



Azélie Fayolle et Yohann Ringuedé (dir.)

## La découverte scientifique dans les arts

LISAA éditeur

---

## L'affaire Eugène Turpin

Phénoménologie de la découverte scientifique dans Face au Drapeau de Jules Verne et Paris d'Émile Zola

Anne Orset

---

Éditeur : LISAA éditeur  
Lieu d'édition : Champs sur Marne  
Année d'édition : 2018  
Date de mise en ligne : 18 septembre 2020  
Collection : Savoirs en Texte  
ISBN électronique : 9782956648000



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

ORSET, Anne. *L'affaire Eugène Turpin : Phénoménologie de la découverte scientifique dans Face au Drapeau de Jules Verne et Paris d'Émile Zola* In : *La découverte scientifique dans les arts* [en ligne]. Champs sur Marne : LISAA éditeur, 2018 (généré le 18 septembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/lisaa/747>>. ISBN : 9782956648000.

---

# L'affaire Eugène Turpin : phénoménologie de la découverte scientifique dans *Face au Drapeau* de Jules Verne et *Paris* d'Émile Zola

ANNE ORSET

Université Paris-Sorbonne

En 1891, dans la tourmente croissante des scandales politico-financiers et des tensions nationalistes, le chimiste français Eugène Turpin est accusé d'avoir vendu à l'Angleterre les secrets de la mélinite, explosif qu'il avait découvert puis cherché en vain à exploiter auprès du ministère de la Guerre dès 1885. Puisant à la source de l'actualité, Verne et Zola s'emparent successivement de cette affaire médiatique pour tisser le fil d'une nouvelle intrigue romanesque. Dans *Face au Drapeau* (1896), Thomas Roch, un savant à demi fou, est enlevé par le pirate Ker Karraje, qui cherche à entretenir la rancœur et la frustration du chimiste pour s'approprier le secret de son Fulgurateur, véritable machine de destruction alimentée par un explosif surpuissant. Dans *Paris* (1898), Guillaume Froment, chimiste altruiste initialement hostile à l'appropriation anarchiste de son explosif, est tenté, à la suite de déconvenues personnelles, de faire sauter la Basilique du Sacré-Cœur pour mettre fin aux injustices sociales de la capitale.

À l'instar de l'affaire Turpin, dans laquelle cupidité et trahison sont condamnées sans appel par la presse et la justice françaises, *Paris* et *Face au Drapeau* **contiennent une certaine teneur moralisatrice** : ils illustrent à leur manière l'adage rabelaisien selon lequel « science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Verne et Zola ne limitent toutefois pas leur œuvre au seul développement d'une fable édifiante mettant le lecteur en garde contre une possible instrumentalisation de la découverte scientifique. Nous voudrions montrer qu'ils usent de la transformation fictionnelle de ce scandale, qu'on pourrait qualifier – toutes proportions gardées – d'affaire Dreyfus scientifique en miniature, pour se livrer à une étude phénoménologique de la recherche scientifique. Se détournant du résultat concret de la découverte de la mélinite, les deux romanciers mènent en effet une véritable enquête sur ses conditions d'apparition et d'application dans l'esprit du découvreur. C'est donc à l'élucidation narrative et épistémique de ce traitement singulier de la découverte scientifique que nous nous livrerons dans *Face au Drapeau* et dans *Paris*.

Figure 1. Eugène Turpin : « Le chimiste dans son atelier ».



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Photo de presse de l'agence Rol, éditée en 1914, domaine public, source : Gallica.

## Transfert de la découverte scientifique

En 1891, cherchant à se disculper d'une accusation de crime de lèse-patrie, Eugène Turpin publie *Comment on a vendu la mélinite*, ouvrage pamphlétaire dans lequel il rend compte des étapes qui l'ont mené à sa découverte. Dans ce récit rétrospectif, le savant décompose son travail en trois temps : mise au jour de « la loi qui régit les explosifs, au double point de vue de leur puissance et de leur sensibilité » ; découverte des vertus explosives de l'acide picrique, employé jusqu'alors « à la teinture en jaune de la soie et de la laine » ; invention du « procédé rationnel de chargement des obus » avec ce nouvel explosif<sup>1</sup>. Soucieuse d'inscrire le savant dans son cadre expérimental d'exercice, la presse aura ainsi toujours soin, pour célébrer les découvertes d'Eugène Turpin après sa réhabilitation, de le placer au centre

1 Eugène Turpin, *Comment on a vendu la mélinite*, Paris, Albert Savine, 1891. Respectivement p. 37, 102 et 103.

de son laboratoire, manipulant divers objets techniques, comme on peut le voir dans la photographie ci-dessous.

Or, de la description minutieuse que Turpin fait lui-même de sa recherche expérimentale, Verne et Zola ne rendent perceptible dans leur roman qu'une distinction très générale entre découverte de l'explosif, et invention d'une machine qui puisse en exploiter la puissance<sup>2</sup>. Dans *Face au Drapeau*<sup>3</sup>, on comprend que Thomas Roch combine un explosif « incontestablement supérieur à celui que l'on tire du nitrométhane » (180) au déflagrteur sous forme de « liquide bleuâtre » (193) qu'il a découvert pour faire fonctionner « les engins autopropulsifs » (251) de son Fulgurateur. Paris<sup>4</sup> attribue de son côté la paternité de la trouvaille de Turpin à deux personnages distincts : si Guillaume Froment est bien le découvreur d'une « poudre inconnue, d'un explosif nouveau » (225), c'est son fils, Thomas, qui la met en usage dans un « moteur idéal, la traction mécanique trouvée pour tous les véhicules » (631). À rebours de la visée vulgarisatrice du roman scientifique, les deux auteurs n'accordent donc que peu d'importance au processus et au résultat concrets de la découverte. Chacun des récits débute une fois la mélinite conçue et fabriquée par le chimiste. De surcroît, Verne et Zola ne dévoilent à aucun moment la composition de l'explosif. *Face au drapeau* s'achève sur la destruction intégrale du Fulgurateur par le savant lui-même, qui emporte dans la mort « le secret de son invention » (264). L'illustrateur Léon Benett accorde d'ailleurs peu d'importance à la représentation de la découverte en elle-même. La page de titre propose certes une image du Fulgurateur Roch, mais ce canon résulte de l'invention technique et non de la découverte chimique du savant. En outre, dans la gravure reproduite ci-dessous, le chimiste est certes dans son laboratoire, mais les processus de redécouverte et de recombinaison de la mélinite ne sont pas représentés. Seul compte le résultat concret de la recherche scientifique, qui permet au savant en mal de reconnaissance d'œuvrer à sa réhabilitation.

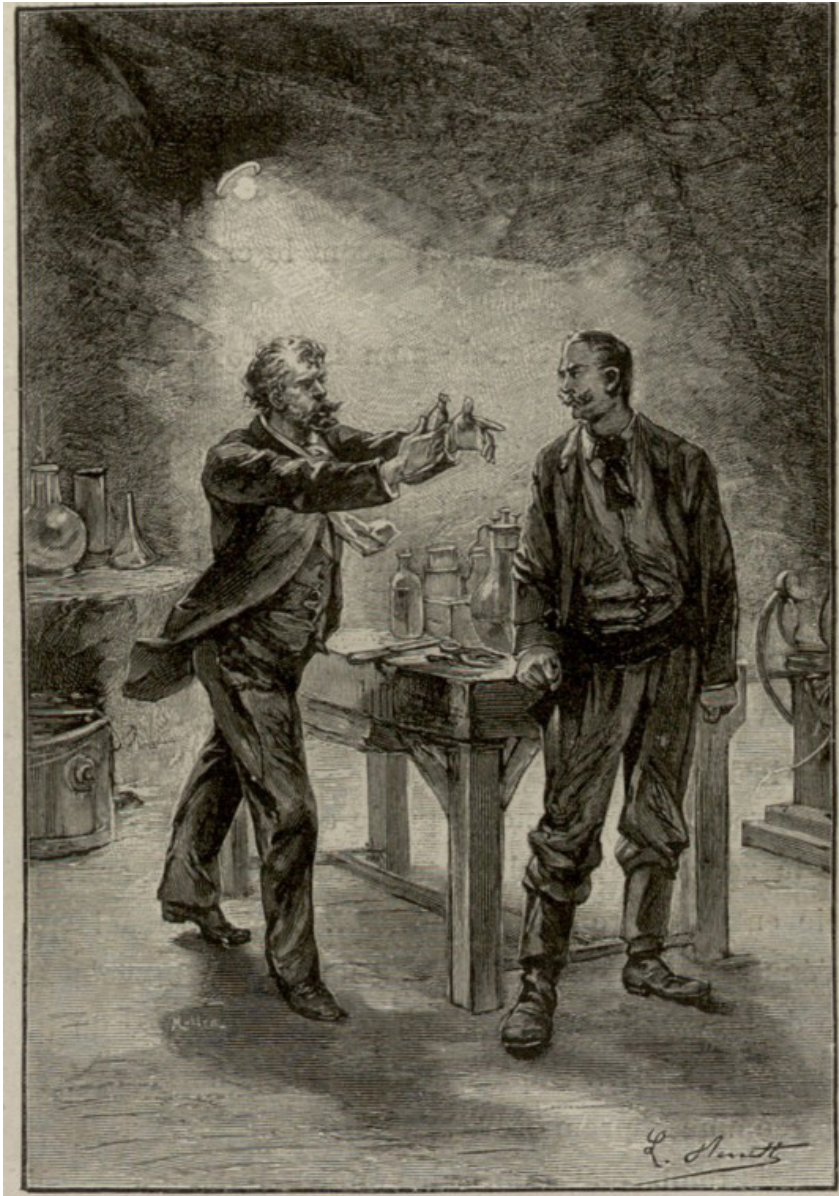
Dans l'illustration suivante, Léon Benett va plus loin encore : comme le révèle le cadrage de la gravure, qui exclut presque intégralement le Fulgurateur du champ visuel, la fabrication de l'explosif tout comme la mise en place de la machine sont évincées au profit du portrait du découvreur lui-même. Non évoqué dans la narration, l'instant épiphanique au cours duquel le savant met au jour les vertus explosives de l'acide picrique est donc également graphiquement élué dans *Face au Drapeau*.

2 Notons toutefois que ni *Face au Drapeau* ni *Paris* ne différencient explicitement découverte et invention : Verne et Zola usent indifféremment des deux termes, qu'ils semblent considérer comme des synonymes dans leur roman.

3 Jules Verne, *Face au Drapeau*, [1896], Paris, Hachette, L.G.F, « Le livre de poche », 1967. Nous renverrons désormais à cette édition.

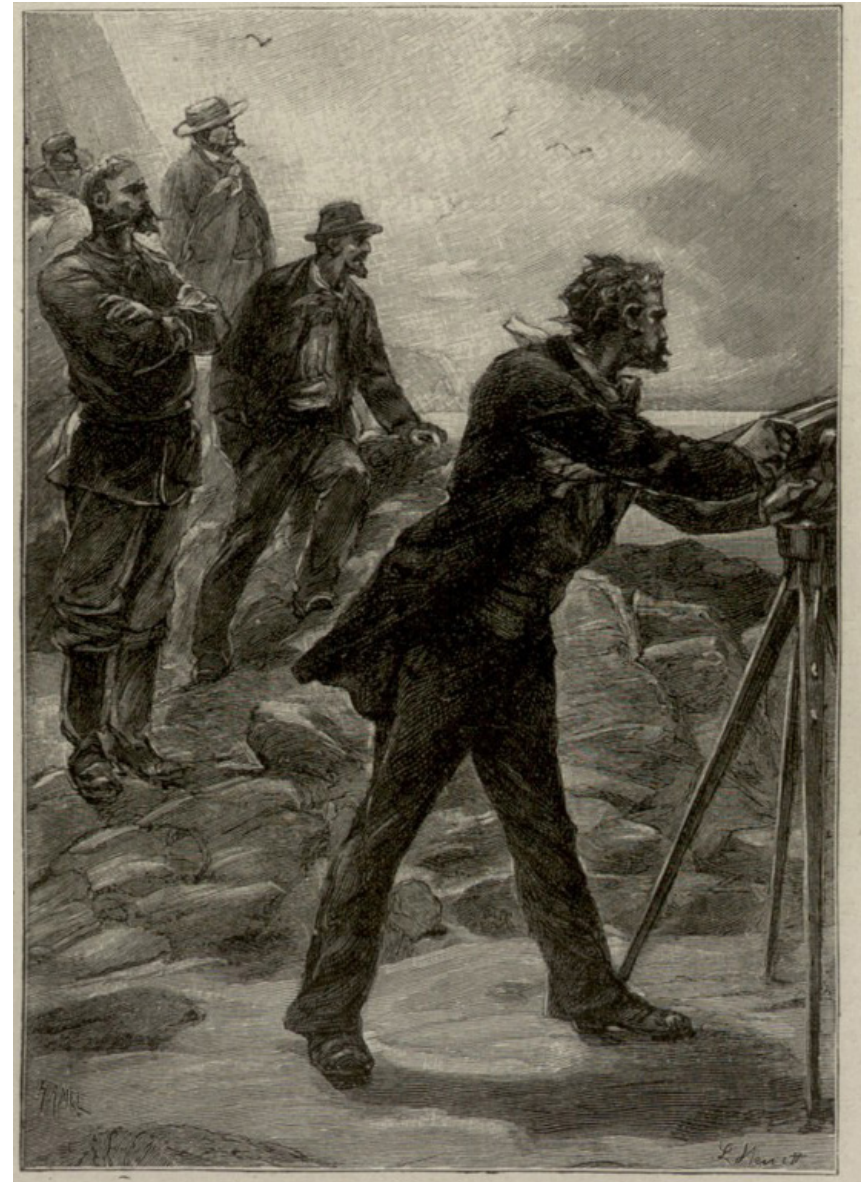
4 Émile Zola, *Paris*, [1898], Gallimard, « Folio classique », 2002. Nous renverrons désormais à cette édition.

Figure 2. Thomas Roch révèle les résultats de sa découverte à l'ingénieur Simon Hart.



Gravure de Léon Benett, dans Jules Verne, *Face au Drapeau*, Paris, J. Hetzel, 1896, p. 193, domaine public, source : Gallica.

Figure 3. Thomas Roch met en place son Fulgurateur sur l'île des pirates.



Gravure de Léon Benett, dans Jules Verne, *Face au Drapeau*, Paris, J. Hetzel, 1896, p. 209., domaine public, source : Gallica.

Quant au roman de Zola, si son dénouement semble *a priori* plus propice au dévoilement de la découverte, puisque Guillaume décide de « mettre l'explosif nouveau dans le commerce » pour qu'il soit « désormais à tous » (633), le narrateur ne révèle finalement aucun des ressorts techniques de la trouvaille du chimiste.

De fait, la découverte qui retient l'attention des romanciers n'est pas tant celle que le découvreur a réellement opérée, que celle à laquelle le lecteur peut s'adonner lui-même indirectement en suivant le fil du récit. *Face au Drapeau* et *Paris* sont en effet tous deux bâtis sur une structure heuristique propre au roman policier, qui délègue le pouvoir de découverte au narrateur et, par identification, au lecteur. Chez Verne, le choix d'un narrateur autodiégétique qui a pour mission de « découvrir le secret du Fulgurateur Roch » (63) contribue à faire du lecteur un découvreur par procuration. Chez Zola, la mission herméneutique est répartie entre plusieurs relais narratifs : la découverte scientifique est en effet placée au centre de trois enquêtes parallèles qui s'inscrivent dans le contexte du procès de l'ouvrier Salvat, responsable d'un attentat anarchiste perpétré au moyen de l'explosif de Guillaume Froment. Bertheroy, membre de l'Institut, est le premier à se livrer à une tentative de déchiffrement des signes. En sa qualité de médecin et de chimiste, il parvient par un examen rapide de la blessure de Guillaume à attester de la nouveauté de sa découverte, comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

[La] surprise [de Bertheroy] croissait, il se mit à examiner avec attention la main [du chimiste] que la flamme avait noircie, il finit même par flairer la manche de la chemise, pour mieux se rendre compte. Évidemment, il reconnaissait les effets d'un de ces explosifs nouveaux, que lui-même avait si savamment étudiés et pour ainsi dire créés. Mais pourtant, celui-ci devait le dérouter, car il y avait là des traces, des caractères, dont l'inconnu lui échappait (161).

À travers la lecture méticuleuse de ces traces, le savant met en œuvre ce que l'historien Carlo Ginzburg a appelé « le paradigme indiciaire », qui consiste à mobiliser les outils de la « sémiotique médicale » afin de rendre rétrospectivement compte d'un phénomène grâce à la collecte d'indices pertinents<sup>5</sup>. À l'appui de cette expertise scientifique officielle, le président de la cour d'appel tente à son tour pendant le procès de faire la lumière « sur la fabrication même de la bombe » (474), qui constitue selon lui « le seul point obscur de l'affaire » (475). La presse s'empare également du mystère de « la bombe de la rue Godot-de-Mauroy » (225) : « tous les reporters de Paris » questionnent en effet les ouvriers et le patron de l'usine Grandidier où

5 Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Verdier, 2010.

travaillait l'anarchiste tandis que *La Voix du peuple*, journal sensationnaliste à grand tirage, n'hésite pas à « invent[er] chaque jour un frisson nouveau » (245) pour combler les lacunes de l'enquête. Mais c'est Pierre qui se fait véritablement relai du lecteur dans l'enquête lancée par Zola dans *Paris* : en tant que personnage-focalisateur, celui-ci parvient en effet à découvrir le secret de la mélinite au terme des deux filatures, l'une fortuite, l'autre volontaire, qu'il mène auprès de son frère Guillaume au début et à la fin du roman. En ce sens, *Paris* s'inscrit dans « la fièvre de l'enquête »<sup>6</sup> qui s'empare progressivement des journalistes et de leurs lecteurs dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Elsa de Lavergne,

Ces pratiques qui tournent bientôt à la manie s'installent durablement dans la presse quotidienne et même dans le cadre d'initiatives privées, puisqu'elles s'étendent bientôt aux lecteurs des journaux, persuadés de pouvoir apporter eux aussi leur pierre à l'édifice policier. Ces lecteurs étaient d'ailleurs parfois sollicités par les journaux dans le cadre de « romans concours » où il s'agissait de deviner le mot de l'énigme ou de repérer des indices.<sup>7</sup>

À travers cette effervescence investigatrice, on assiste donc à une véritable diffraction du paradigme indiciaire qui conduit à faire de tout un chacun un découvreur en puissance. Si *Face au Drapeau* et *Paris* ne peuvent être pleinement considérés comme des romans de vulgarisation, parce qu'ils confisquent le détail de l'information scientifique, ils en épousent malgré tout l'esprit, en faisant le choix d'une intrigue policière dans laquelle la découverte est en grande partie confiée à la perspicacité du lecteur.

Outre ce transfert du découvreur au lecteur, les romanciers se livrent à un deuxième type de déplacement. *Face au Drapeau* débute en effet avec la mystérieuse visite que le comte d'Artigas (pseudonyme du pirate Ker Karraje) fait à Thomas Roch dont « la notoriété universelle » peut seule « justifier cette curiosité » (18), tandis que dans *Paris*, Guillaume Froment n'apparaît, au moins au début du roman, que lors des visites que des sympathisants anarchistes viennent lui rendre pendant sa convalescence. Dans les deux cas, c'est le scientifique, plus que ses découvertes, qui constitue le centre d'attention de la narration. La mobilisation de ce même motif narratif de la visite au grand homme révèle donc chez les deux romanciers une forte tendance biographique dans l'investigation de la découverte scientifique : ce que les narrateurs vernien et zolien cherchent à élucider, c'est avant tout la personnalité des chimistes qu'ils côtoient.

6 Elsa de Lavergne, *La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 155.

7 *Ibid.*, p. 158.

Chez Verne comme chez Zola, ces visites ne tiennent certes que superficiellement de la curiosité désintéressée de l'admirateur : le détour par la personne du savant est pour les personnages concernés une stratégie pour découvrir ses travaux. Les deux romanciers mettent toutefois au jour une équivalence métonymique inédite entre le scientifique et son travail de recherche. Selon Antoine Lilti, ce transfert de l'œuvre à l'homme est symptomatique du phénomène médiatique qui touche les hommes de lettres dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Avec ce que l'historien appelle « la naissance de la célébrité », se développe une curiosité nouvelle pour la vie privée des grands hommes, qui éclipe pour une part leurs productions intellectuelles. Cette mise en représentation des figures publiques tend à prendre deux formes narratives privilégiées qui se généraliseront au siècle suivant : le récit de la visite au grand homme, qui, à partir de Voltaire et de Rousseau, constitue un épisode obligé de l'œuvre des memorialistes<sup>9</sup> ; la publication de feuilletons médicaux, qui, à l'exemple de ceux qui sont rédigés pour Mirabeau, donnent une importance croissante à la vie privée des célébrités<sup>10</sup>. En aménageant fictionnellement ces deux modes de représentation du grand homme dans leur roman, Verne et Zola témoignent ainsi du passage de relai médiatique qui s'effectue de l'homme de lettres à l'homme de science dans la société de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le centre de gravité de *Face au Drapeau* et de *Paris* se déplace donc du détail de la découverte scientifique à la vie privée de son découvreur.

### Subjectivation de la découverte scientifique

Véritable figure publique, le savant de l'époque ne saurait néanmoins être l'objet de la seule curiosité profane des journalistes et de leurs lecteurs. Sujet médiatique soumis au regard des non-spécialistes, il est également de plus en plus fréquemment scruté par ses pairs. Jacqueline Carroy a en effet montré que, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les scientifiques cherchent à trouver de nouveaux sujets d'expérience pour donner une assise objective à leurs enquêtes psychologiques encore balbutiantes :

Si l'on veut asseoir une ou des sciences qui ne reposent plus sur la seule introspection mais sur l'interrogation et l'observation d'autrui ainsi que sur l'expérimentation et la mesure, il faut trouver et inventer des sujets qui donnent matière à publication scientifique. Les patients des asiles et les hôpitaux ont fourni, comme

8 Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité. 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

9 *Ibid.*, p. 159.

10 *Ibid.*, p. 256.

on sait, une réserve de sujets captifs à la disposition des psychiatres et des psychologues. Mais aussi, comme on le sait moins, certains hommes célèbres ont servi de sujets volontaires.<sup>11</sup>

Or, parmi les « hommes célèbres » qui acceptent d'être soumis à ces examens médico-psychologiques, les savants figurent à l'époque en bonne place. Ceux-ci constituent en effet des sujets d'observation privilégiés, au même titre que les fous et les enfants, parce qu'ils offrent un échantillon paroxystique du fonctionnement de la psyché humaine. Lors de cette révolution psychologique s'opère donc un déplacement de l'intérêt des productions objectives du grand homme, aux dispositions psychologiques qui les ont permises. Cette subjectivation du savant a ainsi donné naissance à de nombreuses enquêtes médico-psychologiques menées par des aliénistes et des neurologues auprès de patients célèbres. C'est dans cette lignée générique que semblent s'inscrire *Face au Drapeau* et *Paris*. Centrés sur la figure médiatique d'un scientifique français et composés tous deux par des écrivains qui s'identifient au moins partiellement à des savants<sup>12</sup>, ces romans entretiennent en effet de très nombreuses affinités thématiques et structurelles avec le genre pathologique tel qu'il est pratiqué à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cela est particulièrement notable dans *Face au Drapeau*. Dans une lettre qu'il adresse à Verne le 12 novembre 1896, le lendemain de la publication d'articles révélant l'accusation de diffamation portée par Eugène Turpin à l'encontre de l'écrivain et son éditeur, Hetzel fils rapporte en effet le projet initial dont le romancier lui aurait fait part au moment de composer son récit :

Après l'étude des suites d'un cas de folie qui avait été la trame de *Mrs Branican*, aurait expliqué Verne, j'ai voulu étudier un cas de guérison qui n'a jamais été traité à ma connaissance dans aucun ouvrage de médecine. L'effet prodigieux que produit le drapeau, et les honneurs qu'on lui rend dans les cérémonies militaires ou à bord

11 Jacqueline Carroy, « Mon cerveau est comme dans un crâne de verre » : Émile Zola sujet d'Édouard Toulouse », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 20/21, 2000, p. 181.

12 Zola revendique clairement l'éthos du savant lorsqu'il affirme que « le romancier expérimentateur n'est plus qu'un savant spécial, qui emploie l'outil des autres savants, l'observation et l'analyse ». Voir *Le Roman expérimental*, [1880], éd. de François-Marie Mourad, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 86. Si le projet de Verne diffère quelque peu, parce que l'ambition du romancier est avant tout d'être reconnu dans le champ littéraire, celui-ci adopte toutefois une démarche scientifique, comme il l'explique au cours d'un entretien paru le 13 juillet 1902 dans *The Pittsburgh Gazette* (« Jules Verne dit que le roman sera bientôt mort ») : « Dans chacun de mes livres, tout fait géographique ou scientifique a été l'objet des recherches attentives, et est scrupuleusement exact ». Voir *Entretiens avec Jules Verne*, réunis et commentés par Daniel Compère et Jean-Michel Margot, Genève, Slatkine, 1998, p. 179.

quand on arbore les couleurs, peut-il encore avoir de l'effet sur *un cerveau* bien et dûment convaincu de folie depuis de longues années ?<sup>13</sup>

Quand bien même l'éditeur peut, par cette fiction de discours direct, être suspecté d'infléchir *a posteriori* l'orientation originelle du roman afin d'éviter toute condamnation judiciaire, cet extrait n'en laisse pas moins transparaître un certain intérêt vernien pour l'étude de cas psychologiques. Eugène Turpin lui-même ne s'y trompe pas : lors du procès qu'il intente au romancier en 1896, il insiste moins, à propos de *Face au Drapeau*, sur la divulgation et le plagiat de sa découverte que sur la pathologisation qu'on lui aurait indirectement fait subir. Niant l'assertion du romancier selon laquelle « le génie confine à la folie », il s'insurge en effet contre le diagnostic de « dégénérescence morale »<sup>14</sup> formulé à l'encontre de Thomas Roch, auquel il s'identifie complètement. L'inclinaison analytique de Verne est donc sensible tant lors de la conception du roman, qu'au moment de sa réception. C'est l'homme, beaucoup plus que la machine, que le romancier semble avoir choisi comme nœud de son intrigue.

De fait, si Verne reconnaît auprès des journalistes qu'il n'est pas « un grand admirateur du soi-disant roman psychologique » parce qu'il ne voit pas « ce qu'un roman a à voir avec la psychologie »<sup>15</sup>, il explique toutefois s'être souvent intéressé aux récits de faits-divers qui constituent selon lui une source privilégiée pour les études psychologiques.

Je suis un admirateur sans pareil du plus grand psychologue que le monde ait jamais connu, Guy de Maupassant [...]. Chacune des études de caractère de Maupassant est un concentré de psychologie. Les « Maupassant » qui enchanteront le monde dans les années à venir, écriront dans les journaux quotidiens et non pas dans les livres, et cristalliseront – comme disent les journalistes – la psychologie du monde dans lequel ils vivent, en rapportant les événements au jour le jour. C'est dans la presse qu'on découvre la véritable psychologie de la vie, et il y a plus de Vérité – avec un grand V – dans les affaires policières, les accidents

13 Louis-Jules Hetzel, lettre à Jules Verne, 12 novembre 1896, citée par Volker Dehs, dans « L'Affaire Turpin. La correspondance entre Jules Verne, Louis-Jules Hetzel et Raymond Poincaré, d'octobre 1896 à mars 1897 », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 129, 1999, p. 23. Nous soulignons.

14 Voir l'article du 20 novembre 1896, paru dans *Le Soir* (journal bruxellois). Cité par Volker Dehs, art. cit., p. 32. L'expression « dégénérescence morale » est bien employée par Jules Verne dans son roman, p. 245.

15 Voir l'entretien de Robert Sherad, « Jules Verne at home. His own account of his life and work », *McClure's Magazine*, vol. II, janvier 1894, cité dans *Entretiens avec Jules Verne*, op. cit., p. 93.

de chemin de fer, les faits et gestes quotidiens des gens, les combats à venir que dans une tentative de morale psychologique enrobée de fiction.<sup>16</sup>

À ces indices para-textuels d'un parti-pris psychologique vernien (*il ne s'agit pas vraiment d'un « parti-pris » qui concernerait sa propre écriture*) s'ajoutent deux singularités structurelles de *Face au Drapeau* qui minorent l'importance de la découverte au profit de l'analyse de l'esprit du découvreur.

En premier lieu, le roman se situe en marge des *Voyages extraordinaires*, dont les intrigues se centrent en général davantage sur l'utilisation des machines et sur les aventures qu'elles permettent que sur les conditions psychologiques de leur conception. Dans les *Aventures du capitaine Hatteras* par exemple, Verne ne fait qu'une très succincte mention de la santé mentale de son héros éponyme à la fin du roman : atteint de « folie polaire », et retiré « paisiblement dans la maison de santé de Sten-Cottage »<sup>17</sup>, John Hatteras aurait en effet dû périr initialement dans une éruption volcanique si Hetzel n'avait pas conseillé à l'auteur une fin moins brutale et mieux accordée aux principes pédagogiques de son *Magasin d'éducation et de récréation*<sup>18</sup>. Dans ce volume, la découverte de terres vierges de toute empreinte humaine l'emporte donc, au moins originellement, sur les conséquences psychologiques de l'aventure scientifique. Or c'est l'inverse qui se produit dans *Face au Drapeau* : le récit débute en effet par la description de Healthful-House, « maison de santé très célèbre » (3), dans laquelle séjourne Thomas Roch, chimiste français « sous influence d'une maladie mentale » (5). Le roman débute par l'évocation d'un séjour prolongé à l'asile, qui congédie la traditionnelle invitation au voyage des incipits verniens. Il se poursuit par l'étude de la subjectivité dérégulée du savant, qui se substitue progressivement à la description des mondes extraordinaires et des machines merveilleuses. L'introspection l'emporte ainsi sur l'exploration, comme en témoignent les considérations psychologiques auxquelles se livre le narrateur au début du roman :

On a justement dit que la folie est un excès de subjectivité, c'est-à-dire un état où l'âme accorde trop à son labeur intérieur, et pas assez aux impressions du dehors. Chez Thomas Roch, cette indifférence était à peu près absolue. Il ne vivait qu'en

16 « Jules Verne says the Novel Will Soon Be Dead », paru le 13 juillet 1902 dans *The Pittsburgh Gazette*, *ibid.*, p. 178.

17 Jules Verne, *Aventures du Capitaine Hatteras*, [1867], Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 654.

18 Roger Borderie note en effet dans la préface du roman, p. 22 : « Jules Verne souhaitait donner à son héros la destinée d'Empédocle [qui se serait jeté dans l'Etna]. L'éditeur s'en effraya. Pour le dénouement l'auteur trouva un compromis habile qui dénature cependant le sens du roman ».

dedans de lui-même, en proie à une idée fixe dont l'obsession l'avait amené là où il en était. Se produirait-il une circonstance, un contre-coup qui « extérioriserait », pour employer un mot assez exact, c'était improbable, mais ce n'était pas impossible (6).

On comprend par là qu'il ne s'agit plus pour Verne de dévoiler au lecteur des contrées encore inexplorées, ou bien de l'introduire à des énergies, des matériaux ou des techniques inédites, mais bien de percer avec lui le mystère d'une conscience. Les productions objectives sont donc mises en retrait au profit de la découverte d'une subjectivité scientifique.

De fait, *Face au Drapeau* ne consacre guère de développements techniques à la mélinite et aux canons qu'elle alimente. Thomas Roch, désireux de préserver le secret de sa « découverte », son « explosif », ou encore son « déflagrateur » (26), comme il les appelle indifféremment, entretient l'équivocité par la multiplication d'indices laconiques. Simon Hart n'est pas plus explicite lorsqu'il évoque les travaux du savant dont il a la garde. Affirmant que les « dispositions qu'exige l'emploi du Fulgurateur Roch » sont « extrêmement simples », l'ingénieur français se contente en effet de dire que « par cela même qu'il est autopropulsif, [l'engin] porte en lui sa puissance de projection » (175). Selon Jacques Noiray le désintéret pour la technique que traduit cette définition pléonastique s'explique avant tout par des préoccupations morales :

Le Fulgurateur est une abstraction : il vaut d'abord par son nom qui, comme l'écrit Jules Verne à Jules Hetzel fils, « évoque l'idée de foudre ». Mais surtout, il vaut par des effets secondaires qui ne sont pas de nature technique : dans *Face au Drapeau*, comme déjà dans *Sans Dessus Dessous*, la machine elle-même disparaît au profit des problèmes moraux qu'elle suscite. Ce qui fait l'intérêt du roman, c'est de savoir si les rancunes accumulées par l'inventeur rebuté seront assez fortes pour lui faire commettre ce « crime de lèse-patrie » qui consisterait à détruire un bâtiment de son propre pays.<sup>19</sup>

Incontournable dans le roman, cette composante édifiante ne semble néanmoins pas être la seule explication au désengagement de Verne vis-à-vis des détails techniques de la découverte scientifique. Le romancier précise en effet à plusieurs reprises dans *Face au Drapeau* qu'il cherche à percer les secrets d'un « inconscient » (92). Le romancier ne prend donc pas la peine de distinguer entre découverte des vertus explosives de l'acide picrique et invention d'un canon puis d'un obus conçus pour exploiter les propriétés de la mélinite. Ces deux pôles du travail scientifique sont ici mis sur le même plan, et traités

19 Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, Paris, José Corti, 1981, t. II, p. 79.

comme de simples épiphénomènes au regard du seul véritable phénomène que constitue selon le narrateur le fonctionnement de la psyché du savant.

Procédant à une deuxième variation structurelle, Verne infléchit dès lors la forme du carnet de bord pour se livrer à une véritable étude psychologique de son savant fictionnel. *Face au Drapeau* est constitué, pour une large part, des notes de Simon Hart. Enlevé par le comte Artigas en même temps que Thomas Roch, son patient et compatriote, l'ingénieur « consigne par écrit [s]es impressions quotidiennes » (67). Le cas d'un narrateur diariste n'est pas isolé dans les *Voyages extraordinaires* : *Vingt Mille Lieues sous les mers*, et *Voyage au centre de la Terre* reposent par exemple sur cette même structure. Le journal de Simon Hart se différencie néanmoins des autres carnets de bord verniens sur un point : il s'attache davantage à percer le mystère d'un esprit qu'à rendre compte des merveilles naturelles et techniques rencontrées au cours de l'aventure. Il est vrai qu'à plusieurs reprises Aronnax fait lui-même part de sa volonté de découvrir le secret du capitaine Nemo, dont il cherche « à percer le mystère »<sup>20</sup>. Le savant naturaliste cède ainsi ponctuellement à la tentation psychologique pour comprendre l'être d'exception qu'il a été amené à côtoyer.

Dans *Face au Drapeau* cette tendance analytique de la fiction vernienne est néanmoins poussée à son comble. En bien des endroits, le journal de Simon Hart s'apparente en effet au « genre discursif de l'observation »<sup>21</sup> qui, selon Juan Rigoli, est mis en place au XIX<sup>e</sup> siècle par les aliénistes afin de rendre compte des anomalies physiques et comportementales de leurs patients. À leur exemple, l'ingénieur vernien, prenant à cœur son rôle de « gardien de fous » (83), consigne méticuleusement la moindre altération physique ou psychologique observée chez son ancien pensionnaire. Or ses diagnostics sont formulés au moyen d'un lexique pathologique inédit chez Verne : le narrateur signale ainsi que Thomas Roch, souffrant « d'une sorte de déséquilibre » (9), n'ayant « plus l'entière possession de sa cérébralité » (9) est atteint d'une « dégénérescence morale » dont témoigne bien sa « nature ulcérée » (245). Or le *Trésor de la langue française* signale que ces termes ont pour la plupart été consacrés par la littérature naturaliste dans les années 1890<sup>22</sup> : en mettant en œuvre ce vocabulaire fin-de-siècle, Verne inscrit donc pleinement son roman dans « la culture psychologique »<sup>23</sup> de son époque, qui

20 Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers* [1870], dans *Voyages extraordinaires*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, t. I, p. 845.

21 Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 250.

22 *Déséquilibre* est attesté chez Guérin en 1892, et illustré par une citation de *La Joie de vivre* de Zola ; l'invention de *cérébralité* est attribuée aux frères Goncourt ; l'emploi de *dégénérescence* est illustré par une citation de Zola et des Goncourt.

23 Jacqueline Carroy, Annick Ohayon, et Régine Plas, *Histoire de la psychologie en France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte, 2006 p. 48.



met les états seconds de la conscience (rêves, hallucinations, somnambulisme, trances) au cœur de l'actualité scientifique. Dans *Face au Drapeau*, tout se passe en effet comme si Thomas Roch était soumis à son insu à une (psych-)analyse. Interné dans une maison de santé « où l'on noterait avec un soin minutieux tout ce qui lui échapperait d'*inconscient* au cours de ses crises » (6), le savant est en effet l'objet d'une véritable enquête psychologique destinée à révéler le secret de sa découverte, comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

[Simon Hart] occupait le même pavillon que [Thomas Roch], couchait dans la même chambre, l'observait nuit et jour, ne le quittait jamais d'une heure. Il épiait ses moindres paroles au cours des hallucinations qui se produisaient généralement dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil, il l'écoutait jusque dans ses rêves. [...] Il savait que la folie avait respecté en lui l'homme de science, que, dans le cerveau, en partie frappé, brillait encore une clarté, une flamme, la flamme du génie. Alors il eut cette pensée : c'est que si, pendant ses crises, son secret se révélait [il fallait que ce fût un Français qu'il le recueillît] (12-14).

Dans cet extrait, Verne opère un renversement notable entre normal et pathologique. Il situe le secret des productions du génie non plus dans l'exercice d'une saine et objective rationalité, comme le feraient des positivistes de stricte obédience, mais bien dans les replis insoupçonnés de la subjectivité. Tout se passe comme si l'inconscient était le réceptacle paradoxal de la science de l'ingénieur. À ce titre, le romancier semble se situer dans la droite ligne des travaux d'Alfred Maury qui, en consignait méticuleusement ses rêves, cherchait à laisser s'exprimer une « conscience insciente d'elle-même »<sup>24</sup>, capable de révéler son moi véritable. Si Verne et Maury ont été tous deux membres de la Société de géographie, il est peu probable que le romancier se soit intéressé aux enquêtes psychologiques que l'ethnologue a rassemblées dans *Le Sommeil et les rêves*, parues en 1861. En outre, l'évocation de la folie géniale de Thomas Roch ressortit avant tout au lieu commun du savant fou, comme le signale lui-même Verne lorsqu'il concède au lecteur que chacun « sait que génie et folie confinent trop souvent l'un à l'autre » (5). Ce roman de la maturité vernienne semble néanmoins témoigner à sa façon du déplacement d'intérêt qui s'opère dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle des récits de découvertes des savants, à la découverte des mystères de leur inconscient.

C'est selon de tout autres modalités que s'exprime chez Zola cette psychologisation du scientifique. À l'inverse de *Face au Drapeau*, on ne trouve en effet dans *Paris* nulle trace explicite d'arrière-plan médico-psycholo-

<sup>24</sup> Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1861, p. 93.

gique. Contrairement à Verne, Zola choisit de situer son découvreur dans un environnement familial. De fait, le dernier tome des *Trois Villes* n'est pas réductible à la transcription romanesque des déboires médiatiques d'Eugène Turpin. Sous l'influence d'un autre modèle, « celui de la famille Reclus, dont le nom apparaît dans l'Ébauche de *Paris* »<sup>25</sup>, le romancier naturaliste donne une relative importance à la sphère domestique du savant : à l'individualisme revendicatif de Turpin, qui cherche, par son obsession de l'exclusivité de la découverte, à affirmer sa singularité, il substitue la solidarité familiale et communautaire des cinq frères Reclus, « unis par le travail et les idées »<sup>26</sup>. À leur image, Guillaume Froment évolue donc majoritairement dans une sphère privée qui se révèle propice à la recherche scientifique. C'est en effet dans un laboratoire singulier que le chimiste fait la découverte de son explosif :

Toute la famille vivait dans cette salle, du matin au soir, en une tendre et étroite communauté de travail. Chacun s'y était installé à sa guise, y avait sa place choisie, où il pouvait s'isoler dans sa besogne. D'abord, le père qui occupait une moitié de la salle avec son laboratoire de chimiste [...]. Puis, à côté, Thomas, l'aîné, avait établi une petite forge [...] afin de ne pas quitter son père et de l'aider, en collaborateur discret, pour de certaines applications. Dans l'autre coin, les deux cadets, François, et Antoine, faisaient ensemble bon ménage [...]. Et, devant le vitrage, sous la pleine lumière, en face de l'horizon immense, Mère-Grand et Marie avaient, elles aussi, leur table de travail, des coutures, des broderies [...] (193).

En dotant son chimiste d'un idyllique « atelier » familial, Zola suggère la possibilité d'une interaction féconde entre recherche scientifique et environnement domestique dans le développement de la découverte. Ce faisant, le romancier se situe en marge des mutations structurelles et institutionnelles de la science de son époque, qui commence à constituer des espaces exclusifs de recherche, destinés à garantir l'objectivité et l'intégrité des découvertes scientifiques. Cette opposition entre le mythe du savant « déclassé », « réprouvé » (507), et la réalité du « savant officiel » (507) est en effet très

<sup>25</sup> Jacques Noiray, Préface de *Paris*, p. 23.

<sup>26</sup> « Les cinq frères [Reclus], fils du pasteur d'Orthez, étaient bien connus dans la France de la fin du siècle pour leurs sympathies anarchistes, mais aussi pour leur honnêteté, leur austérité, leur vie de travail et de science. L'aîné, Elie, était ethnologue ; le second, Élisée, avait publié une monumentale *Géographie universelle* ; le troisième, Onésime, avait exploré l'Afrique australe et le quatrième, Armand, l'Amérique centrale ; le dernier, Paul, médecin et chirurgien, était membre de l'Académie de médecine. Zola s'est certainement souvenu de ces frères unis par le travail et les idées, lorsqu'il a imaginé la famille de Guillaume et a donné à la grand-mère des origines protestantes » (Jacques Noiray, *ibid.*). S'il n'a pas consacré de roman aux frères Reclus, et s'il avait des idées politiques divergentes, Verne s'est toutefois souvent appuyé sur les recherches d'Élisée (et, parfois, d'Elie) pour rédiger les développements géographiques de ses *Voyages extraordinaires*.

visible dans *Paris* : alors que Guillaume vit « à l'écart, en révolté » (40) sur la butte Montmartre, Bertheroy, double romanesque de Marcellin Berthelot, pratique la chimie rue d'Ulm, dans « une vaste maison, que l'État lui avait donnée, pour qu'il y installât un laboratoire d'étude et de recherches » (224).

Le choix d'un environnement familial et privé de la découverte scientifique n'est donc pas sans signification : il permet à Zola de porter une attention particulière aux soubassements psychologiques de son éclosion et de son utilisation. « Remodelage de ce que Marthe Robert appelle le roman familial »<sup>27</sup>, *Paris* raconte en effet avant tout la réconciliation de deux frères, l'un savant, l'autre prêtre, que tout opposait idéologiquement. C'est donc par le biais de relations fraternelles structurantes que la découverte scientifique est ici mise en roman. Guillaume n'assume en effet le rôle de découvreur que lorsqu'il peut s'adresser personnellement à son frère Pierre :

Une extrême émotion l'agitait, un combat se livrait dans sa tête et dans son cœur. Puis, cédant à l'immense pitié qui l'avait pris, vaincu par son ardente tendresse pour ce frère si malheureux, il parla. Mais il s'était rapproché encore, le tenait à la taille, serré contre lui ; et c'était dans cette étreinte qu'il se confessait à son tour, baissant la voix, comme si quelqu'un avait pu surprendre son secret. [...] Alors, il lui conta son invention, un explosif nouveau, une poudre d'une si extraordinaire puissance, que les effets en étaient incalculables (266-267).

Cette scène intensément dramatique témoigne bien de l'importance que Zola accorde au découvreur plutôt qu'à la découverte. L'emploi du discours narrativisé (« il lui conta son invention ») condense en effet le récit du secret de Guillaume en une seule indication factuelle ; l'accent est donc moins mis sur le contenu de l'invention scientifique, que sur les circonstances de son dévoilement. Zola introduit le lecteur au secret du chimiste sur le mode de ce que Sophie Ménard a appelé « l'aveu malgré soi »<sup>28</sup> : soumis à la « poussée instinctive de la confession »<sup>29</sup> qui caractérise nombre de héros zoliens, Guillaume Froment subordonne le secret de sa découverte à un élan de pitié fraternelle. Le registre pénitentiel employé par le prêtre contamine le discours prétendument rationnel du savant. Dès les premières descriptions auxquelles le chimiste s'aventure, la découverte scientifique est donc couverte d'un discret soupçon de subjectivisme. Or cette tendance s'accroît dans la suite du roman lorsque Guillaume fait de sa découverte l'instrument d'une ven-

geance personnelle destinée à atténuer la douleur d'une déception amoureuse. Considérée par son frère Pierre comme « une énorme et terrifiante chose » (562), la mélinite, devenue proprement innommable, subit par ricochet les bouleversements psychiques de Guillaume. Dans ces conditions, la mention de l'explosif ne vaut que comme révélateur psychologique de son découvreur.

Resituant *Paris* dans « la fin de siècle [qui] est toute à l'investigation relative aux composantes physiques et psychiques de la personne humaine », Béatrice Laville y voit en effet « une sorte de palimpseste de la constitution de l'individu [...] »<sup>30</sup>. La découverte est donc traitée par Zola comme une étape cruciale dans le « roman de formation »<sup>31</sup> du savant : ce ne sont pas tant les détails techniques qui ont présidé à son avènement qui importent, que la façon dont travail scientifique et incidents domestiques peuvent s'articuler dans la vie du chimiste. Pour ce faire, le romancier réactive le scénario de « l'histoire de l'amour désespéré d'un [savant] quadragénaire pour une toute jeune fille »<sup>32</sup> auquel il avait d'abord songé pour l'écriture du *Rêve*, mais qu'il avait finalement développé dans *Le Docteur Pascal*, à la suite de sa liaison avec Jeanne Rozerot. Dans *Paris*, Guillaume, amoureux de Marie Couturier, jeune orpheline recueillie chez lui, consent finalement à ce qu'elle épouse son frère Pierre. Cela permet à Zola de traiter de la découverte du chimiste et de la récupération anarchiste qu'il en fait au prisme de motifs psychologiques : « au fond de sa décision pour l'attentat, explique le romancier, je mets la sensation qu'il est seul maintenant, que personne ne l'aime, qu'il peut partir. Son sacrifice serait plus amer qu'il ne le croyait, et à son insu même serait un des motifs, le plus puissant, qui le déterminerait à l'attentat »<sup>33</sup>. En ce sens, le dernier volume des *Trois Villes* est l'illustration fidèle de la conception zolienne de la psychologie, définie comme « une lutte d'âme, la lutte éternelle de la passion et du devoir »<sup>34</sup>. Selon René Ternois, qui a fondé son analyse de *Paris* sur la lecture des dossiers préparatoires de Zola, l'intrigue romanesque repose en effet sur un drame d'ordre psychologique :

Il y aura dans le roman, explique-t-il, une étude de sentiments, puisqu'on veut de la psychologie. La jeune fille a vingt-cinq ans, Guillaume quarante-sept. « Songer au *Docteur Pascal*, ne pas le rappeler [...]. Tout cela analysé très délicatement, très chastement ». Pierre vient, la jeune fille l'aime, sans le savoir ; Guillaume lui révèle le secret de son cœur.<sup>35</sup>

30 Béatrice Laville, art. cit., p. 181.

31 *Ibid.*

32 Roger Ripoll, notice du *Rêve*, d'Émile Zola, [1888], Paris, L.G.F., « Le Livre de poche classique », 2003, p. 256.

33 Émile Zola, cité par Jacques Noiray, notice de *Paris*, p. 652.

34 Émile Zola, cité par Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 8.

35 René Ternois, *Zola et son temps*, Paris, Les Belles lettres, 1961, p. 624.

27 Béatrice Laville, « Paris, un roman de formation ? », *Cahiers naturalistes*, 2001, n° 75, p. 180.

28 Sophie Ménard, « Paroles torturées : l'aveu malgré soi dans l'œuvre d'Émile Zola », dans Jean-Louis Cabanès, Didier Philippon et Paolo Tortorone (dir.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 215.

29 Jacques Noiray, cité par Sophie Ménard, *ibid.*, p. 220.

Dès l'ébauche du roman, ce sont donc les potentialités dramatiques du psychisme du personnage du savant, écartelé entre raison et passion, beaucoup plus que celles de ses travaux scientifiques, qui intéressent le romancier.

De fait, Zola est à l'époque lui-même fort investi dans les études psychologiques : c'est ainsi qu'il autorise en novembre 1896 « la publication d'une "enquête médico-psychologique" le prenant comme sujet », et « menée par Édouard Toulouse, jeune psychiatre d'à peine trente ans »<sup>36</sup>. Ce détail biographique n'est pas sans incidence pour l'écriture de *Paris*. Il ne s'agit évidemment en aucun cas de réduire le roman à l'expression des « conflits amoureux et conjugaux » que Zola aurait, selon ses biographes, traversés au cours d'une « crise de milieu de vie »<sup>37</sup>. La rencontre entre la littérature et la vie s'exprime dans les *Trois Villes* à un niveau plus textuel : s'agissant de Guillaume, dont il loue à plusieurs reprises dans le roman « l'esprit *supérieur* » (253), le romancier adopte un point de vue qui n'est pas sans rappeler celui du docteur Toulouse lorsqu'il cherche à élucider, grâce à son étude du psychisme de Zola, les « rapports de la *supériorité* intellectuelle avec la névropathie »<sup>38</sup>. Dans *Paris*, la découverte scientifique est donc bien traitée comme dans *Face au Drapeau* d'un point de vue pathologique. C'est sans doute la raison pour laquelle, contrairement à bien des *Rougon-Macquart*, ce dernier volume des *Trois Villes* est assez peu précisément documenté. René Ternois l'a bien montré à propos du scandale de Panama qui sert de toile de fond au roman : « L'histoire vraie de Panama est infiniment plus riche en figures expressives, en incidents et en enseignements. Mais Zola n'en veut donner que le sens général. Il voudrait que son histoire fût celle de tous les Panamas et de tous les parlements du monde »<sup>39</sup>. Il en va de même pour l'affaire Turpin, dont Zola et Verne ne présentent qu'une ébauche rapide. Fréquemment cantonnés à leur mission documentaire de romanciers de la science, ils endossent ici le rôle nouveau d'analystes du savant. Évinçant les détails médiatiques du fait-divers, *Face au Drapeau* et *Paris* offrent ainsi au lecteur un portrait médico-psychologique inédit du découvreur scientifique.

Ainsi Verne et Zola opèrent-ils dans *Face au Drapeau* et dans *Paris* un renversement biographique et subjectiviste dans le traitement de la découverte scientifique. La mise en roman des travaux d'Eugène Turpin sert de prétexte à une analyse approfondie de ses conditions d'apparition et d'application dans l'esprit du découvreur.

36 Jacqueline Carroy, « "Mon cerveau est comme dans un crâne de verre" : Émile Zola sujet d'Édouard Toulouse », art. cit., p. 181.

37 *Ibid.*, p. 186.

38 Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. I. Émile Zola*, Paris, Ernest Flammarion, 1896.

39 René Ternois, *op. cit.*, p. 651.

Techniquement minorée dans les deux romans, la thématique de l'explosif est néanmoins investie d'une forte signification symbolique : elle vient comme métaphoriser les bouleversements introduits dans le champ épistémique à chaque apparition d'une nouvelle découverte scientifique. Zola l'a bien expliqué dans l'ébauche de son roman : à travers la réappropriation fictionnelle de l'affaire Turpin, il s'agit pour lui de montrer comment un savant originellement « évolutionniste » peut finalement épouser, au moins ponctuellement, la cause « révolutionnaire »<sup>40</sup>. C'est la raison pour laquelle Guillaume Froment mobilise fréquemment dans le roman un imaginaire volcanique pour rendre compte de sa découverte : « Scientifiquement, socialement, explique-t-il en effet, j'admettais l'évolution simple et lente, enfantant l'humanité comme l'être humain lui-même est enfant. Et c'est alors que, dans l'histoire du globe, puis dans celle des sociétés, il m'a fallu faire la place du volcan, le brusque cataclysme, la brusque éruption » (261). Il en va de même dans *Face au Drapeau* : c'est sur un îlot aux allures – certes facticement entretenues – de volcan qu'est rendu opérationnel le Fulgurateur Roch. Or ces cataclysmes (tempêtes, explosions, éruptions) sont chez Verne un moyen d'expression privilégié de la tentation révolutionnaire voire [anarchique \(anarchiste ?\)](#) du savant. Dans ces deux romans centrés sur les enjeux politiques et sociaux liés à la confection d'un nouvel explosif, pourrait bien ainsi se lire en creux une réflexion épistémique sur le mode de progression de la science, oscillant constamment entre de longues phases évolutives et de courtes phases révolutionnaires engendrées par l'enchaînement continu de nouvelles découvertes scientifiques.

40 Émile Zola, cité par Jacques Noiray, Préface de *Paris*, p. 24.

