

Des châteaux en Espagne... L'échec des bâtisseurs d'avenir dans l'œuvre d'Émile Zola

Émilie PITON-FOUCAULT
Université Rennes 2

Entre Zola et le progrès, l'alliance semble être une évidence. À plusieurs titres, les discours théoriques tenus par l'écrivain témoignent une adéquation parfaite à la technicité nouvelle incarnée par les constructions de l'ingénieur, par son idéalisation de la science et du progrès, ses plaidoyers pour l'architecture de fer, ou encore sa mise en image du monde ferroviaire dans *La Bête humaine*. Sa théorie naturaliste inspirée par le modèle scientifique de Claude Bernard, qu'il transposait dans le système de l'écriture, était l'unique manière d'associer la littérature à sa foi dans le progrès futur. Cette croyance utopique mise en scène dans les *Évangiles* pose en revanche une grande difficulté dans le cycle réaliste des *Rougon-Macquart*. L'avenir et le futur sont deux notions bien différentes, qui rencontrent une nette opposition dans l'écriture zolienne, impossible à régler. Le futur, l'utopie, le rêve positiviste qui représente le souhait de Zola, ne peuvent en effet relever du « maintenant », du concret et de l'objectif. L'avenir, lui, est intégré au réel et au présent : un futur qui ne l'est déjà plus, un changement progressif que les scientifiques et les industriels travaillent sans cesse dès maintenant. Cette pensée pourrait dès lors réserver l'avenir aux *Rougon-Macquart* et le futur à l'utopie des *Évangiles*. Et pourtant, la représentation de l'avenir dans le cycle zolien ne cesse de remettre systématiquement en cause les avancées et les inventions des progrès techniques.

Nous nous intéresserons en particulier aux ingénieurs bâtisseurs de l'avenir, donc de l'expérimentation que Zola a souhaité associer à son écriture dans *Le Roman expérimental*. La naissance du modernisme (trains, mines, bâtiments de métal...) est toujours présente dans ces romans, mais comme l'a démontré Anne-Françoise Garçon, l'objet technique n'est pas synonyme de la technicité, qui est « ce par quoi la technique advient » : « l'environnement d'idées, d'imaginaires et de mots, dans lequel les gestes sont naturellement enchâssés¹. » Zola s'intéresse à et se renseigne sur les progrès techniques de son époque, mais ces connaissances ne semblent en rien nourrir l'imaginaire de son propre monde représenté. Son œuvre est *sa* construction, ce qu'il a cadré dans un cycle fermé, clos entre 1851 et 1870. Cette série ne peut dès lors avancer vers l'extérieur, ce qui engendre dès le début

1. Anne-Françoise Garçon, *L'Imaginaire et la pensée technique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 12.

l'impossibilité d'un avenir projetant toute évolution. Comme l'a évoqué Gaston Bachelard, la question de l'objectivité d'une réflexion scientifique solitaire, naît de la difficulté de se détacher de sa subjectivité dans un espace clos². Zola en est l'image parfaite : dans ce thème romanesque des bâtisseurs d'avenir, l'auteur ne remet-il pas finalement en cause sa propre création naturaliste utilisant de manière très personnelle l'expérimentation ?

Des « châteaux en Espagne »... Voilà le titre d'un conte irréel qui caractérise particulièrement les projets des ingénieurs des *Rougon-Macquart*. Zola répète presque uniquement cette expression dans le premier roman du cycle, *La Fortune des Rougon*. Elle évoque alors les souhaits de Pierre et Félicité Rougon, voyant « leurs châteaux en Espagne aboutir » lorsqu'ils « bâtissaient des plans de fortune colossale³ ». Ces deux héros négatifs rêveront sans cesse de leur avenir, relevant seulement du pouvoir. Ces châteaux en Espagne, rêvés, seront obtenus par hasard, grâce au Deux-décembre, sans la moindre raison, ni même la moindre action des personnages : un pur mensonge de Rougon devenu le récit historique de sa ville, Plassans. Cette ridicule victoire politique sera le point de départ de la famille Rougon-Macquart, garantissant la suite de la série romanesque. Quelle belle mise en abyme du pouvoir de l'écriture : le faux de ces « châteaux en Espagne » aura finalement plus d'existence future que les vrais bâtisseurs de ce cycle, que nous allons désormais disséquer.

L'ingénieur-bâisseur : le modèle zolien

La figure du bâtisseur prend dans l'imaginaire zolien une place primordiale, comme le montrent les discours enfiévrés du romancier honorant la mémoire de son père, ingénieur civil. Ils témoignent d'une identification de la lutte de l'ingénieur à celle d'un écrivain. François Zola, doctorant à Venise sur la science du nivellement, puis ingénieur en Autriche pour le chemin de fer, eut la volonté d'obtenir l'aménagement du port de Marseille puis du canal et barrage d'Aix, grâce à la recherche de soutiens et de finances à Paris⁴. Il rencontrera alors Émilie qu'il épousera, mais décèdera lorsque son fils unique aura sept ans, alors même que son ingénierie à Aix fonctionnait enfin après qu'un combat contre des ingénieurs du gouvernement avait endetté ses investisseurs. Dès son adolescence, Zola rédigea un poème sur le « canal Zola », puis des articles dans les années 1860, mais aussi, bien plus tard, la défense de son père lorsqu'on l'accusait pour toucher l'écrivain lors de l'affaire Dreyfus. Son discours sur l'ingénieur semble évoquer sa propre activité littéraire, le rapprochant ainsi de son père :

2. Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2004 [1938], p. 287-288.

3. Émile Zola, *La Fortune des Rougon* [1871], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, p. 71 et 87, 114.

4. Colette Becker, « François Zola et son fils », *Cahiers naturalistes*, XVIII, n° 44, 1972 p. 136-151 ; F.W.J. Hemmings, « Le père d'Émile Zola et les chemins de fer d'Autriche », *Cahiers naturalistes*, XXVII, n° 55, 1981, p. 156-168.

Lorsque je *conterai* cette *histoire*, je montrerai quelle force d'âme il faut à ces *héros obscurs*, qui, *sur le terrain étroit d'un coin perdu* de province, dépensent souvent une *énergie surhumaine*. Et s'*imagine-t-on* ce que c'est que l'*inventeur*, avec son *projet*, ayant à *conquérir toute une ville* d'abord, la municipalité, les autorités locales, le sous-préfet, l'ingénieur des ponts et chaussées, les inspecteurs de toutes sortes, puis la population elle-même, des souscripteurs et des abonnés ? Et s'*imagine-t-on* ce qu'il faut de *ténacité* ensuite pour obtenir l'ordonnance royale, les *mémoires à écrire*, les *formalités à remplir*, tant d'*obstacles* à surmonter⁵ ?

Ces nombreuses syllepses relèvent aussi bien de la mise en écrit du dossier d'une œuvre industrielle que d'un brouillon rédigé pour la préparation d'une œuvre littéraire (*ital.*). L'anaphore des deux questions rhétoriques met en avant cette association entre ingénieur et écrivain dans la même idée d'un monde créé et d'un temps nécessaire. Dès lors, de qui parle-t-il ? Ce miroir installera longuement un chiasme troublant dans l'esprit de l'écrivain : Zola parle de la lutte de l'ingénierie paternelle semblable à l'accouchement d'une œuvre littéraire ; inversement, un personnage de *L'Œuvre* évoquera sa lutte face à l'écriture, semblable à une force de construction :

J'ai trouvé ce qu'il me fallait, à moi. Oh ! pas grand'chose, *un petit coin* seulement, ce qui suffit pour une vie humaine, même quand on a des *ambitions trop vastes*... Je vais prendre une famille, et j'en étudierai les membres, un à un, [...] une humanité en petit [...]. Je mettrai mes bonshommes dans une période historique déterminée, ce qui me donnera le milieu et les circonstances, un morceau d'histoire... Hein ? Tu comprends, une série de bouquins, quinze, vingt bouquins, des épisodes qui se tiendront, tout en *ayant chacun son cadre à part, une suite de romans à me bâtir une maison pour mes vieux jours, s'ils ne m'écrasent pas*⁶ !

Dans cette mise en abyme de l'art zolien, l'écrivain Sandoz évoque son œuvre – double des *Rougon-Macquart* – comme une longue construction, une « maison à se bâtir », avec des termes identiques à ceux du discours sur François Zola (*ital.*). Dans la première moitié du XIX^e siècle, la France développe aux côtés de l'ingénierie d'État des Mines et des Ponts et Chaussées une place pour l'ingénierie civile, issue de capitaux privés, qui prendra en particulier en charge les besoins du développement du réseau ferroviaire et des multiples infrastructures liées à l'industrialisation nouvelle des moyens de construction. L'ingénieur civil, le constructeur, le bâtisseur, prend progressivement au cours du siècle une place sociale grandissante devenant créateur et allant même jusqu'à susciter un débat sur la rivalité que ses travaux entretiendraient avec ceux de l'architecte. Dans ses *Lettres de Paris* sur l'Exposition universelle de 1878 (*fig. 1 et 2*), Zola exprime sa passion de l'avenir et des créations propres aux machines :

De l'exposition française, je recommanderai seulement la galerie des machines *sans nombre*, et parce qu'il est *saisissant* de voir à la fois **tout un monde** de leviers, de roues *de toutes formes* et de *toutes grandeurs*. Depuis les métiers à imprimer, à tisser et à filer jusqu'aux machines utilisées dans les mines et dans la métallurgie, depuis les machines à coudre

5. Émile Zola, « François Zola », *La Vérité en marche* [1901], *Œuvres complètes*, tome XIV, éd. H. Mitterrand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1969, p. 1037.

6. Émile Zola, *L'Œuvre* [1886], *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. cit., p. 262.

jusqu'aux **machines** agricoles, c'est toute une *chaîne* de **bras d'acier** et de bronze, **c'est toute une forêt d'arbres vivants** ; un **grondement assourdissant**, *ininterrompu*, *remplit la galerie*. Les roues tournent, **la terre tremble**, on se sent dans le **tourbillon** du travail humain. Je ne connais pas de promenade plus *émouvante* que de parcourir cette galerie. On y est peu à peu *saisi d'un enthousiasme qui vous tire les larmes des yeux*⁷.

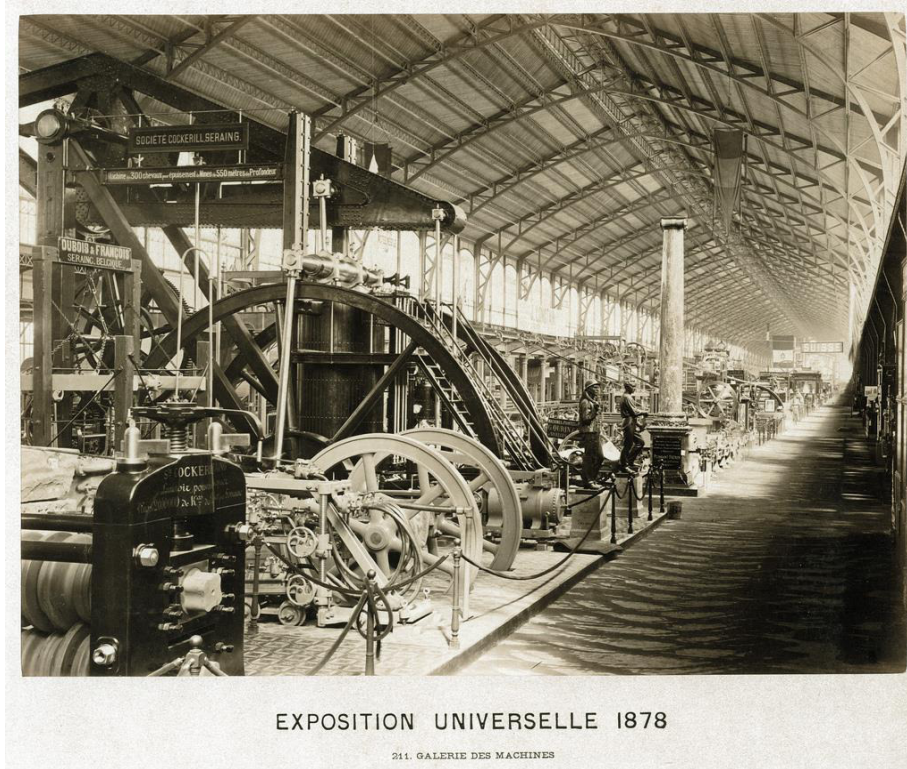


Fig. 1 : Anonyme, Galerie des machines de l'Exposition universelle, 1878

7. Émile Zola, « L'ouverture de l'Exposition universelle » [1878], *Lettres de Paris, Œuvres complètes*, tome XIV, éd. cit., p. 351-352.

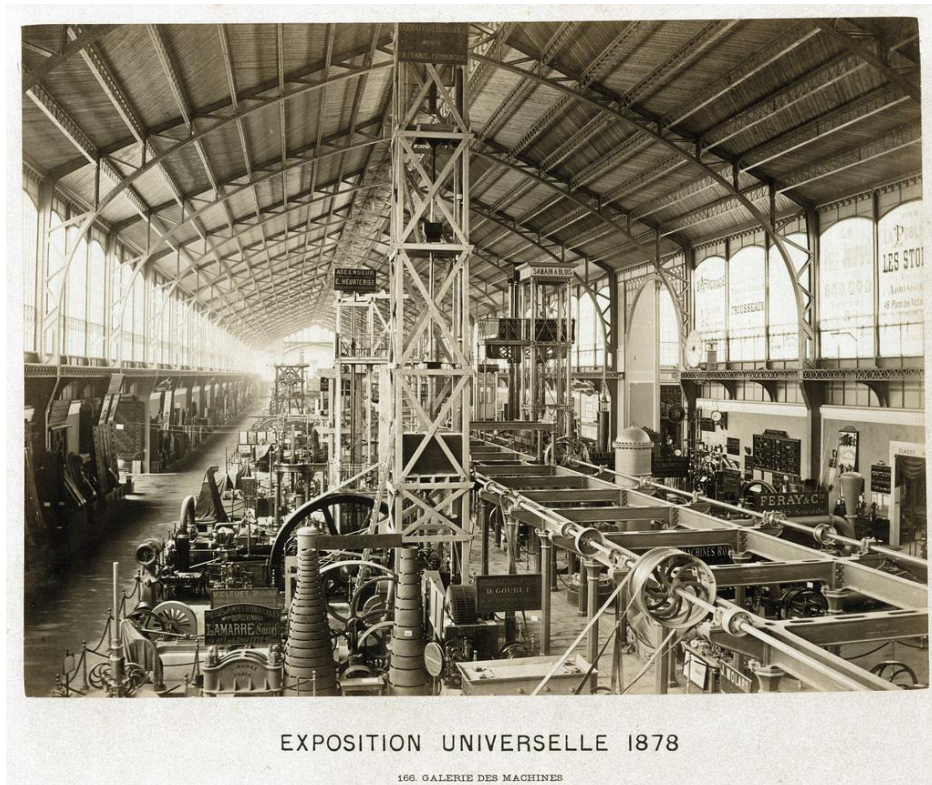


Fig. 2 : Anonyme, Galerie des machines de l'Exposition universelle, 1878

Cette fascination est révélée par l'omniprésence des hyperboles de ses émotions (*ital.*), renforcées par un oxymore digne du sublime kantien, celui d'un « enthousiasme » causant des « larmes aux yeux ». La multiplication des objets au pluriel communique également l'envahissement de ces outils. Le polyptote constant des « machines » les transforme quant à lui en une seule machine anonyme qui règne sur tout, et permet à l'écrivain d'en tirer des comparaisons légendaires : une nature divine et toute-puissante personnifiée, qui domine les hommes (*gras*). Or, les seuls éléments concrets de ces machines deviennent inconsciemment des intermédiaires de l'écriture : le fil, la ligne et le tissu, renvoyant étymologiquement au « texte ». À la même époque, Huysmans manifeste lui aussi une exaltation des paysages forgés par l'ingénierie :

Nous voyons clairement aujourd'hui l'évolution déterminée en littérature et en peinture ; nous pouvons également deviner quelle sera la conception architecturale moderne. Les monuments sont là. Les architectes et les ingénieurs [...] ont créé un art nouveau⁸.

Huysmans associe même sa pensée aux propos zoliens dans un de ses romans :

Ainsi sont en partie déjà réalisées les prévisions de Claude Lantier dans le *Ventre de Paris*, montrant les Halles et Saint-Eustache. « C'est une curieuse rencontre, dit-il, que ce

8. Joris-Karl Huysmans, « Le Salon de 1879 », *L'art moderne* [1883], *Écrits sur l'art*, éd. J. Picon, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 2008, p. 101.

bout d'église encadré dans cette avenue de fonte ; ceci tuera cela, le fer tuera la pierre et les temps sont proches. Voyez, il y a tout un manifeste ; c'est l'art moderne qui a grandi, en face de l'art ancien. Les Halles sont une œuvre crâne et qui n'est encore qu'une révélation timide du XX^e siècle⁹. »

Les photographies de Zola de l'Exposition universelle de 1900 expriment un hypnotisme abstrait des usines où l'homme est totalement absent (*fig. 3*).



Fig. 3 : Émile Zola, *Paris, l'Exposition*, 1900
Toulouse, Le Château d'Eau

Celles-ci apparaissent comme des êtres mécaniques remplaçant presque l'humanité, de la même façon que dans la série des multiples reproductions

9. Joris-Karl Huysmans, « Le Salon officiel de 1881 », *ibid.*, p. 198.

industrielles désincarnées des photographes contemporains Bernd et Hilla Becher (fig. 4).



Fig. 4 : Bernd et Hilla Becher, *Sans titre* (Homecourt, Lorraine), série *Têtes de Hauts Fourneaux*, 1980
Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle.

Homme de plan, de calcul, d'agencement, confronté à la résistance de la matière, l'ingénieur figure ainsi idéalement un clone de l'écrivain féru de progrès. Cependant, dans la suite dans *L'Œuvre*, Sandoz révèle un désenchantement bien personnel entre la création et la construction dans ce roman :

Jusqu'à ma volonté qui y passe, l'habitude est prise, j'ai fermé la porte du monde derrière moi, et j'ai jeté la clef par la fenêtre... *Plus rien, plus rien* dans mon trou que le travail et moi, et il me mangera, et il n'y aura *plus rien, plus rien*¹⁰ !

10. Émile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 263.

La construction devient dans cet extrait une clôture hors du monde, fermée par la clef. L'anaphore « et » souligne alors une absence de lien logique dans l'esprit du personnage, angoissé par l'idée du rien. La métaphore continuelle de la perte, d'un trou, annonce déjà l'inexistence d'un monde qui dans un roman est nécessairement dépourvu de matière, l'incapacité de réaliser à l'écrit toute construction réelle. La belle épanadiplose redoublée (*ital.*) nous communique l'enfermement de toute édification d'une œuvre, au désespoir du naturaliste. L'avenir romanesque se trouve dès lors trop proche du vrai présent, qui le fait s'échapper de toute direction d'un créateur. Pour se l'imaginer, il suffit d'aller se promener dans l'univers bâti par Zola dans *Les Rougon-Macquart*. Nous constatons que la mise en récit de la technicité zolienne s'avère tout autre que la culture technique arborée dans ses discours officiels. L'ingénieur s'y voit confronté à l'échec, l'engloutissement, la disparition dans le monde créé par le romancier.

La mégalomanie bâtisseuse d'Eugène Rougon : un feu de paille

Les premiers héritiers de la lignée des Rougon, Aristide et Eugène, sont associés comme leurs parents aux « châteaux en Espagne » malgré leurs différences, seulement apparentes :

Tandis qu'Eugène rêvait de plier un peuple à sa volonté et s'enivrait de sa toute-puissance future [...]. [Aristide] voulait surtout une fortune rapide. Lorsqu'il bâtissait un château en Espagne, ce château s'élevait magiquement dans son esprit ; il avait des tonneaux d'or du soir au lendemain¹¹.

Dès l'origine du cycle, Aristide rêve comme ses parents d'une fortune irréaliste, ce qui animera sa passion du jeu financier sans matière dans *La Curée* et *L'Argent*. Le « tandis que » d'une antithèse entre ces deux frères est cependant à relativiser dans cet extrait. Cette locution conjonctive est en effet un leurre car cette syllepse désigne aussi bien une opposition qu'une simultanéité d'actions. Calme, placide, Eugène agit quant à lui, en allant jusqu'à imposer à son frère de changer de nom à Paris, « Saccard », pour protéger ses ambitions politiques : une future légende à fonder, toute-puissante, bien proche de celle d'Aristide. Or, une « toute-puissance future » n'est justement pas un avenir...

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le héros s'intéresse profondément à l'ingénierie civile, sur un cas concret et réel. Son projet est évoqué une fois de plus dans la polysémie de la création d'un bâtisseur : bâtisseur de murs, bâtisseur d'empires ou bâtisseur de phrases... Eugène estime que ses anciens souhaits de pouvoir sont des « châteaux en Espagne », ce qui n'est pas totalement faux. Il remplace ce désir politique par une construction encore moins réaliste, voire ironique : les plans d'un territoire modifié par l'ingénierie ayant pour rôle de stopper la mer dans la terre des Landes :

11. Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 63.

[Rougon] avoua qu'il nourrissait un grand projet. Il s'ennuyait à Paris, il avait besoin d'air. Et, tout d'un trait, il parla : c'était un vaste plan de vie nouvelle, un exil volontaire dans les Landes, le défrichement de plusieurs lieues carrées de terrain, la fondation d'une ville au milieu de la contrée conquise. [...]

– Mais votre situation ici, vos espérances ! cria [Clorinde].

Il eut un geste de dédain, en murmurant :

– Bah ! Des châteaux d'Espagne !... Voyez-vous, décidément, je ne suis pas fait pour la politique¹².

Ce plan est digne d'un projet d'écriture zolien, dont Eugène est le créateur. Bien qu'Eugène consulte des ingénieurs, son dessein devient celui de faire naître un nouveau peuple, hors du monde existant, lui permettant de ne pas se perdre dans des volontés autres que la sienne. La suite immédiate de cet extrait le confirme :

Et il reprit son rêve caressé d'être un grand propriétaire, avec des troupeaux de bêtes sur lesquels il *régnerait*. Mais dans les Landes, son *ambition grandissait* ; il devenait le *roi conquérant* d'une terre nouvelle ; *il avait un peuple*. [...] Depuis quinze ans, sans rien dire, il lisait des ouvrages spéciaux. Il desséchait des marais, *combattait* avec des machines *puissantes* l'empierrement du sol, [...] dotait la France d'un coin de fertilité *miraculeux*. Toute son activité endormie, toute sa *force de géant inoccupé*, se réveillaient dans cette réaction ; *ses poings serrés* semblaient déjà *fendre* les cailloux rebelles ; *ses bras* retournaient le sol d'un seul effort ; *ses épaules* portaient des maisons toutes bâties, qu'il plantait à sa guise au bord d'une rivière, dont il creusait le lit *d'un seul coup de pied*. Rien de plus aisé que tout cela. [...]

– Hein ! c'est une idée ! dit-il. Je laisse mon nom à la ville, *je fonde un petit empire, moi aussi*¹³ !

Cette intention politique de désenclaver les Landes s'est bien exprimée au XIX^e siècle ; cependant, le nom de ce lieu, si général et vide de toute particularité, semble renvoyer au néant, à un espace nu situé en dehors, que le bâtisseur pourra recréer sous son propre nom, comme un écrivain-démiurge. L'association entre ce rêve et l'ingénierie se rapproche à nouveau de l'écriture : le papier blanc est ainsi métaphorisé dans le sol sableux et vierge de ce territoire, exprimé dans un écho inversé du langage prononcé par Sandoz sur son écriture romanesque, devenant une construction bâtie (souligné). Ce désert permet de rendre le projet légendaire, ce sur quoi insiste le parallélisme des parties du corps d'Eugène frôlant la divinité d'un géant puissant, nécessaire afin de tout créer (*ital.*). Comment dès lors comprendre son commentaire précédent d'un « château en Espagne » dans sa carrière politique face à cette construction des Landes ? Cette affaire n'aura bien sûr aucune existence. Plus tard, le personnage ironisera lui-même sur le délire de sa volonté de hors monde en troublant sa « bande de Rougon » :

Kahn sera mon Premier ministre. Delestang et sa femme auront le portefeuille des Affaires étrangères. Béjuin se chargera des Postes. Et je n'oublie pas les dames, Mme

12. Émile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon* [1876], *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. cit., p. 150.

13. *Ibid.*

Bouchard, qui tiendra le sceptre de la beauté, et Mme Charbonnel, à laquelle je confierai les clefs de nos greniers¹⁴.

L'inexistence de ce qu'il nomme « mon nouveau monde, là-bas, au fond des Landes¹⁵... », que renforcent les points de suspension, est confirmée par l'homéoptote de la liste des fonctions d'État de son projet. Cette « blague » d'Eugène sur la fausse légende d'un royaume avec des ministres, se termine par des références bien surprenantes. Deux femmes deviennent en effet des reines allégoriques : le sceptre symbolique du pouvoir, certes, mais surtout la clef, signe onirique de l'entrée impossible dans une fermeture digne de la Barbe bleue. Dans le dernier épisode ingénieur, Eugène soutiendra l'aventure de Kahn, qui souhaite réaliser la construction d'un chemin de fer près de Niort, par un investissement d'intérêt financier. Le discours prononcé par Rougon dans cette province est traité comme une véritable mise en scène burlesque lorsqu'il voit cette ingénierie comme l'avenir même du monde entier :

– Messieurs, permettez-moi de franchir ces coteaux par la pensée, d'embrasser l'Empire tout entier d'un coup d'œil, [...] pour en faire la fête du labeur industriel et commercial. Au moment même où je vous parle, du nord au midi, on creuse des canaux, on construit des voies ferrées, on perce des montagnes, on élève des ponts...

[...] Et la voix de Rougon montait peu à peu. Il paraissait gêné au fond de ce trou, comme si le vallon n'eût pas été assez vaste pour ses gestes. De ses mains brusquement jetées en avant, il semblait vouloir déblayer l'horizon, autour de lui. À deux reprises, il chercha l'espace ; mais il ne rencontra en haut, au bord du ciel, que les carcasses éventrées craquaient au soleil¹⁶.

La parole de l'orateur est ici singée à travers des parallélismes anaphoriques dans un style très proche des propos zoliens sur l'ingénierie de son père et la réussite du progrès. Ce discours « fleuve » en arrive également à énoncer la fondation de la « France entière » par... Niort, dans une « ère de prospérité miraculeuse » et des « monceaux d'or » par la « main de Dieu¹⁷ » – main de Rougon citée quelques lignes plus loin dans notre extrait. Eugène intègre également tous les membres du public dans son propre univers, grâce à l'utilisation permanente du pronom personnel indéfini. Toujours perturbé par le néant, le personnage s'associe une fois de plus à un géant légendaire afin de diriger son monde nouveau, sa propre création. Cette obsession sera toutefois ridiculisée par la narration dans une conclusion ambiguë, digne du *Et in Arcadia ego* de Poussin, où l'idéal n'échappe jamais à la mort. Cette idée semble renforcée par le signe prémonitoire de « carcasses », dénonçant le faux succès prochain de la construction. Au-delà de la remise en cause des propos du ministre, un cynique ingénieur d'État civil lapidera en souriant ce projet de chemin de fer. La dernière phrase de la scène annonce déjà le désastre dans une allégorie supplantant la joie du public inconscient : « Trois

14. *Ibid.*, p. 153-154.

15. *Ibid.*, p. 153.

16. *Ibid.*, p. 261-262.

17. *Ibid.*, p. 262.

salves d'applaudissements retentirent. Un vol de corbeaux, volant dans le ciel pur, à une grande hauteur, s'effaroucha, avec des croassements prolongés¹⁸. » L'harmonie imitative des sons des corbeaux prévoit la destruction des réalisations projetées avant même qu'elle ne soient commencées. Les « croassements » rappellent ainsi les « carcasses », et le polyptote d'un « vol de corbeaux, volant » ne peut que nous faire penser par syllepse à l'espoir « volé » de ce projet. Celui-ci sera en effet ruineux puis condamné, l'ingénierie ne réussissant par conséquent jamais à agir dans l'ensemble du roman. Cette première illustration romanesque de la vision théoriquement positive de la construction chez Zola n'est pas un simple hasard au vu de l'ensemble des *Rougon-Macquart*.

Lazare/Zola : un miroir inversé face au futur

La Joie de vivre est un titre bien ironique tout comme le nom du village « Bonneville » et celui de « Lazare » – écho de « Zola » et référence décalée à l'Ancien Testament. Ce personnage velléitaire a trop vite « avalé » Schopenhauer et n'en a retiré que du pessimisme nourrissant sa terreur de la mort. Sa propre expérimentation illustre malgré tout une véritable ingénierie, qui s'approche d'une dysphorie à la *Bouvard et Pécuchet* :

L'étroit lit de fer du jeune homme était toujours là, caché derrière le paravent ; tandis que le piano se couvrait de poussière, et que la table immense disparaissait sous un encombrement de papiers, de livres, de brochures. Au milieu de la table, entre deux paquets d'algues séchées, il y avait un épi grand comme un joujou, taillé au couteau dans du sapin, et qui rappelait le chef-d'œuvre du grand-père, le pont dont la boîte vitrée ornait la salle à manger¹⁹.

Cette description flaubertienne de la chambre de Lazare accumule des objets délabrés et disparates, qui mélangent toutes ses lubies passées : compositeur, étudiant en médecine, préparateur en chimie, ingénieur travaillant sur les algues puis les épis, auteur de traités, financier... Le jeune homme suit son grand-père, en passant « ses journées à tailler des morceaux de bois, le nez sur des traités de mécanique » : son « portrait craché [...], brouillon et entreprenant ». Cet artisan avait réalisé un « chef-d'œuvre inutile », une « construction étrange », « un jouet, un pont de bois en miniature, mais un pont d'une charpente extraordinairement compliquée²⁰ ». Cette association de la science et de l'art, au travers des « papiers » et des « livres », se révèle une version négative du travail de Zola : comme l'auteur, Lazare suit le modèle familial du bâtisseur. Dans une même inversion, il craint le futur et non l'avenir, car celui-là le renvoie au-delà de son existence :

Lazare était sorti, bouleversé d'avoir entendu la fantaisie d'un conteur, qui montrait le ciel du vingtième siècle empli par des vols de ballons, promenant des voyageurs d'un continent à l'autre : il ne serait plus là, ces ballons, qu'il ne verrait pas, disparaissaient au

18. *Ibid.*

19. Émile Zola, *La Joie de vivre* [1884], *Les Rougon-Macquart*, tome III, éd. cit., p. 941.

20. *Ibid.*, p. 903, 858, 815.

fond de ce néant des siècles futurs, dont le cours en dehors de son être l'emplissait d'angoisse²¹.

L'avenir le séduit en s'ouvrant sur des actions concrètes du progrès²². Lazare va alors exploiter les algues de la mer, mais son usine sera construite trop précipitamment. Les descriptions associent alors la mer à un monstre tout puissant, qui s'oppose aux desseins du jeune homme. Elle détruira également petit à petit toutes les maisons des pêcheurs de Bonneville. Le deuxième projet de Lazare rencontrera un échec identique, celui de sauver le village menacé d'engloutissement en construisant des épis brisant les assauts de la marée. Cette tentative n'était pourtant en rien farfelue :

Le projet de Lazare était du reste, comme il le disait, d'une grande simplicité. Il se composait de gros pieux [...] recouverts de planches, et derrière lesquels les galets amenés par le flot formeraient une sorte de muraille inexpugnable, où se briseraient ensuite les vagues [...]. Des épis [...] devaient compléter le système. On pourrait enfin [...] construire deux ou trois grandes estacades, vastes planchers établis sur des charpentes [...]. Lazare avait trouvé l'idée première dans le *Manuel du parfait charpentier*, [...] acheté sans doute autrefois par le grand-père ; mais il perfectionnait cette idée, il faisait des recherches considérables, étudiait la théorie des forces, la résistance des matériaux²³.

Dans une nouvelle confrontation avec la mer, cette charpente ingénieuse sera vouée à l'anéantissement. La personnification de la mer, déjà présente dans la pensée du jeune homme, se transforme en un mythe de destruction engendrant une bataille entre l'homme agissant et la nature éternelle. La construction des épis suit cette idée de combat au sein même du projet technique de Lazare, où « la mer elle-même était ainsi chargée de construire la redoute qui l'arrêterait²⁴ ». Il la fait donc agir contre elle. Il n'y a bien qu'un demiurge créant son propre monde qui pourrait suivre cette ambition :

L'espoir de vaincre la mer l'enfiévrerait. Il avait conservé contre elle une rancune, depuis qu'il l'accusait sourdement de sa ruine, dans l'affaire des algues. [...] Et quelle plus belle vengeance, que de l'arrêter dans sa destruction aveugle, de lui crier en maître : « Tu n'iras pas plus loin²⁵ ! »

La personnification de la mer met en avant l'impossibilité d'agir sur celle-ci, et surtout de la contraindre, ce dont sont convaincus les pêcheurs de Bonneville. Or, cet ouvrage qui n'a pourtant rien d'irréaliste confirme leur croyance. Le roman s'emploie continuellement à faire disparaître le village dans une destruction orchestrée par la mer :

[La bourrasque gonflait] si démesurément, que des montagnes d'eau s'élevaient de l'horizon, et roulaient, et s'écroulaient sur les roches. Au loin, la mer était noire, sous l'ombre des nuages, galopant dans le ciel livide. [...] Les vagues, de plus en plus grosses,

21. *Ibid.*, p. 885. Voir aussi p. 999 : « il pâlisait en trouvant dans un journal une date future du vingtième siècle. »

22. *Ibid.*, p. 941.

23. *Ibid.*, p. 903-904.

24. *Ibid.*, p. 903.

25. *Ibid.*

tapaient comme des béliers, l'une après l'autre ; et l'armée en était innombrable, toujours des masses nouvelles se ruaient. De grands dos verdâtres, aux crinières d'écume, moutonnaient à l'infini, se rapprochaient sous une poussée géante ; puis, dans la rage du choc, ces monstres volaient eux-mêmes en poussière d'eau, tombaient en une bouillie blanche, que le flot paraissait boire et remporter. Sous chacun de ces écroulements, les charpentes des épis craquaient²⁶.

Dans cette première partie de description, le mélange de temps et d'espace en tête des propositions ainsi que la multiplication conséquente de pluriels perdent notre regard. Il en est de même dans l'immatérialité des métaphores, que ce soient des oxymores comme la « poussière d'eau » ou des nombreux mouvements d'animaux inexistantes, tel le « moutonnement »... Ces éléments abstraits réussissent pourtant à détruire les objets concrets et bien présents que sont les épis. Ce paradoxe du vivant dans l'immatériel se retrouve dans la poésie de cet extrait : les sons répétitifs, le rythme croissant des phrases de plus en plus longues dont la ponctuation mime le bruit, le mouvement et la puissance irrésistible de l'eau. À la manière de Victor Hugo, cette représentation devient la métaphore d'une lutte permanente de l'écriture avec la page blanche, l'unique image qu'un écrivain a eu sous les yeux lors de sa création d'un texte : le noir sur le blanc. Cette mise en abyme dévore de plus en plus la description :

Une ombre lugubre tombait du ciel noir [...], en grand deuil, dans la poussière d'eau [...]. À chaque lame qui la couvrait d'écume, les charpentes noires, enduites de goudron, reparaissaient sous l'eau blanche. [...] Les poutres arrachées battaient les autres, achevaient de démolir l'estacade [...]. Il n'en restait qu'une toute droite pareille à une de ces balises qu'on plante sur les écueils²⁷.

La volonté de vaincre la mer semble ainsi se retourner contre Lazare lui-même. Les poutres s'amoncellent les unes sur les autres comme les « pages serrées » écrites par le personnage. Tel le H hugolien d'un rocher debout dans la Manche des *Travailleurs de la mer*, Zola s'insinue dans son roman en recouvrant une surface plane par des lignes ou des formes allongées... L'écriture fait dès lors partie de ses fictions, éloignant les bâtisseurs modernes qui ne peuvent jamais faire naître un avenir. Le temps semble en effet incompatible avec le village, sans cesse détruit et redevenu sauvage :

C'était fini, les grandes marées avaient achevé de balayer le village, après des siècles d'assaut, dans l'envahissement continu de la mer, qui chaque année mangeait un coin du pays. Il n'y avait plus [...] que les vagues conquérantes, effaçant jusqu'aux traces des décombres. Les pêcheurs [...] campaient en tas, les plus riches bâtissaient, les autres s'abritaient sous des roches, tous fondaient un autre Bonneville, en attendant que le flot les délogeât encore [...]. Pour achever son œuvre de destruction, la mer avait dû emporter d'abord les épis et les palissades²⁸.

26. *Ibid.*, p. 984.

27. *Ibid.*, p. 985-986.

28. *Ibid.*, p. 1112.

Cette disparition du village met à nouveau en scène une feuille intacte que seul l'écrivain peut diriger par son écriture. Dans une victoire de la page blanche, la mer détruit et recouvre ici le monde, en « effaçant » les « traces » de l'« œuvre » de Lazare (*ital.*). La maîtrise et le pouvoir qui se sont exercés à Bonneville relèvent donc uniquement de cette création mythologique au-delà de tout temps, ne laissant de place qu'au futur, lointain et hors du réel. Dès lors, Lazare ne croit plus aux idées scientifiques telles que Zola les évoque dans *Le Roman expérimental* : « Il reprenait sa vieille thèse, la négation du progrès, l'inutilité finale de la science. [...] À quoi bon s'être ruiné pour trouver mieux, pour dégager des lois nouvelles, puisque l'empirisme l'emportait²⁹ ? » Le docteur Cazenove-Zola, pourtant positiviste, en arrive lui aussi à nier tout progrès dirigé vers l'avenir au désespoir de Lazare. Selon le médecin, la nature reste la toute-puissance jouant sur la vie par le choix des lignes... Toujours les « lignes » :

Lazare lui reprochait l'inutilité de sa science. [...]

– Alors, la médecine ne sert à rien.

– À rien du tout, lorsque la machine se détraque... [...] Et, pour le reste, c'est au petit bonheur. Il faut s'en remettre à la nature.

C'étaient là des cris arrachés par la colère de ne savoir comment agir. D'habitude, [le médecin] n'osait nier la médecine si carrément, tout en ayant trop pratiqué pour ne pas être sceptique et modeste. [...] [Il ne pouvait] qu'assister à l'entier développement de cet abcès, qui, pour une ligne de moins ou une ligne de plus, allait être la vie ou la mort³⁰.

Ni Rougon, ni Macquart, Lazare semble toutefois représenter ainsi un modèle des principes du cycle zolien, entre l'art et la science, l'ingénierie dans une fêlure héréditaire : « La passion de la musique le reprenait tout entier. C'était en lui la lésion première, la fêlure de l'artiste, que l'on aurait retrouvée chez le savant et l'industriel avortés³¹. » Comment comprendre une telle remise en cause des idées théoriques zoliennes dans ce récit ? La fiction romanesque du futur serait alors un pis-aller à l'ingénierie imprévisible de l'avenir.

La vie (de l'ingénieur Hamelin) est un songe

Dans *L'Argent*, Hamelin est un ingénieur moyen qui a suivi les Ponts et Chaussées mais rencontré des difficultés pour obtenir un poste, si bien qu'il partira un temps en Orient avec sa sœur, Mme Caroline. De retour à Paris, il attend de réussir à financer ses nouveaux projets en Arabie. C'est dans son petit appartement loué à la princesse d'Orviedo qu'il rencontrera Saccard, l'homme des « châteaux en Espagne » qui changera sa vie. Ses séjours d'un pays à l'autre, ses chantiers de chemins de fer, sa difficulté d'être financé ne peuvent que faire penser à François Zola. Or, sa nouvelle compagnie des chemins de fer d'Orient et son exploitation des mines d'argent du Carmel seront reléguées en arrière-plan malgré leur

29. *Ibid.*, p. 883.

30. *Ibid.*, p. 919.

31. *Ibid.*, p. 886.

importance dans le récit. Ils seront aussi associés à une légende avant d'être engloutis dans le flot des signes dévalués de l'opération boursière de Saccard. Aristide revoit dans cette affaire ses anciens rêves des *Mille et une Nuits*, une mine d'argent – aux deux sens du terme – se transformant en or, rubis et saphir :

Depuis une minute, Saccard était là, à regarder tomber l'averse, lorsque, dominant le roulement de l'eau, une claire sonnerie de pièces d'or lui fit dresser l'oreille. Cela semblait sortir des entrailles de la terre, continu, léger et musical, comme dans un conte des *Mille et une Nuits*³².

Cette association du projet à la légende est un parfait écho de la vision de Paris qu'il a lorsqu'il attend la fortune de sa revente d'immeubles pour les travaux d'Haussmann dans *La Curée*³³. La construction d'Hamelin devient alors déconnectée du récit réaliste. Ses travaux ne sont pas du tout détaillés, ils ne font pas l'objet d'une moindre scène et ne sont seulement évoqués, au loin, que dans des lettres laconiques de l'ingénieur et à travers des dessins disposées dans la chambre des Hamelin, dans une nouvelle mise en abyme de l'écriture :

Cette pièce restait d'une nudité absolue, meublée seulement d'une longue table à dessiner, d'une autre table plus petite, encombrée de papiers [...]. Aux murs, une décoration improvisée égayait ce vide : une série de plans, une suite d'aquarelles claires, chaque feuille fixée avec quatre clous³⁴.

Dans la « salle des épures », close et vide, les travaux d'Orient ne sont que des pages chargées de blanc. La chambre devient également un cadre pénétré par la lumière, métaphore de l'esprit : « dans l'ombre croissante de la pièce, [on] apporta deux lampes, et les murs furent largement éclairés, les vastes plans, les aquarelles vives, qui [...] faisaient si souvent rêver des pays de là-bas³⁵ ». Mme Caroline et Hamelin, engagés dans ce projet théoriquement concret, tiennent des propos tout aussi chimériques que ceux du spéculateur Saccard : selon lui, une « fortune future » de l'« échafaudage de la science moderne » ; selon elle, un « vieux monde endormi sur ses trésors [...] que la science allait réveiller [...] par le progrès³⁶ ». Leurs idéaux sont coupés du réel par le biais d'écritures et de « feuilles aux lignes géométriques³⁷ » de trains. Cette nouvelle mise en abyme de l'écriture fait naître un futur rêvé à la place de leur fausse croyance dans un avenir prochain :

L'ingénieur [...], les regards levés, allait d'un plan à un autre, repris par ce labeur de toute sa vie, enfiévré à la pensée de l'avenir éclatant qui dormait là, pendant que la gêne le paralysait.

32 Émile Zola, *L'Argent* [1891], *Les Rougon-Macquart*, tome V, éd. cit., p. 83.

33 Émile Zola, *La Curée* [1872], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. cit., p. 388.

34 Émile Zola, *L'Argent*, *op. cit.*, p. 60.

35. *Ibid.*, p. 61.

36. *Ibid.*, p. 378.

37. *Ibid.*, p. 224.

[Les yeux de Mme Caroline] n'avaient pas quitté les plans et les dessins, et l'avenir s'évoquait, des ports, des canaux, des routes, des chemins de fer [...], où l'on vivait très vieux et très savant³⁸.

Cet espoir d'avenir sera remis en cause dans l'*explicit* car l'invention (littéraire) d'Hamelin ne pouvait devenir une véritable action. Les deux dernières interrogations de l'ingénieur confirment « l'arrêt désastreux de ses travaux », qui ne peuvent se réaliser que dans un futur utopique : « Qui reprendrait son œuvre ? [...] Qui construirait le réseau de lignes ferrées [...], toute cette circulation de sang jeune dans les veines du vieux monde³⁹ ? » Bien évidemment, la spéculation réduira ces constructions à néant, l'argent devenant l'allégorie de l'absence de toute activité et de toute matière : les actions ingénieristes zoliennes s'avèrent proches d'autres actions, celles du jeu financier. Ainsi, l'ingénieur gardera uniquement dans sa fuite hors de la France, les papiers de sa création avortée, ses plans⁴⁰.

Tout n'était donc que du faux dans ce roman, où toute projection d'évolution n'est qu'une fiction hors du monde, comme la dématérialisation propre aux actions boursières. Zola ajoute par ailleurs une subtile ironie par l'intermédiaire d'un personnage secondaire du roman, le philosophe marxiste choyé par son frère en tout point différent, le boursicotier Busch. En raison de sa santé fragile, le chercheur ne sort jamais de sa chambre située en hauteur face à la Bourse, où il développera à l'écrit ses idées novatrices avant de mourir. Ce jeune Sigismond « vivait plus haut dans un songe », « donnant son dernier souffle à sa chimère de justice [...], dans le songe⁴¹ ». Ces termes ne peuvent que rappeler le Sigismond de *La vie est un songe* de Calderón. Ce personnage n'avait jamais pu véritablement vivre dans la *vraie* vie, enfermé par son père dès sa naissance en haut d'une tour. Cet antihéros baroque ne pourra sortir de sa geôle qu'une seule journée afin que soit observé sa réaction face à la vie extérieure. Son retour dans la tour lui fera considérer la veille comme un rêve, Sigismond ne sachant plus ce qu'est le réel ou l'illusion... tel le jeune philosophe et les bâtisseurs zoliens. Le nom Hamelin confirme la pertinence de ces intertextes. Ce personnage n'a pas de prénom alors que sa sœur, Madame Caroline, ne porte jamais leur nom de famille. Or, dans le conte du *Joueur de flûte de Hamelin*, les habitants d'une ville confient au flûtiste la tâche d'envoûter grâce à son pouvoir musical des rats envahissants et de les mener par ce moyen à l'extérieur de la cité. Le refus de rétribuer le flûtiste provoquera le retour de celui-ci, qui en représailles attirera par ses musiques enjôleuses les enfants de la ville. Il les conduira hors de la cité et les fera entrer à l'intérieur d'une montagne, par une ouverture qui se refermera définitivement derrière eux. De la même façon, notre Hamelin séduit avec des dessins, son mirage d'un percement des montagnes ouvrant de futures mines d'or pour de l'argent, choses qui disparaîtront finalement comme dans le conte. Cette action de l'ingénierie se

38. *Ibid.*, p. 63 et 136.

39. *Ibid.*, p. 378.

40. *Ibid.*, p. 398.

41. *Ibid.*, p. 42 et 396.

conclura donc une fois de plus dans l'illusion des châteaux en Espagne, comme dans tous les romans des *Rougon-Macquart* :

Elle savait [Saccard] en Hollande, lancé de nouveau dans une affaire colossale, le dessèchement d'immenses marais, un petit royaume conquis sur la mer, grâce à un système compliqué de canaux⁴².

Dans ces dernières lignes de *L'Argent*, Saccard devient à nouveau un double de son frère Eugène confronté à l'avenir. Aristide part ainsi dans un autre monde, clos, encore nu et neuf, qu'il pourra fonder de toutes pièces grâce au génie civil – c'est-à-dire grâce à une création romanesque.

À travers ces trois exemples semble surgir un paradoxe entre le discours utopique des textes théoriques, qui sera repris tardivement dans les *Quatre Evangiles*, et l'imaginaire concret du romancier, paradoxe qui nous semble entièrement dépendre du rapport entretenu par l'écrivain, d'une part avec le réel, d'autre part avec le futur. Ce phénomène propre à la représentation de l'ingénierie dans la fiction pourrait en effet être élargi à toutes les figures incarnant « sur le terrain » l'image du progrès technique : il en serait en effet de même dans l'examen des industries innovantes (usine de transformation des algues chez Lazare, vouée elle aussi à l'échec, inondation de la mine de *Germinal* dans un attentat proche de la démarche des *luddites* refusant le progrès technique), mais aussi des inventeurs (la panacée du docteur Pascal fatale à plusieurs patients et finalement remplacée par un placebo, les travaux de toute une vie du père de Guillaume dans *Madeleine Férat*, aboutissant seulement à un nouveau poison que le savant ingère en faisant en sorte que la formule n'en soit jamais sue...). De l'utopie théorique, située dans un futur appelé de ses vœux, à la dystopie romanesque d'un avenir menaçant car proche, concret et ancré dans le monde, c'est en effet un rapport très différent au temps et au réel que l'écrivain engage. Chez Zola, le futur est une temporalité positive, annonciatrice de progrès car reléguée dans un lointain désincarné propice à la fiction, maîtrisée de toutes parts par son créateur ; l'avenir, lui, si proche, est une temporalité menaçante, en prise avec une matérialité rétive, résistant à la pensée et à la volonté du créateur. De cette nouvelle conscience de l'instabilité du monde mise en évidence par les progrès de la physique, l'ingénieur s'accommode pour mener à bien ses aménagements⁴³ ; un écrivain au parti pris réaliste-herméneutique, lui, ne saurait s'y résoudre sans difficulté. De cette vision paradoxale des temps futurs découle donc aussi, on le voit, un témoignage sur la relation de l'écrivain à ses propres matériaux : les mots et le réel. L'ingénieur, chez Zola, ne pourra toujours réussir que dans le monde protégé et maîtrisable du signe, dans le discours, la légende, et non dans celui toujours trop menaçant de la chose. C'est pourquoi il ne

42. *Ibid.*, p. 398.

43. « Sans chercher à percer leur véritable nature, l'ingénieur renonce à connaître autre chose que l'enveloppe des choses, leurs limites sur lesquelles il a prise. » (Antoine Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne*, Paris, Presses de l'école nationale des Ponts et Chaussées, 1992, p. 623).

pourra jamais être qu'une métaphore de l'écriture, et jamais un personnage œuvrant véritablement dans la fiction.

De cette confrontation de l'émergence d'une nouvelle figure de la pensée technique à sa mise en fiction chez un auteur particulièrement réceptif à ce domaine, naît donc un intéressant témoignage de la distance entre la culture technique et la technicité d'une époque, montrant la complexité de l'imaginaire de la société du XIX^e siècle, instillant la peur de l'avenir au sein même de sa foi dans le progrès.