de libre » (DV, p. 64).

Bailly n'est donc pas opposé à toute idée de maîtrise et de contrôle, mais il est toutefois contre la vision impérialiste de la nature (qui ne considère celle-ci que pour sa valeur d'exploitation) et pour la recherche d'un équilibre entre contrôle et *laisser-vivre*.

La vision qu'a Bailly du rapport entre l'homme et la nature n'est pas arcadienne, puisqu'il remarque une série de dysfonctionnements et de déséquilibres. Selon lui, l'Arcadie a d'ailleurs été « pulvérisée » dans de nombreuses campagnes lors du passage des deux guerres mondiales. Bailly évoque toutefois de nombreux lieux où la nature est magnifique, ressourçante ou encore quasiment sauvage. Il décrit de nombreux paysages de types différents et il ne se limite pas aux visions réconfortantes de la nature. Par ailleurs, il arrive que la nature apparaisse dominante et inquiétante comme lorsque des cours d'eau (la Loire, le Rhône...) sont susceptibles de déborder ou lorsque des chutes de pierres menacent les villages situés à flanc de falaise (La Roque-Gageac (DV, p. 342)).

3.7. Conclusion : pour un rapport plus harmonieux à la nature

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly se prononce à propos d'une série de problématiques sociales, politiques et écologistes. Bailly a participé aux mobilisations militantes de l'extrême gauche en 1968 et il demeure encore aujourd'hui opposé au libéralisme économique.¹⁵⁵ Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly se montre sensible aux conditions de vie de la classe ouvrière. Il revient sur plusieurs projets architecturaux (Le familistère de Guise de Godin et la Saline de Ledoux) ainsi que sur le mode de fonctionnement associatif des jardins d'ouvriers de Saint-Étienne afin d'évaluer en quoi ces initiatives ont pu constituer des formes d'utopies sociales. Par ailleurs, l'hypothèse du « bariol » intervient dans la pensée résolument cosmopolite et optimiste de Bailly. Pour lui, les différentes

155. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUÏ, P., *Op.cit.*

communautés culturelles peuvent cohabiter et le cosmopolitisme permet une revitalisation et un brassage des séquences qui constituent l'image du pays, cette dernière ne restant ainsi pas figée. C'est toutefois l'engagement littéraire écologiste de Bailly qui retiendra ici brièvement notre attention.

Dans *Ce qui a lieu*, Schoentjes rappelle les quatre critères fixés par Lawrence Buell pour définir un texte « environnemental »¹⁵⁶. Le premier est le suivant : « L'environnement non humain est présent non seulement comme cadre mais comme présence qui suggère que l'histoire humaine fait partie intégrante de l'histoire naturelle.¹⁵⁷ » C'est le cas dans *Le Dépaysement. Voyages en France* car les paysages apparaissent transformés par l'activité humaine. Le roman de Bailly répond également au second critère qui est de ne pas considérer « l'intérêt humain [...] comme le seul intérêt légitime¹⁵⁸ », puisque Bailly se soucie du bien-être animal et adopte un point de vue empathique envers la nature qui subit, par exemple, la présence de déchets. Étant donné que Bailly apparaît opposé à la conception impérialiste des rapports entre l'homme et la nature dans *Le Dépaysement*, on peut considérer que le roman remplit aussi le troisième critère : « La responsabilité de l'homme envers l'environnement fait partie de l'orientation éthique du texte.¹⁵⁹ » Enfin, un texte est dit « environnemental » si « une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante est au moins implicitement présente dans le texte.¹⁶⁰ » Dans *Le Dépaysement*, l'environnement apparaît changeant, car des espèces animales disparaissent tandis que d'autres, tout comme les plantes, passent d'une région à une autre. Bailly montre également que la nature reprend ses droits dans certains endroits comme dans le cimetière allemand d'Apremont qui, écrit-il, est « comme en route, lentement mais sûrement, vers un devenir-forêt inéluctable » (DV, p. 163).

Le Dépaysement. Voyages en France peut donc être considéré comme un texte « environnemental », mais, comme Schoentjes le rappelle, cette étiquette se concentre sur des aspects thématiques et éthiques¹⁶¹, alors qu'il faut reconnaître la dimension profondément esthétique du roman. Le travail sur la forme est fondamental dans *Le Dépaysement* : on y retrouve, comme nous l'avons vu et comme nous le verrons dans le prochain chapitre, de nombreuses figures de styles telles que la métaphore et l'ekphrasis.

156. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Op.cit., p. 77. D'après BUELL, L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1995, pp. 7-8.

157. *Ibidem*.

158. *Ibidem*.

159. *Ibidem*.

160. *Ibidem*.

161. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Op.cit., p. 77.

Dans son article « La nature à l'échelle du texte : quelques considérations sur le lieu », Schoentjes déclare qu'« il n'existe aucune volonté militante dans l'écriture de J.-Ch. Bailly, mais un souci de comprendre comment la France s'appréhende à travers des lieux qui sont souvent ceux de l'environnement naturel ¹⁶² ». La défense de l'environnement ne constitue en effet pas l'axe premier du *Dépaysement*, mais comme l'affirme Schoentjes, un écrit peut partager une critique engagée sans pour autant que celle-ci soit militante ¹⁶³.

En transmettant une série de constats factuels, en mettant en évidence les conséquences de certaines activités sur la perception – en grande partie émotionnelle – que l'on a des lieux et en adoptant, à l'occasion, un point de vue empathique envers la nature, Bailly fait ressortir plusieurs problématiques environnementales : la prédominance d'une vision impérialiste de la nature qui conduit à un manque de respect des écosystèmes et à un affadissement de la beauté naturelle des lieux, la gestion imparfaite des déchets et la mauvaise insertion des industries dans le paysage.

Il arrive que Bailly partage son avis de façon explicite à la première personne, mais bien souvent, son avis reste exprimé d'une manière implicite et sous des formules impersonnelles. L'ironie et les tournures interrogatives lui permettent de prendre distance avec les discours de l'écologie militante. Ses critiques se trouvent réparties à travers le roman avec plus ou moins d'insistance selon les chapitres. Entrecoupées de digressions ou constituant elles-mêmes des digressions, les critiques ne se présentent pas sous forme de pavés argumentatifs au ton accusateur et moralisateur. Bailly invite à dépasser certaines idées préconçues et il met en avant, sans formuler d'injonctions, des alternatives (telles que le mode d'élevage de la ferme de Vernand) ainsi que des exemples de systèmes et de constructions qui restent équilibrés entre la maîtrise et le *laisser-vivre*.

162. SCHOENTJES, P., « La nature à l'échelle du texte : quelques considérations sur le lieu », *Études de lettres*, 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/edl/824> (consulté le 05 août 2020).

163. *Ibidem*.

4. Le paysage, une œuvre d'art

4.1. Introduction

Au cours des chapitres précédents, plusieurs liens sont apparus entre l'écriture de Bailly et les approches artistiques de la photographie, du cinéma, de la musique et de la peinture. Ce chapitre vise à explorer plus en profondeur l'influence que ces disciplines ont eue sur l'écriture de Bailly dans *Le Dépaysement. Voyages en France* ainsi qu'à observer comment les procédés formels qu'elles lui ont inspirés s'articulent avec le genre non fictionnel du roman et entraînent des représentations particulières de la nature.

Nous ne nous attarderons pas sur le domaine de la sculpture bien que Bailly consacre l'un de ses chapitres, « L'Atlantide de Rodin », au sculpteur français Auguste Rodin, décelant, sous son œuvre effective, celle qu'il rêvait de réaliser ; de ce constat Bailly fait observer qu'« à tout ce qui existe ou a existé [le pays entre autres] [peut venir] s'ajouter, discrètement mais pour toujours, en filigrane en quelque sorte, la trame effacée mais sans fin renaissante de ce qui aurait pu être » (DV, p. 105).

4.2. Faire à la main le travail des photographes ¹⁶⁴

Bailly s'intéresse au mode de représentation averbal de la photographie ¹⁶⁵. Il a pris l'habitude de se rendre plusieurs fois par an à l'école de photographie d'Arles ¹⁶⁶ et il a eu l'occasion de travailler à plusieurs reprises avec des photographes tels que Bernard Plossu, Jacqueline Salmon et Thibaut Cuisset ¹⁶⁷.

Dans les notes qu'il a prises lors de son voyage en train du 19 janvier 2008, au milieu d'une énumération, Bailly écrit : « faire à la main le travail des photographes » (DV, p. 31). La photographie est, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail, le modèle de son approche non fictionnelle. Il compare l'écriture à la photographie, car, comme celle-ci, l'écriture se déroule en deux phases : celle de la prise et celle du développement. C'est la prise qui intéresse plus particulièrement Bailly et qui lui est la plus agréable. Il parcourt la France, observe les paysages, discute avec une série de personnes rencontrées sur la route et surtout prend pêle-mêle toute une série de notes. ¹⁶⁸ Selon les mots de Bailly, une photographie

164. BAILLY, J.-C., *Le Dépaysement. Voyages en France*, Op.cit., p. 31.

165. Entretien vidéo : ROUX, P., Op.cit.

166. Ibidem.

167. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUÏ, P., Op.cit.

168. Ibidem.

est une coupe temporelle et immobile, une capture d'un « copeau » de réel¹⁶⁹, et la prise de notes, à sa manière, peut aussi permettre de saisir de tels « copeaux »¹⁷⁰. La phase de développement est celle de l'écriture qui consiste en la mise en forme – littéraire, dans ce cas-ci – des notes prélevées, mais qui, comme le lui reproche Bailly, « écarte, enlève, amplifie, et parfois aussi s'enlise, abîme, perd le fil¹⁷¹ ». Les mots déforment et ne peuvent pas saisir le réel avec un degré de justesse égal à celui de l'appareil photo. À propos d'une scène de rêverie qu'il vient de décrire, Bailly écrit « Photographie peut-être, mais que nul n'a prise et que les mots ne peuvent pas prendre, ce n'est pas leur genre [...] ». (DV, p. 88.) Dans une entrevue passée avec la revue *Vacarme*, Bailly reprend les notions de « champ » et « hors champ » pour insister sur le fait que, si l'écriture est en mesure de capter certains copeaux de réel, ce dernier étant démesurément riche, elle ne peut que passer à côté d'une infinité de copeaux.

La photographie a le don de pouvoir capturer des indices inaperçus, « dormants » (DV, p. 444), que l'on ne découvre qu'une fois la photo développée, en l'observant attentivement, ou que l'on ne remarque jamais. Le concept d'« inconscient optique » (DV, p. 444) a été introduit par le théoricien Benjamin pour renvoyer à ce phénomène. Bailly tente de percevoir dans le paysage et de retranscrire tant bien que mal à l'écrit ces indices dormants qui sont, selon lui, qu'importe leur provenance, des « marqueurs de la coloration locale » (DV, p. 444).

Comme vu précédemment, la photographie se distingue également aux yeux de Bailly par son potentiel spectral, c'est-à-dire sa capacité à enregistrer des traces du passé, qui survivent à travers elle. Dans son essai *L'Instant et son ombre*¹⁷², Bailly s'interroge sur la nature de l'image. Celle-ci est, selon lui, vocative dans la mesure où elle attire l'attention de ceux qui la regardent. Une rencontre s'opère entre l'image et l'observateur, qui en ressort toujours affecté d'une quelconque manière.¹⁷³ Un vertige particulier se ressent devant les photographies, et ce, notamment parce qu'elles gardent en elles un souvenir du passé, sous la forme d'une saisie singulière, prise en un instant précis, sous une lumière spécifique.¹⁷⁴ Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly relève des images uniques du paysage capté en un temps ponctuel

169. Entretien vidéo : ROUX, P., *Op.cit.*

170. Bailly écrit : « Mais ce sont déjà d'autres poussières de romans qui s'agrègent, d'autres copeaux qui tombent [...] » (DV, p. 37).

171. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUÏ, P., *Op.cit.*

172. Cf. BAILLY, J.-C., *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 2008.

173. FAERBER, J., « Jean-Christophe Bailly: La légende de l'image dispersée (*L'Imagement*) », *Diacritik*, 2020. En ligne : <https://diacritik.com/2020/06/29/jean-christophe-bailly-la-legende-de-limage-dispersee-limage-ment/> (consulté le 01 août 2020).

174. Éditions du Seuil : « L'Instant et son ombre Jean-Christophe Bailly ». En ligne : <http://www.seuil.com/ouvrage/l-instant-et-son-ombre-jean-christophe-bailly/9782020896092> (consulté le 01 août 2020).

et dans sa disposition éphémère, ce qui ne l'empêche pas de chercher à entrevoir, dans le présent, les survivances du passé.

Dans le chapitre « Le Nord ? » du *Dépaysement. Voyages en France*, Bailly part de photographies pour comparer un passé merveilleux à un présent qui l'est moins.

De l'époque où la Côte d'Azur confina au paradis terrestre, les traces les plus vives selon moi sont le reportage photographique de Cartier-Bresson sur la villa de Bonnard au Cannet et l'évocation que François Maspero fait de la maison de son grand-père derrière La Ciotat dans *Le Sourire du chat*. De cela il ne reste pas rien, mais des fragments qui semblent en partie engloutis et comme recouverts d'une fine poussière de ciment. (DV, p. 393)

Bailly retrouve ensuite certains de ces fragments dans une des rues de Cannes. Il a donc le souvenir des photographies en tête lorsqu'il se rend sur place et celui-ci influence sa manière d'appréhender le paysage.

Bailly s'inspire de théories de la photographie et de l'approche photographique du paysage pour envisager sa propre manière non fictionnelle d'aborder le paysage, et donc aussi la nature. C'est ainsi que lors de ses promenades le long des cours d'eau, par exemple, il s'arrête pour prendre note de ce qu'il observe à cet instant précis, dans les conditions météorologiques du moment, (un peu comme le fait un photographe de paysages avec son appareil) et il se montre attentif à toute une série de détails, non sans éprouver un certain regret à l'idée de passer à côté d'une multitude d'indices dormants. Ses descriptions se révèlent spectrales étant donné qu'elles inscrivent une trace du réel qui rejaillira à la lecture. Mais la spectralité se joue également à un autre niveau : Bailly observe le paysage comme il a l'habitude de regarder les photos, c'est-à-dire en examinant les traces du passé que celui-ci contient en lui-même.

4.3. Filmer la France

La démarche de Bailly dans *Le Dépaysement. Voyages en France* s'apparente à celle des films documentaires puisqu'il cherche à enregistrer une multitude d'images de la France tout en maintenant une accroche forte au réel. En cela, son travail est assez proche, par exemple, de celui du photographe et documentariste Raymond Depardon qui parcourt lui aussi la France en quête d'images¹⁷⁵.

Comme vu précédemment, Bailly use à plusieurs reprises de la métaphore cinématographique. Il désigne l'ensemble des résurgences du passé qui s'articulent dans les esprits par le

175. Cf. *Journal de France*, réal. DEPARDON, R. et NOUGARET, C., 2012.

terme « séquence » qui, en cinéma, est une « suite de plans constituant un épisode distinct, correspondant à une suite d'actions présentées dans leur continuité logique et chronologique, et dans leur diversité spatiale ¹⁷⁶ ». Comme la séquence du cinéma, celle dont Bailly parle est une suite de différentes images – mentales dans ce cas-ci – pourvue d'une unité narrative. Elle n'est toutefois pas toujours régie par une logique aussi précise. Bailly file la métaphore en assurant que les images de la séquence, comme les séquences entre elles, s'enchaînent selon le mode du fondu enchaîné, c'est-à-dire par la « disparition progressive d'une image pendant qu'apparaît la suivante, en surimpression ¹⁷⁷ ». Bailly se sert aussi de cette expression pour décrire le phénomène de porosité des frontières ; ces dernières ne sont pas des « marque[s] de la différence absolue » (DV, p. 212).

[...] de telle sorte que la différence, si vive en effet, entre la donnée française (même occitane) et la donnée espagnole transite par une chaîne de contigüités et d'échos qui se répartit sur les deux versants de façon à peu près égale, en une sorte de **fondu enchaîné** où les typologies nationales (françaises et espagnoles), jamais complètement effacées, ne réapparaissent que peu à peu dans leur forme plénière, lorsque inversement la donnée basque ou catalane s'estompe. (DV, p. 213)

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly compare également le souvenir de Rimbaud resté dans la mémoire collective à un film. C'est un *film* que l'on se repasse, mais dont il manque de nombreuses informations. La plupart des destinations où s'est rendu Rimbaud, par exemple, sont connues, mais, comme l'écrit Bailly « bien qu'on sache, on ne *sait* rien » (DV, p. 142), « tout se dérobe et forme un film fait de rushes syncopés, de chutes plus ou moins longues : il est à Stuttgart, à Milan, à Marseille, à Stockholm (et peut-être là vendant des billets dans un cirque), il est à Java [...] » (DV, p. 141). Avec quelques informations connues, quelques hypothèses formulées, c'est un montage sélectif, subjectif et déformant qui se réalise dans nos têtes. Comparer le souvenir à un film permet la mise en évidence à la fois de son *montage* et de son caractère spectral.

Dans le chapitre « Origny-Sainte-Benoîte : "... mais la barque s'éloigne" », Bailly explique que la scène décrite par Stevenson dans *An Inland Voyage*, celle où trois sœurs disent adieu aux deux voyageurs qui s'éloignent en barque, reste marquée dans ses souvenirs et qu'il peut la revoir en pensée. Il reconnaît à l'écriture le pouvoir d'enregistrer, telle une caméra, des « sortes de films » : « c'est, autrement dit, par l'écriture, une sorte de film que

176. « Séquence », CNRTL. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/s%C3%A9quence> (consulté le 28 juillet 2020).

177. « Fondu enchaîné », Larousse. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fondu/34507#:~:text=Fondu%20encha%C3%AEn%C3%A9%2C,appara%C3%AEr%20la%20suivante%2C%20en%20surimpression> (consulté le 28 juillet 2020).

nous pouvons nous repasser et qui d'ailleurs repasse en nous de lui-même, laissant dans notre conscience de lecteur une marque [...] » (DV, p. 347).

Bailly s'inspire de ce parallèle établi entre l'écriture et la production d'un film pour narrer ses propres scènes. Dans le chapitre « Passerelle du Cambodge », par exemple, Bailly introduit l'un des passages par l'explication du rapport entre l'expérience vécue et sa mise en récit mentale : « Il arrive que des scènes vécues, qui n'ont rien de spectaculaire, se détachent d'elles-mêmes pour produire une sorte de fiction stationnaire qui est aussi comme un plan de cinéma : [...]. » (DV, p. 87.) Il relate ensuite le moment de rêverie qu'il a vécu dans un patio à Gentilly comme s'il décrivait un plan de cinéma (plutôt fictionnel cette fois) : en commençant par montrer le décor, en précisant qu'« au commencement il n'y a personne » (DV, p. 87), puis en informant de l'entrée d'une jeune fille chinoise qui se met à chanter, pour enfin indiquer que la rêverie prend fin. À l'unité de lieu, s'ajoute une certaine unité d'action puisque c'est un bref instant qui est conté, avec un début et une fin aisément identifiables. Ce mode de présentation a pour effet de donner l'impression au lecteur qu'il « regarde » la scène de l'extérieur comme s'il suivait les mouvements d'une caméra qui se poserait tour à tour sur les éléments du décor, puis sur le personnage qui entre en scène, pour finir sur Bailly qui émerge de sa rêverie. En indiquant son intention de conter ce moment comme s'il s'agissait d'un plan de cinéma, Bailly invite le lecteur à visualiser la scène (lui en train de rêver et ce dont il rêve), tandis qu'il se replonge dans celle-ci en se la représentant vue de l'extérieur, sans pour autant renoncer à la focalisation interne¹⁷⁸ puisqu'il évoque ce qu'il a ressenti sur le moment (l'impression d'être ailleurs). Se remémorer l'un de ses souvenirs, c'est se revoir à la fois de l'extérieur et de l'intérieur : de l'extérieur parce qu'il s'agit d'un temps passé sur lequel nous n'avons plus de prise, de l'intérieur parce que les perceptions, pensées et émotions vécues à ce moment continuent d'une certaine manière de nous habiter. L'effet-caméra accentue ici l'angle de vue extérieur qu'a Bailly sur l'événement. Comme un film, une fois que le souvenir est gravé dans la mémoire, on est en mesure de se le repasser plusieurs fois. Une fois que le souvenir est écrit, ce sont plusieurs lecteurs qui peuvent le relire et s'en souvenir.

On observe un procédé similaire dans l'extrait suivant, qui est le dernier paragraphe du chapitre « Rimbaud parti ». Bailly commence par introduire explicitement la comparaison entre le souvenir de Rimbaud et un film. Ce n'est plus seulement d'un *plan* qu'il s'agit, mais

178. La focalisation est le « point de vue par lequel les informations parviennent au lecteur. À ne pas confondre avec la voix narrative : c'est de la perception du monde représenté qu'il s'agit. » On parle de focalisation interne lorsque « la focalisation est limitée à la perception d'un personnage ». Rf. MONBALLIN, M., *Op.cit.*

de tout un *film* et si Bailly précise qu'il est *en noir et blanc*, c'est probablement parce qu'il est à la fois éloigné dans le temps et imprécis.

Ce serait aussi comme un film en noir et blanc : fondu enchaîné débité en tronçons, chaque plan comme une feuille détachée, sans qu'au commencement soit le verbe. Rien, juste une chute ou une glissade, très vite, on récapitulerait : les herbes couchées sous le ciel, les arbres en avant des nuages, la ligne d'un chemin qui se perd ou s'interrompt, les trous d'eau sans nom, le gommage et les repentirs continus des masses d'air – torsades, franges, courants, tourbillons, lisières – l'histoire entière et sans fin recommencée de ce qui sépare l'eau claire de la boue et conduit de l'une à l'autre : quelqu'un, presque un enfant encore, là-bas derrière une lampe, et peut-être qu'il lit, ou écrit, il n'y a en lui et autour de lui aucun bruit, il est à lui-même son propre puits, il se déchire tout entier, il n'est plus là, il ne reste, impénétrablement, que sa mémoire. (DV, p. 149)

La séquence débute par une énumération d'éléments naturels. Le choix formel de l'énumération est motivé par l'envie qu'a Bailly de faire apparaître une image après l'autre, un *plan* après l'autre. Les syntagmes sont à la fois séparés par la virgule et réunis dans une même phrase, comme des plans reliés les uns aux autres. L'énumération constitue également une liste sélective qui relève d'un prélèvement d'éléments marquants. « [S]ans qu'au commencement soit le verbe » écrit Bailly : il n'y a pas de verbe dans la proposition principale jusqu'aux deux points suivants ; cette inaction correspond à l'installation du décor. Bailly récapitule non pas les petits détails, mais ce qui dans le paysage se voit le plus (c'est-à-dire l'herbe, le ciel, les arbres) et ce qui s'impose comme le décor de l'action à venir.

En outre, Bailly récapitule ce qu'il a identifié au fil de son chapitre comme des éléments naturels propices à l'éveil du sentiment mélancolique : un chemin qui ne mène nulle part, comme le signe d'une nature qui ne promet rien, et des « trous d'eau sans nom », allégorie de l'insignifiance de la nature. Une ambiance s'ajoute alors au décor. Les mouvements du vent illustrent quant à eux la force de la nature, voire sa violence. On pourrait également estimer qu'ils rappellent les mouvements douloureux de la pensée de Rimbaud ou encore ceux de ses multiples voyages et allers-retours. L'image du cycle entre l'eau et la boue, de la vie qui suit son cours selon ses lois habituelles, vient juste avant que ne soit introduit Rimbaud, le jeune poète qui, jeté dans l'existence et n'en comprenant pas le sens, s'y perd et se détruit. Bailly dresse un portrait rapide de la campagne. L'effet-caméra nous encourage à voir cette nature comme un décor. C'est toutefois un décor pourvu d'une ambiance particulière qui entretient la mélancolie de Rimbaud. Les éléments naturels cités servent donc tant à installer un décor, que le lecteur est invité à visualiser, qu'à contribuer à l'ambiance émotionnelle de la scène.

À la fin du roman, dans le chapitre intitulé « Séquences », Bailly dit vouloir suivre « encore quelques pistes » qui se révèlent composer un « roman des natures mortes involon-

taires et des paysages composites » (DV, p. 456). Avec cette personnification, « natures mortes involontaires », on s'attend à découvrir une nature soumise qui flétrit. Bailly décrit ensuite une série de séquences, « entrecoupées, entretressées » (DV, p. 458), faites d'images rurales et surtout urbaines. La phrase s'étend sur trois pages et les différents paragraphes sont articulés grâce aux transitions suivantes : « ou le montage à effet de ricochet qui se fait de lui-même, [...] », « ou encore le continuum d'objets[...] », « en une glissade sans fin s'ajouteraient pêle-mêle des [...] », « puis, le montage s'accélérait et s'amplifiant, mais seul, de son propre gré, surgirait un plan de coupe montrant le public d'une émission de télévision [...] », « puis il faudrait faire halte dans le parking [...] », « c'est ce jour-là [...] » ((DV, pp. 457-459). Bailly se sert de la métaphore cinématographique dans un tiers des transitions, mais il est évident que cette construction particulière imite déjà en elle-même certains des aspects formels du montage cinématographique. Les descriptions découlent essentiellement des perceptions visuelles de Bailly et elles se présentent en une succession condensée de nombreuses images – détaillées cette fois – qu'il a cherché à enregistrer par écrit, comme s'il avait désiré en attraper avec les mots, peut-être pas autant que le peut une caméra, mais le plus possible. Tels des séquences, les paragraphes fonctionnent comme des unités composées de plusieurs points de vue (*plans*) et se trouvent réunis artificiellement les uns aux autres en une seule et même phrase (*film*). Il en résulte une sorte de collage (*montage*) d'images perçues à des moments différents et provenant de lieux divers, parfois déterminés, parfois non, qui forme un « roman des paysages composites ». Aucune intrigue romanesque ni action principale ne sert de cohésion à ce défilé d'images, mais, pour Bailly, comme nous l'avons vu, « l'intrigue se renoue à chaque virage » (DV, p. 456). Cette accumulation désordonnée se trouve simplement être le résultat d'une capture partielle du réel qui offre un large panorama de configurations singulières composées d'images pourtant récurrentes dans le paysage français et donc accompagnées d'une impression de déjà-vu.

Les images de nature apparaissent représentatives, selon le type de paysage, de rapports humains généralisés à la nature. Le tableau ci-après montre comment la mention d'éléments naturels varie au fil des paragraphes.

	Types de paysage	Présence de la nature dans le paysage
Paragraphe 1	Village campagnard	Mousse et touffes d’herbe sur les trottoirs, bac à fleurs → Voir extrait 1
Paragraphe 2	Faubourg de ville moyenne	Plante en pot et haies → Voir extrait 2
Paragraphe 3	Banlieues	Pelouse, potager, rosier → Voir extrait 3
Paragraphe 4	Zone industrielle (entrepôt) et station-service	Feuilles mortes sur un auvent en tôle
Paragraphe 5	Ville « générique »	Absence
Paragraphe 6	Parkings et zones commerciales	Absence
Paragraphe 7	Cités policières	Absence

Extrait 1 : [...] et le ciment craquelé d’un trottoir dans les fentes duquel un peu de mousse tente de vivre, puis entre ce trottoir et de pauvres touffes d’herbe détruites par un désherbant chimique ou thermique, tandis que dans un enclos façonné aux joints très apparents des tulipes jaunes et rouges semblent lancées dans une course immobile vers l’imitation des fleurs artificielles,

Extrait 2 : [...] la plante en pot fatiguée genre caoutchouc qui orne le hall et les haies de thuyas et de troènes [...],

Extrait 3 : [...] jouets d’enfants aux couleurs vives éparpillés sur une pelouse, rang de poireaux aux longues feuilles bronze un peu jaunies, rosiers parfois étincelants, cabane aux parois passées d’une lasure sombre, portails standard et voitures [...] (DV, p. 457)

Dans ces extraits, Bailly adopte un point de vue empathique direct envers la nature (« pauvres touffes d’herbe ») ou plus indirect en la personnifiant (« plante en pot fatiguée »), et ce, afin de montrer à quel point elle peine à vivre. Elle apparaît donc dominée et domestiquée par l’homme et sa force vitale s’en voit amoindrie. Pour renforcer cette idée de nature soumise, Bailly utilise le mot « enclos » au lieu de « bac à fleurs » et il affirme que les tulipes tendent à paraître artificielles. La nature est saisie par touches sporadiques sur les trottoirs des villages, dans les faubourgs et dans les banlieues. En zone industrielle, seule la présence de feuilles mortes sur un auvent en tôle est évoquée. Bailly n’intègre pas d’éléments naturels à ses panoramas de villes « génériques », zones commerciales et cités policières. Une gradation s’observe au fil des paragraphes entre une nature qui continue tant bien que mal d’occuper une place dans le paysage, une nature qui disparaît et une nature absente. On comprend alors mieux pourquoi Bailly voit en ce panorama composite un « roman des natures mortes involontaires ».

Comme lorsque Bailly retranscrit ses notes prises dans le train, l'effet-caméra lui permet ici de renforcer l'impression qu'une partie du réel a pu être capturée, qu'il s'agit effectivement de lieux qu'il a lui-même observés. Puisqu'il sélectionne, par type de zones, plusieurs images relativement courantes, les représentations de nature qui y figurent semblent s'imposer comme des généralités. Tout comme les prises de vue cinématographiques, les images présentées par Bailly n'en demeurent pas moins sélectionnées arbitrairement et ne peuvent donc pas constituer des panoramas moyens objectifs.

Le caractère spectral du film, son montage et sa dimension visuelle ne sont pas les seuls aspects qui inspirent Bailly. Le plan sonore intervient dans sa métaphore de la « bande-son de la nature » :

Bizarrement, il en résultait un grand calme et j'ai vraiment bu à lentes gorgées le soir que j'ai passé là [dans le village de La Roque-Gageac], avec le vol bruyant des freux qui nichent dans la falaise se mêlant au chant des crapauds accoucheurs dont l'unique note perlée est, sans contexte, un des musts de la bande-son de la nature. (*DV*, p. 342)

Dans *Le Dépaysement. Voyages en France*, Bailly se montre à l'occasion attentif aux bruits de la nature. Il considère qu'il est important d'y prêter attention parce qu'ils participent à la « musique du paysage »¹⁷⁹. Dans cet extrait, les bruits émis par les animaux apparaissent agréables à écouter. Regrouper l'ensemble des bruits naturels sous l'appellation métaphorique de « bande-son », c'est les envisager comme ayant valeur d'œuvre d'art.

Les métaphores cinématographiques de Bailly sont nombreuses : *film* (vaste souvenir), *fondue enchaînée* (mode de succession des *séquences*), *séquences* (chaînes de résurgences), *plan* (résurgence ponctuelle, unité constitutive de la *séquence*), *bande-son* de la nature (bruits de la nature). Par ailleurs, la comparaison établie entre l'écriture et la production d'un film sur base de leur potentiel de capture du réel se révèle inspirer à Bailly des constructions formelles particulières (énumérations et longues phrases divisées en paragraphes distincts) aux effets variés (incitation à la visualisation, effet d'accumulation et de collage, créations de paysages composites). La nature apparaît tantôt comme un décor à l'ambiance particulière qui, non sans un certain symbolisme, s'avère déterminant pour la vie du « personnage », tantôt, lorsqu'elle est issue d'une tentative de capture du réel, comme représentative, selon Bailly, du rapport de domination entre l'homme et la *nature citadine*. Quand Bailly rapproche la nature d'un décor de film ou les bruits naturels d'une bande-son, la nature tend à être perçue comme une œuvre d'art. Nous sommes donc à nouveau proches de la figure rhétorique de l'ekphrasis, dont le

179. Entretien vidéo : ROUX, P., *Op.cit.*

sens (« description littéraire d'une œuvre d'art »¹⁸⁰) a pu être élargi afin de référer à toute représentation littéraire qui s'inspire des méthodes d'autres arts sans pour autant que son objet d'attention soit une œuvre d'art¹⁸¹.

4.4. La musique du paysage

Plusieurs métaphores musicales ont été relevées au cours des chapitres précédents de ce travail. La « musique du paysage »¹⁸², entendue comme l'atmosphère d'un lieu, en plus d'être constituée de bruits réels et de tonalités esthétiques, se compose des émotions ressenties et de survivances venues d'autres âges.

Bailly estime que les lieux possèdent chacun un *chant* qui dépend du type de paysages dont il s'agit (territoires ravagés par les guerres, lieux industriels, campagnes...), mais qui leur reste néanmoins toujours singulier. Bailly se demande ainsi quels *chants* s'élèvent des régions qu'il parcourt. Il file la métaphore en parlant de *thèmes*, de *tons*, d'*hymne*, de *requiem*, de *ritournelle*... Lorsqu'il aborde ce *chant* d'un point de vue émotionnel, il peut le percevoir en repérant les émotions prédominantes ressenties en un lieu déterminé, comme la mélancolie ou l'émerveillement. Parfois, lorsque la sensation s'avère plus confuse (dans les zones industrielles) ou trop intense (dans les campagnes dévastées par les guerres), presque indicible, il peine à *entendre* le *chant* du lieu et s'aide alors parfois d'une musique réelle telle que *Broken English* à Saint-Quentin ou bien il suppose que la région se trouve dénuée de son *chant* original, réduite à un silence désolé. Le *chant* peut également renvoyer à l'aura d'un artiste, telle que celle de Rimbaud dont Bailly cherche les traces dans le paysage, ou correspondre directement au souvenir du passé, comme lorsqu'« une sorte de très vague mémoire [préhistorique] » se maintient sous les « allures d'un chantonnement à peine articulé ou d'un refrain ; sans contours fixés, elle est comme un témoin passé d'âge en âge, et pour peu qu'on le veuille on l'entend » (DV, p. 339).

180. POU GEOISE, M., *Op.cit.*, p. 107.

181. TILLARD, M., « Lexique de la rhétorique », *Philo-Lettres*. En ligne : http://philolettres.fr/stylistique/lexique_rhetorique/ (consulté le 28 mai 2020).

182. Entretien vidéo : ROUX, P., *Op.cit.*

4.5. Sous le pinceau de Bailly

La peinture a également une place dans *Le Dépaysement. Voyages en France*. Nous avons vu que la manière de représenter la Loire en décrivant ses couleurs, ses textures et ses mouvements rappelle les méthodes de l'analyse plastique et que la description faite par Bailly de la vallée de la Vézère depuis un point de vue surélevé peut évoquer les peintures de Friedrich. De tels portraits tendent à ce que la nature représentée soit considérée comme une œuvre d'art ; ce qui nous mène à nouveau à la figure rhétorique de l'ekphrasis.

Umberto Eco distingue l'ekphrasis évidente (ou classique) de l'ekphrasis occulte. Il s'agit d'une ekphrasis évidente lorsque l'œuvre décrite est explicitement identifiable. À l'inverse, l'ekphrasis est dite occulte lorsque l'œuvre à laquelle il est fait référence ne reste qu'implicitement suggérée.¹⁸³ Dans le chapitre « Bassin des carpes, cour des adieux », on retrouve une ekphrasis évidente de la peinture *Vénus frustrée* de Fiorentino Rosso qui est exposée dans la galerie François I^{er} (DV, p. 111). Une ekphrasis plus occulte de l'œuvre bien connue *La Nuit étoilée* de Van Gogh se lit dans le chapitre « Le voyage de la fève » : « un ciel très haut où éclatent de petits lustres jaunes et blancs, exactement comme Van Gogh l'a vu » (DV, p. 28).

Bailly consacre l'un des chapitres du *Dépaysement* au transparent *Les Quatre Saisons* de Carmontelle. Cette œuvre l'intéresse entre autres pour sa valeur documentaire : à travers le défilé des peintures qu'il présente, ce sont les modes de vies et les paysages de l'époque que l'on aperçoit, mais aussi une habitude de représentation propre à l'artiste et à la fin du XVIII^e siècle. De son observation du transparent, Bailly remarque que le monde rural et le système de connotations passées ne sont plus les mêmes aujourd'hui, que l'on est passé à un autre air du temps. La misère est la grande absente des peintures du transparent. La nature y est représentée au fil des saisons et elle apparaît « apaisée, raisonnée [et] arraisonnée » (DV, p. 315).

Bailly retrace brièvement les parcours de Matisse et de Kandinsky, mais c'est à Courbet qu'il accorde le plus d'attention. Il évoque plusieurs de ses peintures : *Les Casseurs de pierres*, *Le Ruisseau du Puits noir*, *La Loue à Scey-en-Varais*, *Le Saut de la Brême*, *L'Atelier du peintre*, les *Sources* et *L'Origine du monde* (DV, pp. 301-305). Il consacre plusieurs pages au style réaliste de Courbet et à son approche picturale de la nature. Certaines particularités de l'écriture de Bailly apparaissent en comparant leurs approches. Il partage avec Courbet l'envie de capturer le réel tel qu'il est et de décrire des scènes de plein air. Mais on n'observe pas

183. UMBERTO, E., *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset, 1990, p. 38. Cité dans TESTANIERE, J., « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes*, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056> (consulté le 31 juillet 2020).

chez ce peintre de « volonté panoramique » (DV, p. 302) dans la représentation de ses paysages, ses peintures restant souvent très cadrées sur leur sujet, alors que chez Bailly cette volonté est, comme nous l'avons vu, bien présente.

D'après Bailly, « au milieu du XIX^e siècle un fossé s'est creusé entre la réalité du rapport à la nature, autrement dit son exploitation industrielle, et sa représentation » (DV, p. 315).

C'est de ce point de vue qu'il faut penser l'absence de toute présence de l'industrie dans les tableaux de Courbet : si elle est certes en accord avec son tempérament, elle vient d'abord du fait que la nature est déjà devenue pour lui le lieu d'une fuite et d'une réintégration. Il est clair en tout cas que la source de la Loue telle que Courbet la voit et la veut, telle qu'il la peint, est à l'opposé, dans son mystère natif, de toute idée de canalisation ou de maîtrise. (DV, p. 315).

Bien que Courbet ait tenté de « rejoindre la vérité ou véridicité du paysage, dût-elle sans fin se dérober » (DV, p. 315) et qu'il fut sensible à la question sociale, il n'a pas cherché à intégrer la thématique industrielle à son œuvre. Si Bailly voit en ses promenades en forêt des moments de parenthèse agréables et représente les lieux naturels, tels que les côtes bretonnes, dans leur force et leur beauté, à la différence de Courbet, il ne « fuit » pas devant les paysages industriels, mais il leur accorde une place importante dans son roman. Alors que les peintures de la Loue réalisées par Courbet paraissent illustrer une vision opposée à la maîtrise de l'homme sur l'environnement, à la lecture du *Dépaysement*, ce n'est pas une telle vision qui s'impose ; Bailly est en effet pour un équilibre entre la maîtrise de l'environnement et le respect des écosystèmes dans leur richesse, leur vivacité et leur beauté. Discourir à propos de l'art de Courbet se révèle être un moyen pour Bailly de faire indirectement apparaître, par les différences observables dans l'ensemble du *Dépaysement*, sa propre approche littéraire de la nature.

Bailly raconte qu'il est allé voir la source de la Loue (qui est en réalité un défluent¹⁸⁴ du Doubs) et qu'il l'a d'abord entendue en s'en approchant, avant de la voir et de ressentir une série d'émotions : de la sidération, l'impression de se retrouver face à ce qui dépasse l'homme, une fascination pour la source qui est à la fois comme un « suspens » et une délivrance (DV, p. 303) ; il ajoute que, devant cette source, « on est jeté sur un plan plus fondamental [que le mythique], plus enfantin, plus étonné, on est dans le drame pur du commencement – joie et effroi mêlés. » (DV, p. 306). Bailly décrit la source en se centrant donc sur ce qu'elle provoque émotionnellement pour ensuite en venir aux pensées qui peuvent

184. Un défluent est un « bras formé par la division des eaux d'une rivière ». Rf. « Défluent », Larousse. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9fluent/22726?q=d%C3%A9fluent#22606> (consulté le 01 août 2020).

survenir devant elle. Le fait que l'eau jaillisse du trou noir situé en bas de la falaise l'amène à considérer la source comme une illustration des idées de naissance et d'apparition. « La source de la Loue est ce seuil où l'origine se voit ou plutôt se montre » (DV, p. 303), écrit Bailly, et elle apparaît dès lors « comme un concept qui serait devenu à la fois visible et vibrant » (DV, p. 304). Selon Bailly, Courbet a su rendre cette « sorte d'absolu » (DV, p. 303) en peinture, lui qui n'aurait pas fait de l'éveil d'émotions l'un de ses objectifs artistiques. Est-ce que ce sont les peintures de Courbet qui ont inspiré Bailly à percevoir la source de la Loue comme l'illustration du concept de l'origine ? Ou serait-ce plutôt les pensées de Bailly devant la Loue qui l'ont conduit à retrouver ensuite, dans les peintures de Courbet, cette même fascination pour la dimension absolue de la source ? Bien qu'on ne le sache pas, il n'en demeure pas moins que Bailly établit un lien entre leurs deux manières de représenter la source.

Plusieurs types de liens s'établissent dans *Le Dépaysement. Voyages en France* avec le domaine artistique de la peinture. Bailly peut se servir des outils et concepts issus de l'analyse plastique pour décrire des éléments naturels. Lorsqu'elles sont reliées à la nature, les ekphrasis, entendues au sens propre comme au sens élargi, qui sont souvent évidentes mais parfois aussi occultes, tendent à rapprocher la nature d'une œuvre d'art. Par ailleurs, en se penchant sur les représentations artistiques d'autres époques, Bailly relève ce qui, au fil des années, a changé, d'une part, dans le paysage français et, d'autre part, dans les modes de représentation de la nature. Mettre en évidence les styles artistiques de certains peintres et prendre plus ou moins distance avec ceux-ci lui permet d'appuyer ses propres choix littéraires dont ceux relatifs à la représentation de la nature. Les parallèles établis entre l'art de Courbet et le sien lui permettent de montrer qu'il n'est pas le seul à être fasciné par la source de la Loue et à entrevoir celle-ci comme une illustration du « drame pur du commencement ». Faire remarquer les similitudes entre son approche de la nature et celle de peintres peut donc être un moyen pour Bailly de faire passer sa vision pour moins subjective.

4.6. Conclusion : une palette d'inspirations

Le Dépaysement. Voyage en France n'est pas un roman composite seulement parce qu'il intègre des passages de genres variés – essai, journal de bord, poème –, il l'est aussi parce qu'on y trouve un mélange d'approches s'inspirant d'autres arts que la littérature comme la photographie, le cinéma, la musique et la peinture.

Bailly utilise notamment des concepts issus de ces disciplines pour élaborer des réseaux métaphoriques complexes qui prennent parfois la forme de chaînes (*film, séquences, plans...*) ou articulent de multiples thèmes (comparés) autour d'un même phore (comparant) (*chant*). La métaphore du *chant* met en évidence le fait que le paysage et la nature sont, selon Bailly, propres à susciter des émotions et à porter certaines survivances du passé.

Bailly s'inspire également de la comparaison qu'il établit entre l'écriture et d'autres modes de représentation artistique pour mettre en place différentes techniques formelles dans son écriture. Dans certains cas, l'image qui est donnée de la nature contribue à produire l'effet visé par le procédé (comme lorsque la nature intervient en tant que décor d'un *film*), dans d'autres, l'image de la nature est l'effet résultant du procédé (comme lorsque les panoramas de paysages composites investis par l'homme laissent apparaître une disparition progressive de la nature). En outre, une série de méthodes analytiques et de théories artistiques, telles que celle de l'inconscient optique, enrichissent l'approche de la nature de Bailly. La photographie est le modèle de son approche non fictionnelle, ce qui le conduit à représenter la nature, d'une part, en observant le lien qu'elle conserve avec le passé, d'autre part, en maintenant une proximité avec le réel saisi dans ses détails et à un moment déterminé.

Il arrive que des œuvres artistiques diverses influencent directement sa manière de percevoir le paysage. Il se peut également que Bailly recherche dans un second temps des œuvres qui reflètent ses écrits. En faisant référence au style, aux sujets et aux conceptions de certains artistes, Bailly peut montrer que sa propre approche de la nature diffère de la leur ou qu'elle est, au contraire, susceptible d'être partagée.

Enfin, ce chapitre aura permis de constater que la figure rhétorique de l'ekphrasis se révèle récurrente dans *Le Dépaysement. Voyages en France*.

CONCLUSION

La nature occupe une place importante dans *Le Dépaysement. Voyages en France*. Les forêts, les campagnes, les cascades, les sources et surtout les cours d'eau forment autant de points d'intérêts où Bailly décide de se rendre. Le milieu naturel apparaît en interaction constante avec l'histoire des civilisations humaines, sans que l'un des versants naturel ou humain ne prenne définitivement le dessus sur l'autre, la nature apparaissant tantôt soumise, tantôt dominante.

La nature intervient dans les principales idées développées au fil du *Dépaysement*. Puisque c'est notamment à partir des éléments naturels que sont éveillées quantité de séquences, le milieu naturel apparaît jouer un rôle déterminant dans ce qui fait aux yeux des hommes l'âme d'un lieu et, par extension ensuite, celle du pays. Pour Bailly, l'image que l'on a de la France dépend tant de ce qui, perceptible dans le présent, s'impose au regard que des indices dormants, dont les résurgences sont parfois à peine tangibles ; ces indices constituent autant de traces de ce qui n'est plus ou n'a pas pu être. La nature est incluse dans la pensée spectrale de Bailly, car elle porte en elle plus ou moins distinctement le souvenir du passé. La nature est également en elle-même une démonstration du « bariol », car elle est à la fois dépayssante, puisqu'elle varie en fonction des régions, et accueillante, puisqu'elle permet l'intégration d'espèces animales et végétales venues d'ailleurs.

Le Dépaysement peut être considéré comme un texte « environnemental », au sens de Lawrence Buell, puisque Bailly y défend l'intérêt de la faune, de la flore et des écosystèmes. La défense d'un équilibre entre la maîtrise de l'environnement et la préservation de celui-ci fait partie des orientations éthiques du texte. Ces idées s'expriment toutefois sous le fil rouge principal du roman, qui est de chercher à répondre à la question « Qu'est-ce que la France ? ». La critique engagée de Bailly passe par l'identification de problématiques environnementales au moyen de points de vue empathiques envers la nature, de constats factuels et émotionnels, sans que le ton ne soit accusateur ou moralisateur, l'ironie et les tournures interrogatives lui permettant de prendre de la distance avec les discours de l'écologie radicale ou militante. Parfois, comme dans un essai, la subjectivité du narrateur s'efface pour que les arguments apparaissent plus objectifs.

Notre étude écopoétique du roman non fictionnel *Le Dépaysement. Voyages en France* s'est penchée sur la manière qu'a Bailly de décrire la nature et les liens qui unissent celle-ci aux hommes. Bailly tente de rester au plus près du réel tout en laissant s'exprimer sa

subjectivité et en travaillant son style littéraire. Chaque classe d'éléments naturels (lac, rivière, source, espèce animale) possède un style générique et chaque élément a ensuite un style singulier qui dépend des émotions qu'il procure et des survivances du passé qu'il continue à porter. L'écriture de Bailly peut, à certains égards, évoquer l'esthétique romantique, notamment quand, pour approcher la nature, elle passe par des émotions telles que l'admiration et la mélancolie. Bailly prend plaisir à contempler et à décrire les beautés naturelles qu'il observe en France, en tâchant de ne pas les charger de valeurs patrimoniales et en précisant que la beauté se trouve disséminée dans le monde entier. De temps à autre, il arrive que des éléments naturels renvoient l'auteur à des concepts abstraits tels que le passage du temps (les rivières), l'idée de naissance (les sources) ou l'insignifiance du monde (la campagne où Rimbaud a vécu).

Nous allons à présent relever les éléments fondamentaux de l'approche non fictionnelle de Bailly à partir de la distinction, apportée par Marie-Jeanne Zenetti, entre deux étapes du processus créatif.

Dans « Factographies : “L'autre” littérature factuelle », Zenetti revient sur la définition traditionnelle de la « littérature factuelle »¹⁸⁵, car elle se trouve remise en question par des formes hybrides telles que les « factographies ». Une factographie est une œuvre qui consiste en la présentation de fragments prélevés du réel sans adopter la forme du récit long. Parmi les différentes techniques d'élaboration des factographies, Zenetti différencie deux sous-ensembles qui correspondent à des étapes chronologiques ou logiques : les « techniques de captation du réel » et les « techniques de recomposition des informations prélevées »¹⁸⁶. Le premier temps de la captation est celui du prélèvement de données (il peut s'agir de documents d'archives comme de conversations enregistrées ou de matériaux visibles) par une transcription ou une notation objective. La deuxième étape, qui est celle de la recomposition, consiste à organiser et à présenter les fragments d'une certaine façon, sous forme de liste, par exemple, de manière versifiée ou simplement en les juxtaposant et en les réunissant au sein d'un même ouvrage. Selon Zenetti, la « *composition narrative* », si elle a lieu, vient après l'étape de recomposition et n'est donc pas assimilable à celle-ci.¹⁸⁷

Nous nous inspirerons ici de sa distinction entre les temps logiques de la capture et de la recomposition, mais sans différencier cette dernière de la mise en récit. Si nous pouvons

185. La « littérature factuelle » est considérée par Zenetti comme équivalente à la « non-fiction » et à la « littérature documentaire ». ZENETTI, M.-J., « Factographies : “L'autre” littérature factuelle », dans JAMES, A., REIG, C., (dir.), p. 25.

186. ZENETTI, M.-J., *Op.cit.*, p. 27.

187. *Ibidem*, pp. 25-34.

qualifier *Le Dépaysement. Voyages en France* de non-fiction, il ne s'agit toutefois pas d'une factographie étant donné qu'on a affaire à un texte littéraire hybride dont de nombreuses parties prennent la forme du récit long et que les captures du réel effectuées par Bailly sont subjectives. Comme en témoigne la retranscription de ce qu'il a écrit dans le train, Bailly laisse déjà intervenir sa subjectivité au cours de sa prise de notes en intégrant ses impressions et ses interprétations, ainsi qu'en recourant à des figures de style telles que l'ironie et l'hyperbole. Il arrive aussi à Bailly d'esquisser des dessins dans son carnet ; l'un d'eux, reproduisant le confluent de la Vézère et de la Dordogne, a d'ailleurs été reproduit dans *Le Dépaysement. Voyages en France* (DV, p. 341).

En ce qui concerne, dans un premier temps, les techniques de captation du réel mises en place par Bailly, on peut constater une alternance entre différents modes expérientiels. Son expérience du paysage est directe lorsque Bailly se rend (ou retourne) sur les lieux qu'il veut évoquer et les appréhende sur base de ses propres sens et ressentis. La nature apparaît alors saisie en un temps déterminé et à travers ses propres filtres perceptifs, neurologiques, socioculturels et personnels. Il arrive que Bailly tienne compte de ses perceptions tactiles, auditives et olfactives, mais c'est plus fréquemment aux visuelles qu'il accorde de l'intérêt. Ses observations sont également conditionnées par sa perception de l'espace, qui dépend du point de vue adopté : depuis une position surélevée (vision panoramique du paysage), aux côtés de l'objet observé (vision plus précise), depuis la vitre d'un train ou celle d'une voiture (perception biaisée par le mouvement du véhicule). Bailly alterne les angles de vue et la nature se trouve ainsi représentée tantôt sous des airs de tableau romantique, tantôt dans le détail, ou elle apparaît par touches fragmentées au milieu d'une énumération.

En outre, la nature est très souvent envisagée dans son rapport aux hommes à partir des émotions que Bailly ressent sur place. Celui-ci cherche à déterminer ce qui dans la nature suscite ces émotions et il évalue ensuite ces dernières en termes de prégnance historique et sociale. Même s'il prétend souvent que ces émotions revêtent une dimension populaire, celles-ci dépendent toujours de la situation particulière dans laquelle elles ont été perçues et c'est à travers son propre univers affectif que Bailly les vit, les comprend et les décrit. Dans chacun des contextes, l'émotion évoquée mène à une représentation particulière de la nature.

Nous avons vu que de nombreux critères intervenaient dans le choix des destinations visitées par Bailly et que la nature représentée était bien souvent campagnarde et citadine, plus rarement spectaculaire. Bailly suit entre autres le cours des fleuves et rivières physiquement et narrativement. Outre le choix des lieux, la posture de Bailly (contemplative, critique...) et ses intentions, au moment même, influencent également sa saisie du paysage. Le fait que Bailly

soit attentif aux dormances du passé et à leurs résurgences est, entre autres, déterminant dans son approche du lieu. Par ailleurs, parfois, alors que Bailly se promène, quelque chose dans le réel éveille en lui l'un de ses souvenirs concernant un tout autre endroit¹⁸⁸. Des digressions intègrent alors les notes de son carnet et potentiellement, après, son roman. D'autres souvenirs sont également susceptibles de n'être inclus qu'à l'heure de la rédaction. La nature reste dans ces cas-là décrite à partir de la perception de Bailly, mais le décalage temporel mène à une déformation plus grande de la réalité. Pour décrire les lieux, Bailly apprécie donc pouvoir utiliser ce qui a surgi spontanément en lui au moment de sa visite : des émotions, des réflexions, des souvenirs à lui ou des résurgences du passé ; il écrit à ce propos qu'il est important pour lui de pouvoir « caractériser avec tant soit peu de richesse intuitive les lieux, les êtres ou les instants » (DV, p. 288).

Son expérience du lieu devient plus indirecte quand, tant au moment de percevoir qu'au moment de rédiger, il prend appui sur des représentations artistiques, comme des peintures et des photographies, ou quand il se sert de ressources provenant de plusieurs domaines tels que la littérature, l'histoire, l'histoire de l'art et la philosophie. Au décalage temporel, s'ajoutent alors les biais perceptifs, neurologiques, socioculturels et personnels d'autres personnes. Ce phénomène d'intertextualité est particulièrement présent dans *Le Dépaysement. Voyages en France* et a sans conteste une influence sur les modes de représentations de la nature de Bailly. Les documents qu'il a consultés peuvent l'inciter à regarder le paysage sous un nouvel angle d'approche ainsi qu'à remarquer et questionner des aspects qu'il n'aurait peut-être pas relevés de lui-même. Ces références tierces lui permettent également d'introduire plus aisément des comparaisons entre des milieux naturels tels qu'ils étaient dans le passé et leur état actuel. Bailly tient compte de l'histoire de la littérature et des arts visuels afin d'y inscrire sa propre démarche, en rejoignant ou non certaines des caractéristiques des esthétiques notamment romantique et réaliste.

En ce qui concerne à présent plus exclusivement les techniques de réagencement du réel capté, on a pu constater au cours de nos analyses que les trois paramètres suivants interviennent de manière non négligeable dans les façons qu'a Bailly de représenter la nature : le choix du(des) genre(s), l'influence de perspectives et de procédés formels issus d'autres arts et le recours aux figures de style. Rappelons que durant la phase d'écriture les données récoltées sont sélectionnées avant d'être ordonnées et une série de nouvelles interprétations du réel comme de déformations subjectives sont introduites.

188. Entretien vidéo : ROUX, P., *Op.cit.*

Les modes descriptifs dépendent des genres secondaires pour lesquels Bailly opte : le récit, le carnet de voyage, l'essai et la poésie. La méthode du journal de bord assure une certaine proximité avec le réel, tandis que l'approche méthodique de l'essai donne l'impression que la réflexion est argumentée et plus objective. Quant à la forme poétique, elle permet notamment la mise en valeur du sujet.

À partir des modes créatifs propres à d'autres domaines artistiques, Bailly élabore une série de procédés littéraires qui mènent à nouveau à des représentations diverses de la nature, accentuant, parfois, la force de celle-ci et son impact sur les vies humaines, parfois, l'influence des activités humaines sur son déclin ou sa transformation. Bailly puise dans le vocabulaire cinématographique et musical pour élaborer des réseaux métaphoriques qui interviennent dans sa manière de percevoir et de décrire les lieux. Son approche de la nature s'enrichit également des théories de la photographie et de l'art de certains artistes en particulier.

Lorsque la nature est décrite à l'aide des méthodes de l'analyse plastique ou de concepts (comme celui de « bande-son ») issus d'autres disciplines artistiques, elle tend à être perçue comme une œuvre d'art. La figure rhétorique de l'ekphrasis, qui consiste en la « description littéraire d'une œuvre d'art »¹⁸⁹, se retrouve à plusieurs reprises dans *Le Dépaysement*, mais c'est de l'ekphrasis entendue dans son sens large¹⁹⁰ qu'il s'agit alors, puisque l'objet décrit n'est pas à proprement parler une œuvre d'art. En affirmant que les cours d'eau ont un style, Bailly fait de leur apparence une spécificité reconnaissable par des traits d'ordre notamment esthétique.

L'envie qu'a Bailly de relever, tout en nuances, une quantité importante et diversifiée de séquences nées du réel se traduit formellement dans son écriture : celle-ci se disperse, se révèle polysyndétique ou multiplie les énumérations, les parenthèses et les incises ; cette écriture permet d'intégrer de nombreuses précisions et d'articuler entre eux les contrastes et les paradoxes des éléments naturels. Les métaphores et comparaisons introduites par Bailly permettent d'imager certains des liens qui unissent l'homme au paysage, l'atmosphère qui se dégage de ce dernier et le caractère singulier d'éléments naturels. Recourir à la métaphore permet à Bailly de désigner des phénomènes complexes et des concepts abstraits sans en restreindre le sens, laissant au lecteur une certaine marge interprétative. *Le Dépaysement* est tout entier animé par la volonté d'élargir le sens de ce que l'on appelle la France en cherchant

189. POU GEOISE, M., *Op.cit.*, p. 107.

190. Rappelons que la notion d'ekphrasis a parfois été élargie pour référer à toute représentation littéraire qui s'inspire des méthodes d'autres arts sans pour autant que son objet d'attention soit une œuvre d'art. Rf. TILLARD, M., *Op.cit.*

à cerner les différentes réalités qui la constituent, en déconstruisant les idées préconçues et en tentant de dépasser l'indicible.

Bailly est contre l'anthropomorphisation des animaux et il semble éviter de personnifier les cours d'eau, mais il lui arrive de recourir à ce procédé pour les terres campagnardes et pour celles qui subissent la présence de déchets, en précisant ou non que l'attribut leur est prêté en fonction des impressions ressenties par un observateur humain. Comme Schoentjes le signale, la personnification peut permettre de communiquer de l'empathie pour la nature et ainsi servir à la défense de l'environnement :

La personnification est une manière efficace pour défendre, par empathie, l'environnement naturel. Refuser d'y recourir, comme affirment le faire certains écrivains dans leurs prises de position publiques, c'est courir le risque d'éloigner en fin de compte l'homme de la nature. Il est d'ailleurs extrêmement difficile d'en faire l'économie, et bon nombre de ceux qui récusent la pratique s'y adonnent involontairement dans leurs œuvres, ce qui confirme la difficulté à penser l'autre en dehors de toute référence à l'humain¹⁹¹.

La personnification a également parfois pour effet de souligner le caractère vivant des éléments naturels et de pallier un éventuel manque de vocabulaire en puisant dans la richesse lexicale qui sert habituellement à qualifier les modes d'être humains.

Se pencher tour à tour sur les modes de captation du réel et sur les techniques de recomposition des informations prélevées aura permis d'évaluer dans quelle mesure la subjectivité de Bailly intervient, de relever certains des biais introduits entre le réel et ses représentations ainsi que d'observer des récurrences dans l'écriture de Bailly. Sur le terrain, Bailly varie les points de vue tandis qu'à l'écrit, il recourt à des genres différents et puise de l'inspiration dans de nombreux arts. Cette multiplication des approches et des procédés formels est caractéristique du *Dépaysement. Voyages en France*. La nature y apparaît ainsi diversifiée, changeante, « dépayssante ». Même si Bailly regrette de ne pas pouvoir capter toutes les séquences qui surgissent à lui, son roman composite présente de multiples représentations singulières de la nature qui, sans être présentées comme dénuées de toute dimension populaire, participent au portrait plus global que Bailly dresse de la France.

Le fait que ce portrait repose avant tout sur les références culturelles de Bailly peut apparaître restrictif, mais Bailly part de ces exemples particuliers d'enchaînements de séquences pour, à la fin de chaque chapitre, aborder une réflexion plus générale sur ce qui fait l'image d'un pays. C'est, par ailleurs, pour que son propos semble plus universel, que Bailly souligne l'aspect populaire de nombreuses pelotes de signes.

191. SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Op.cit., p. 128.

À ce propos, dans un entretien réalisé par la revue *Vacarme*, Bailly déclare au sujet de son œuvre en général :

Tout le sens étant alors de faire que ces éveils [de dormances] prennent forme et sens au-delà des individualités, pour plus d'un seul. La manifestation de l'éveil devenant éveil pour plusieurs, et potentiellement pour tous. Je crois que c'est cela, l'art¹⁹².

Certains lecteurs du *Dépaysement* avouent, dans des critiques publiées sur Babelio¹⁹³, s'être ennuyés et s'être sentis frustrés par le manque d'articulation logique du texte, reprochant à l'écrivain un style trop complexe, décousu et pédant, également truffé de jugements personnels infondés. Ces lecteurs sont certainement passés à côté du projet du roman qui est de suivre les allers et venues de la pensée, comme elle vient à l'auteur, au fil de ses voyages à travers la France. L'écriture reflète le caractère embrouillé, désorganisé, mais extrêmement riche du réel. *Le Dépaysement. Voyages en France* a l'audace de se saisir d'une question politiquement délicate, « Qu'est-ce que la France ? », et de chercher à y répondre en adoptant une démarche « déconstructive » (au sens de Derrida) tout en laissant une place importante à l'émotionnel. Puisqu'il n'existe pas d'identité nationale fixe et délimitée, Bailly ne peut ni la rendre structurée, ni en épuiser le sens.

Si ce n'est pas le but premier poursuivi dans ce roman, une conscience écologique et une volonté de préservation y sont néanmoins bien présentes. Le genre non fictionnel permet à la pensée écologiste de s'exprimer à travers la mise en évidence de phénomènes réels qui peuvent être expérimentés par d'autres. La nature apparaît telle qu'elle a été vue et telle qu'elle peut être perçue quotidiennement en France. De la sorte, les problématiques environnementales soulevées se trouvent directement ancrées dans la réalité française actuelle. Les mots que Bailly pose sur le papier permettent de penser cette nature et le rapport que nous entretenons avec elle aujourd'hui. L'écriture de Bailly permet également d'insister sur la variété, la vivacité et la beauté de cette nature que nous côtoyons tous les jours et qui peut être contemplée comme une œuvre d'art.

192. DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., *Op.cit.*

193. Critiques publiées sur Babelio par « BVIALLET » (2012), « jeandubus23 » (2013), « florent9595 » (2015), « mediatheque-de-valence » (2012). En ligne : <https://www.babelio.com/auteur/Jean-Christophe-Bailly/14445/critiques> (consultées le 10 août 2020).

BIBLIOGRAPHIE & WEBOGRAPHIE

Bibliographie primaire

BAILLY, J.-C., *Le Dépaysement. Voyages en France*, Éditions du Seuil, Points, 2011.

—, *Le Versant animal*, Bayard, Le rayon des curiosités, 2007.

—, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2013.

Bibliographie & Webographie secondaire

Entretiens avec Bailly

BRITO, V., « Infinir l'apprentissage. Entretien avec Jean-Christophe Bailly, conduit par Vanessa Brito », *Rue Descartes*, n° 97, 2020, pp. 106-118. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2020-1-page-106.htm> (consulté le 18 juillet 2020).

Centre Pompidou : « Jean-Christophe Bailly. Le Dépaysement », Paris, 2011. En ligne : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-b5c4de4e3358ef1d817a9576270722d¶m.idSource=FR_E-d36fe8df2c47e8f0f2304b6a9fc6bee (consulté le 19 juillet 2020).

DOPPELT, S., LÈBRE, J., ZAOUI, P., « Tout passe, rien ne disparaît. Entretien avec Jean-Christophe Bailly », *Vacarme*, vol. 50, n° 1, 2010, pp. 4-12. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2010-1-page-4.htm> (consulté le 17 juillet 2020).

ROUX, P., BAILLY, J.-C., « Du paysage dans l'œuvre de Jean-Christophe Bailly – Conversation », Château de Goutelas, 2018. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=kMbKC2ntMJI> (consulté le 17 juillet 2020).

À propos des œuvres de Bailly

Babelio : critiques publiées par « BVIALLET » (2012), « mediatheque-de-valence » (2012), « jeandubus23 » (2013), « florent9595 » (2015). En ligne : <https://www.babelio.com/auteur/Jean-Christophe-Bailly/14445/critiques> (consultées le 10 août 2020).

CAZIER, J.-P., « Jean-Christophe Bailly : Le parti-pris des animaux », *Diacritik*, 1 book 1 day, Droit des animaux, Ecocritik, 2018. En ligne : <https://diacritik.com/2018/12/07/jean-christophe-bailly-le-parti-pris-des-animaux/> (consulté le 20 juillet 2020).

Éditions du Seuil : « L'Instant et son ombre Jean-Christophe Bailly ». En ligne : <http://www.seuil.com/ouvrage/l-instant-et-son-ombre-jean-christophe-bailly/9782020896092> (consulté le 01 août 2020).

FAERBER, J., « Jean-Christophe Bailly : La légende de l'image dispersée (*L'Imagement*) », *Diacritik*, 2020. En ligne : <https://diacritik.com/2020/06/29/jean-christophe-bailly-la-legende-de-limage-dispersee-limagement/> (consulté le 01 août 2020).

Littérature et nature

BARAVALLE, M., « Michel Collot, *Pour une géographie littéraire* », *Studi Francesi*, 177 (LIX | III), 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1512> (consulté le 08 septembre 2019).

BETHEMONT, J., « Roger A, *Court traité du paysage* [compte-rendu] », *Géocarrefour*, vol. 73, n° 4, 1998, p. 337. En ligne : https://www.persee.fr/doc/geoca_0035-113x_1998_num_73_4_4852 (consulté le 18 juillet 2020).

DONADIEU, P., « Court traité du paysage par Alain Roger », *Courrier de l'environnement de l'INRA*, n° 32, décembre 1997. En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01216162/file/C32biblio%20-%20copie.pdf> (consulté le 18 juillet 2020).

ROMESTAING, A., SCHOENTJES, P., SIMON, A., (dir.), « Écopoétiques », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 11, 2015. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/21/showToc> (consulté le 10 août 2020).

ROMESTAING, A., SCHOENTJES, P., SIMON, A., « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/997> (consulté le 11 août 2020).

VIGNES, S., « Hubert Mingarelli : nostalgie et quête d'une eau de source », En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.04/967> (consulté le 10 août 2020).

SCHOENTJES, P., *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Wildproject, tête nue, 2015.

—, « La nature à l'échelle du texte : quelques considérations sur le lieu », *Études de lettres*, 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/edl/824> (consulté le 05 août 2020).

Non-fiction

CHAMBOST, C., « Journalisme et littérature : *In Cold Blood*, ou l'association paradoxale du fait divers et du "Nonfiction Novel" », *E-rea*, 4.1, 2006. En ligne : <http://journals.openedition.org/erea/263> (consulté le 23 juillet 2020).

JAMES, A., REIG, C., (dir.), *Frontières de la non-fiction : littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Interférences, 2013.

JAMES, A., REIG, C., « Avant-propos. Non-fiction : l'esthétique documentaire et ses objets », pp. 7-21.

ZÉAU, C., « Le cinéma vérité et la “non-fiction” : *With love from Truman*, Drew associates, 1966 », pp. 35-45.

ZENETTI, M.-J., « Factographies : “L’autre” littérature factuelle », pp. 25-34.

Littérature et émotions

BARONI, R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

—, « Retrouver l’émotion dans les études littéraires », entretien avec VERNAY, J.-F., *Vox-poetica*, 2015. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intVernay.html> (consulté le 03 juillet 2020).

BIGEY, M., « Littérature et sentiments. Assumer ses choix de lectures sur le web », *Les Cahiers du numérique*, vol. 7, n° 2, 2011, pp. 85-102. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2011-2-page-85.htm> (consulté le 04 juillet 2020).

BLAISE, M., « “Quelque chose d’autre” : réflexions sur la mélancolie et autorité en littérature », *Essaim*, n° 20, 2008, pp. 81-99. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2008-1-page-81.htm> (consulté le 17 juin 2020).

BOUJOU, E., GEFEN, A., (dir.), *L’Émotion, puissance de la littérature?*, Pessac, PU de Bordeaux, 2013, p. 5. Introduction en ligne : https://www.fabula.org/actualites/documents/54579_2.pdf (consulté le 03 juillet 2020).

DARSEL, S., « Imagination narrative, émotions et éthique ».

MARTIN, J.-P., « Ces émotions à fleur de peau, sans nom pour les désigner ».

HECK, M., « Les affects entre parenthèses: *W ou le souvenir d’enfance*, de Georges Perec ».

BRIENS, S., (de) SAUSSURE, L., « Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature », *Revue de littérature comparée*, n° 365, 2018, pp. 67-82. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2018-1-page-67.htm> (consulté le 03 juillet 2020).

COUDREUSE, A., « Revue - L’émotion, puissance de la littérature ? », *Nonfiction*, 2013. En ligne : <https://www.nonfiction.fr/article-6622-revue-lemotion-puissance-de-la-litterature.htm> (consulté le 03 juillet 2020).

GEFEN, A., « La place controversée de la théorie des émotions dans l’histoire de la critique littéraire française », *L’Atelier du Centre de recherches historiques*, (Revue électronique du CRH), OpenEdition, 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/acrh/7321> (consulté le 02 juillet 2020).

KARREMAN, I., « The Literature of Melancholia : Early Modern to Postmodern » in *Anglia*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012-01, vol. 130 (4), p. 592.

MATHIEU, J.-M., « Quand la recherche littéraire redécouvre les émotions », *Raison publique*, n° 18, pp. 221-229. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2014-1-page-221.htm> (consulté le 03 juillet 2020).

Littérature

RIMBAUD, A., « Adieu », *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique M. J. Poot et Compagnie, 1873, pp. 51-53.

SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, éd. bilingue, trad. Déprats, J.-M., Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2002.

Histoire et théories de la littérature

BRIX, M., *Histoire de la littérature française. Voyage guidé dans les lettres du XI^e au XX^e siècle*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2014, pp. 202-203.

CAPONE, C., « Le souvenir fantomatique », *Acta fabula*, vol. 15, n° 9, « La bibliothèque des textes fantômes », 2014. En ligne : <http://www.fabula.org/revue/document8130.php> (consulté le 09 juillet 2020).

LEGROS, G., MONBALLIN, M., STREEL, I., *Les grands courants de la littérature française*, Éditions Altiora Averbode, 2007, p. 26.

MONBALLIN, M., MAGOGA, E., *Pratiques du français écrit I*, support de cours, Namur, Université de Namur, 2014-2015.

TESTANIÈRE, J., « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes*, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056> (consulté le 31 juillet 2020).

VRIDAGHS, D., *Explications d'auteurs français contemporains*, notes de cours, Namur, Université de Namur, 2014-2015.

Linguistique

POPIEUL, E., « La carte n'est pas le territoire ». En ligne : <https://medium.com/@popieulemma/la-carte-nest-pas-le-territoire-e81a4813434a> (consulté le 03 juillet 2020).

Anthropologie

Les Éditions de minuit : « L'Image survivante ». En ligne : http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-L%E2%80%99Image_survivante-2049-1-1-0-1.html (consulté le 18 juillet 2020).

Philosophie

BOUGNOUX, D., « Donner le jour », *Un jour Derrida*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2006. En ligne : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1370#tocto1n4> (consulté le 11 juillet 2020).

CAPEL, M., « Spectres de Derrida. Pour une hantologie de la littérature », *Fabula*, 2015. En ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Spectres_de_Derrida (consulté 11 juillet 2020).

Politikon : « C'est quoi la déconstruction ? – Capsule #8 », *YouTube*, 2018. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=k-I9RoJorY8> (consulté le 11 juillet 2020).

SALANSKIS, J.-M., *Derrida*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

The School of Life : « PHILOSOPHY: Jacques Derrida », *YouTube*, 2016. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=H0tnHr2dqTs&t=436s> (consulté le 11 juillet 2020).

Écologie

MATAGNE, P., *Comprendre l'écologie et son histoire. Les origines, les fondateurs et l'évolution d'une science...*, Paris, Delachaux et Niestlé, La bibliothèque du naturaliste, 2002, pp.10-18.

Dictionnaires

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). En ligne : <https://www.cnrtl.fr/>

Larousse. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

POUGEOISE, M., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.

TILLARD, Michèle, « Lexique de la Rhétorique », Philo-Lettres. En ligne : http://philo-lettres.fr/stylistique/lexique_rhetorique/ (consulté le 28 mai 2020).

La Loire

« Mais pourquoi parle-t-on de la Loire comme du dernier fleuve sauvage d'Europe ? », *La République du centre*, août 2019. En ligne : https://www.larep.fr/orleans-45000/actualites/mais-pourquoi-parle-t-on-de-la-loire-comme-du-dernier-fleuve-sauvage-d-europe_13621575/ (consulté le 27 avril 2020).

UNESCO : « Val de Loire entre Sully-sur-Loire et Chalonnes ». En ligne : <https://whc.unesco.org/fr/list/> (consulté le 10 mai 2020).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION.....	9
1. Le Dépaysement. Voyages en France	13
1.1. Principales idées développées au fil du roman	13
<i>Expressions et métaphores</i>	15
<i>Un paysage dépayasant</i>	17
1.2. À propos des animaux.....	18
1.3. Au croisement de plusieurs genres	23
<i>La non-fiction</i>	24
<i>Un roman colossal</i>	27
<i>Journal de bord</i>	29
<i>Entre l'essai et le roman</i>	31
<i>Un fragment du poème de la nature</i>	32
<i>Roman composite</i>	33
2. Le chant émotionnel du paysage	35
2.1. Introduction.....	35
2.2. Un regain d'intérêt pour les émotions.....	35
2.3. Fleuves singuliers.....	39
<i>Une Loire sauvage</i>	39
<i>Le souffle froid de la Loire</i>	43
2.4. Suivre joyeusement le fil de l'eau.....	47
2.5. Admiration contemplative	49
2.6. Comme un air mélancolique	52
2.7. Conclusion : allures romantiques ?	59

3. Paysages transformés par l'activité humaine	63
3.1. Introduction.....	63
3.2. Campagnes meurtries.....	63
3.3. Le passage des guerres.....	64
<i>Mélancolie générique</i>	64
<i>Spectres et fantômes</i>	65
3.4. Usines et centrales	69
3.5. En guerre contre les déchets	74
3.6. Conceptions du rapport entre l'homme et la nature	76
3.7. Conclusion : pour un rapport plus harmonieux à la nature	78
4. Le paysage, une œuvre d'art.....	81
4.1. Introduction.....	81
4.2. Faire à la main le travail des photographes	81
4.3. Filmer la France	83
4.4. La musique du paysage.....	90
4.5. Sous le pinceau de Bailly	91
4.6. Conclusion : une palette d'inspirations.....	94
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE & WEBOGRAPHIE	103