

## *Platitudes : Zola sous le regard de Henry James*

Paolo Tortonese

Les articles de Henry James sur Zola font apparaître plus encore une incompatibilité qu'une discorde, entre deux romanciers que leurs pratiques et leurs préjugés littéraires opposaient profondément. Ils représentent la rencontre conflictuelle entre deux tendances du roman moderne, et les étincelles produites par ce choc sont précieuses pour l'historien de la littérature, pour le théoricien du roman.

James et Zola sont deux hommes de la même génération (nés en 1840 et en 1843), deux romanciers qui ont occupé la scène internationale, mais avec un certain décalage temporel et géographique, parce que Zola est au comble de son succès aux années 1880, alors que James le sera plus tard, et que Zola est bien connu dans les pays anglophones quand James est encore presque inconnu en France (trois volumes ont été traduits de 1884 à 1886, suivis par quarante ans d'indifférence de la part des éditeurs français).

Ils ont en commun, sans aucun doute, le désir et la tentative d'accompagner leur production romanesque et leur carrière d'une réflexion sur le destin de la littérature à leur époque, et même, sous des formes différentes, d'une théorisation très large sur l'histoire du roman et son avenir. Cette réflexion peut assumer des formes plus militantes, celles d'un chef d'école chez Zola, ou des formes plus proprement critiques, celle d'un observateur inquiet chez James. Mais les deux s'adonnent à l'analyse des productions contemporaines pour dégager de cette contingence les grandes lignes d'une évolution à laquelle ils veulent contribuer. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de se situer, de prendre position dans la dynamique en cours.

James a écrit trois articles sur Zola : le premier en 1876 (13 mai), sur *Son Excellence Eugène Rougon*, très court compte rendu paru dans *New York Tribune* ; le deuxième en 1878 (30 mai), sur *Une page d'amour*, dans *The Nation* ; le troisième en 1880 (26 février), sur *Nana*, dans *The Parisian*. Le quatrième, de loin le plus long, a paru en août 1903, dans *Atlantic Monthly*<sup>1</sup>. Ce dernier article, le plus célèbre et le plus souvent republié, donne une vision d'ensemble de l'œuvre du romancier, moins d'un an après sa mort. C'est pourquoi il est le plus souvent cité, lorsqu'on veut évoquer la pensée de James sur Zola. Mais les trois premiers méritent une égale attention, si ce n'est une attention supérieure, à cause de leur caractère plus polémique, plus hostile à Zola, faisant apparaître plus nettement la pensée de James. Les raisons et les arguments fondamentaux de cette polémique sont d'ailleurs encore visibles, à distance de plus de vingt ans, dans l'article de 1903, malgré l'attitude plus équilibrée que James a voulu assumer après la mort de son confrère.

En 1876, recensant brièvement *Son Excellence Eugène Rougon*, James signale le succès de ce « remarquable jeune auteur », « un disciple de Gustave Flaubert », qui est un « réaliste à outrance »<sup>2</sup>. Ce succès lui semble dû à trois facteurs : l'« intelligence » du roman, son caractère de « roman à clé », et sa « brutale indécence »<sup>3</sup>. Ce dernier élément domine, dans la production du succès auprès du grand public. L'outrance avec laquelle il est exploité

---

<sup>1</sup> Ces quatre articles sont réunis dans Henry James, *Literary Criticism. French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, ed. Leon Edel, New York, The Library of America, 1984, p. 861-899.

<sup>2</sup> «Émile Zola, a 'pupil' of Gustave Flaubert, is, as a novelist, the most thorough-going of the little band of the out-and-out realists.» *Ibid.*, p. 861.

<sup>3</sup> «The success of the present work is owing partly to its cleverness, partly to the fact it is a presentation, through a transparent veil, of actual persons, and chiefly, I suspect, to its brutal indecency.» *Ibid.*

montre ce qui se cache derrière le drapeau du réalisme : « Malheureusement le réel, pour lui, signifie exclusivement le malpropre, et il prononce ses grossièretés avec un air fanfaron qui les rend doublement intolérables<sup>4</sup>. »

Nous voyons déjà comment le reproche antinaturaliste classique – le réel est réduit à sa partie basse – s’associe à un autre reproche : le bas est exploité pour attirer le public. La stratégie de Zola serait donc de flatter la bassesse d’un public immensément élargi par l’alphabétisation, mais naturellement borné, et de surcroît corrompu par les nourritures médiocres que l’industrie du roman lui fournit. Il est donc deux fois *intolérable*, l’une par sa grossièreté, l’autre par sa volonté délibérée d’être grossier.

Zola a beaucoup avancé dans sa carrière quand James reprend la plume, deux ans plus tard, pour rendre compte d’*Une page d’amour*. Entre-temps, *L’Assommoir* a paru : ce roman a été, et sera toujours, le seul roman de Zola que James admire sans réserve. Il n’a guère aimé, en revanche, *Une page d’amour*, à ses yeux une tentative maladroite de montrer qu’après la représentation des bas-fonds de la société parisienne, après le spectacle de l’alcoolisme et de la dégradation morale, Zola était capable de peindre les classes moyennes ou supérieures, et les émotions plus délicates qui sont les leurs. Son propos a été de « montrer qu’il peut traiter de l’innocence et de la pureté aussi bien que de la misère, du vice et de la saleté<sup>5</sup>. »

Nous aurions pu nous attendre à ce que James se réjouisse de cette conversion de Zola aux sujets plus élevés. C’est le contraire qui arrive : ce roman ne peut pas avoir le succès de *L’Assommoir*, parce qu’il ne possède « ni la force, ni le brillant, ni les extraordinaires qualités techniques [...] de son prédécesseur<sup>6</sup>. » *Une page d’amour* est « désagréable et plat » (*dull*), alors que *L’Assommoir* était « prodigieusement désagréable, mais n’aurait pas pu, dans l’ensemble, être jugé plat<sup>7</sup>. »

Ce mot mérite qu’on y prête attention : le roman *dull*, la littérature empreinte de *dullness* est celle d’un réalisme prétendant que la seule manière de saisir la vie est de la prendre par le milieu, par son côté banal, par sa répétitivité, la saisir donc sous l’angle de la statistique, de la moyenne mathématique. Ces démarches ne peuvent produire qu’une représentation insignifiante, au moment même où elles promettent une saisie vivante de la vie et de son sens. Ce n’est pas pour rien que Zola est dit « un disciple de Gustave Flaubert » : c’est bien l’auteur de *L’Éducation sentimentale* qui a élevé la *dullness* à un principe de connaissance. Mais voici un problème : la thématique banale, « faible et commune<sup>8</sup> », a produit une *platitudo* insupportable dans le cas d’*Une page d’amour*, alors qu’une thématique encore plus basse, les révoltantes mauvaises odeurs de *L’Assommoir*, n’a guère donné au lecteur ce sentiment. *Désagréable*, mais pas *plat*.

*Une page d’amour* suggère au lecteur dans une bien plus faible mesure la nécessité de recourir à des désinfectants ou désodorisants ; mas il n’a pas, d’autre part, la véritable magnifique réalité de son compagnon [*L’Assommoir*]<sup>9</sup>.

Comment se fait-il qu’à partir d’une même démarche on arrive à un résultat différent ? James ne se pose pas explicitement la question, et il conclut sur une note négative :

---

<sup>4</sup> “Unfortunately the real, for him, means exclusively the unclean, and he utters his crudities with an air of bravado which makes them doubly intolerable.” *Ibid.*

<sup>5</sup> “to show that he can treat of innocence and purity as well as of misery, vice and uncleanness”, *Ibid.*

<sup>6</sup> “Neither the power, nor the brilliancy, nor the extraordinary technical qualities [...] of its predecessor”, *Ibid.*, p. 861-862.

<sup>7</sup> “prodigiously disagreeable, but it would not, on the whole, be pronounced dull”, *Ibid.*, p. 862.

<sup>8</sup> “weak and common”, *Ibid.*, p. 863.

<sup>9</sup> “*Une page d’amour* suggests, as we read, in a much less degree the need for disinfectant and deodorisers; but neither has it, on the other hand, the real magnificent reality of its companion”, *Ibid.*, p. 862-863.

L'application d'une méthode remarquablement complète et puissante, d'un instrument littéraire extrêmement solide à des objets choisis mesquinement et, si je puis dire, ignoramment, et trempés dans une atmosphère d'argotisme populacrier parisien<sup>10</sup>.

La partie basse de la réalité est une prison dans laquelle le romancier s'enferme. Il lui faudrait « un peu plus d'horizon » pour sortir de la platitude.

Avec *Nana*, en 1880, Zola a repris l'agressivité de *L'Assommoir*, il a même renchéri dans la provocation : l'histoire de sa prostituée est un étalage de vices élémentaires, selon James, une multiplication mécanique de comportements affreux, d'ignominies prévisibles dans leur outrance. Le résultat est pénible pour le lecteur. Le livre demande un effort et une application insupportables. Et si le lecteur fait preuve d'une patience suffisante pour aller jusqu'au bout de la lecture, il ne sera pas récompensé, comme il l'avait été par *L'Assommoir* :

Les obstacles à l'intérêt, dans *Nana*, constituent une masse formidable, et la manière la plus exhaustive de l'exprimer, c'est de dire que cette œuvre est inconcevablement et démesurément plate<sup>11</sup>.

La platitude revient. Toute la page qui suit la concerne. James se demande si elle peut être conciliée avec la réussite littéraire. Il pense que Zola revendiquerait la légitimité d'une narration plate, et il lui accorde que ce serait « un plaidoyer légitime<sup>12</sup> ». Il accorde également que certains grands romans ne sont pas exempts d'un certain ennui : *Wilhelm Meister* ou *Clarissa Harlowe*, dit-il, peuvent être profondément intéressants sans entraîner leurs lecteurs par une intrigue toujours passionnante. Ils requièrent un effort pour surmonter l'ennui de la platitude. Que faut-il en conclure ? James avoue l'insuffisance de cette notion : « Il faut dire quelque chose sur la platitude : et cette chose, c'est peut-être que, d'abord, il y a platitude et platitude<sup>13</sup>. »

Il lui faut à ce point définir plus précisément la platitude de *Nana* : « Celle dont *Nana* est un parfait échantillon, c'est une platitude d'une qualité singulièrement incapable de rédemption et de lévitation<sup>14</sup>. » La dernière métaphore est suggestive : la platitude peut lever comme du pain, s'élever en alimentant une forme plus vaste et plus significative. Si celle de *Nana* ne peut guère accomplir cette transformation, c'est à cause de sa saleté : la « monstrueuse malpropreté<sup>15</sup> » qui a contribué à son succès auprès des Français, dont la sensibilité, selon James, est insondable pour les Anglais : « dans le profond mystère du goût français, il serait présomptueux pour l'un d'eux [les Anglais] de vouloir pénétrer<sup>16</sup>. »

Le raisonnement de James semble osciller entre deux données : d'une part le sale, le laid, le répugnant, tout ce qui nous entraîne vers l'extrémité de la bassesse ; d'autre part le banal, le commun, l'insignifiant, tout ce qui s'estompe dans la grisaille et la fadeur. D'une part ce qui choque, d'autre part ce qui ennuie. Ce n'est visiblement pas la même chose, mais quel est le rapport entre ces deux données ? Les deux dominent la scène contemporaine du roman : « le goût littéraire a tourné, à un degré regrettable, vers le vulgaire et l'insipide<sup>17</sup>. »

---

<sup>10</sup> "The application of a remarkably complete and powerful method, an extremely solid literary instrument, to objects meanly and, as we may say, ignorantly chosen and bathed in an atmosphere of low-class Parisian cockneyism." *Ibid.*, p. 864.

<sup>11</sup> "The obstacles to interest in *Nana* constitute a formidable body, and the most comprehensive way to express them is to say that the work is inconceivably and inordinately dull." *Ibid.*, p. 865.

<sup>12</sup> "A very lawful plea." *Ibid.*

<sup>13</sup> "there is something to be said for dullness; and this something is perhaps, primarily, that there is dullness and dullness." *Ibid.*

<sup>14</sup> "That of which *Nana* is so truly a specimen, is of a peculiarly unredeemed and unleavened quality." *Ibid.*

<sup>15</sup> "Monstrous uncleanness." *Ibid.*

<sup>16</sup> "into the deep mystery of the French taste in such matters it would be presumptuous for one of these to attempt to penetrate." *Ibid.*

<sup>17</sup> "literary taste has turned, to a regrettable degree, to the vulgar and the insipid", *Ibid.*, p. 867.

On peut reprocher au réalisme, en tant que tendance, de s'être compromis en nouant une alliance avec le vulgaire, l'impur. De cette confusion, Zola est le responsable. Nous pourrions ajouter, ce que James ne fait pas, qu'une autre alliance avait été nouée, entre le réalisme et l'insipide, par Flaubert. Zola semble donc se trouver à un carrefour du développement du roman : dans son réalisme à lui, on trouve aussi bien la laideur que l'insignifiance, mais ces deux éléments ne semblent pas interagir de la même manière dans chacun de ses romans. *L'Assommoir* était vulgaire sans être insipide, *Une page d'amour* insipide, mais pas vulgaire, *Nana* insipide et vulgaire. Zola a repris de Flaubert l'insipide, mais il a, beaucoup plus que le maître, enfoncé les sujets bas dans une extrême dégradation : il nous a fait passer de la femme adultère à la prostituée. Par ce passage, a-t-il modifié les conditions de l'insipidité ? A-t-il abandonné ou renouvelé le sentiment littéraire de la fadeur ?

James semble reprocher à Zola deux fautes opposées. Lorsque la vulgarité accentue la fadeur, il accuse le romancier d'avoir été au-delà du supportable dans la suppression de l'intérêt romanesque ; lorsque la vulgarité, au contraire, nous débarrasse de la fadeur, en imposant des saveurs grossières et violentes, il l'accuse de détruire les bornes nécessaires du goût. « Nous restons stupéfaits par le manque de tact qu'il a fallu pour faire un livre aussi illisible que *Nana*<sup>18</sup>. » Mais à ce deuxième reproche s'ajoute un troisième : en excluant le goût, en niant sa fonction dans la littérature, Zola finit par tomber – comble du paradoxe – dans le *conventionnel* : « le réalisme s'effondre, et le conventionnel revient<sup>19</sup>. » Or, James conçoit le roman moderne par opposition à la convention ; pour lui la convention, c'est le contraire de la vérité, et la vérité du roman se conquiert contre la convention. De ce point de vue, sa doctrine est identique à celle de Zola, qui utilise le mot *conventionnel* dans le même sens.

Il n'est pas immédiatement facile de comprendre pourquoi la grossièreté mènerait Zola, paradoxalement, à la convention. James l'explique par un syllogisme : puisque « le goût est humain », et puisque « le roman est la forme d'art la plus humaine »<sup>20</sup>, il en découle que le goût est indispensable au roman, et l'absence de goût fatale pour sa réussite. Dans la mesure où ce raisonnement n'est pas un sophisme, il signifie que Zola, sous l'apparence d'un élargissement du domaine du représentable (un élargissement vers le bas) opère en réalité un rétrécissement de celui-ci, en concentrant la représentation romanesque sur le bas social, le bas matériel, le bas corporel, le bas moral, le bas sexuel.

Or, James a souvent prôné un élargissement de la fiction romanesque, en protestant contre les limites qu'on posait au roman en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Ici, il est bien obligé de se souvenir de son vœu, et il entame une discussion sur les différentes conditions du roman en France et dans les pays de langue anglaise :

En outre le roman s'adresse presque toujours à de jeunes femmes non mariées, ou du moins les considère comme une large part du public [...]. La moitié de la vie est un livre scellé pour les jeunes femmes non mariées, et comment un roman peut-il valoir quelque chose, s'il n'aborde qu'une moitié de la vie<sup>21</sup> ?

On n'a pas besoin d'être un psychanalyste pour deviner de quelle étoffe est faite cette moitié cachée de la vie. La sexualité est certes la grande face obscure dont le roman doit s'occuper : peut-il le faire dans les limites du goût victorien ? C'est ce que James n'a cessé de se

---

<sup>18</sup> “We stand aghast at the want of tact it has taken to make so unreadable a book as *Nana*.”, *Ibid.*, p. 868

<sup>19</sup> “realism breaks down, and the conventional comes in again”, *Ibid.*, p. 867.

<sup>20</sup> “Taste, in its intellectual applications, is the most human faculty we possess, and as the novel may be said to be the most human form of art, it is a poor speculation to put the two things out of conceit of each other.”, *Ibid.*, p. 868.

<sup>21</sup> “The novel, moreover, is almost always addressed to young unmarried ladies, or at least always assumes them to be a large part of the novelist's public. [...] Half of life is a sealed book to young unmarried ladies, and how can a novel be worth anything that deals only with half of life ?”, *Ibid.*

demander. Mais la réponse donnée par Zola à cette question, réponse brutale, outrée, le choque profondément. Il la rejette, et il justifie son rejet par le sentiment d'un rétrécissement spéculaire à celui que la pruderie anglo-saxonne impose. La moitié basse de la vie, chez Zola, finit par cacher l'autre moitié, et la sexualité, volontairement mêlée avec tout ce qui a trait à la saleté, la matière, l'animalité, finit par perdre ses liens avec la moitié propre, spirituelle, humaine de la vie.

Voilà pourquoi Zola est dangereux. Voilà pourquoi il vaut mieux accepter les contraintes morales et linguistiques du goût, jouant le jeu contraint qu'ont joué les grands romanciers britanniques, comme Dickens et George Eliot, et que James veut continuer de jouer, plutôt que briser ces contraintes comme le font les Français, en aboutissant à une sorte d'ignorance inverse. Le mot *ignorant* est prononcé par James à propos de Zola, mais dans un autre essai, *The Art of Fiction* : « M. Zola est magnifique, mais il frappe le lecteur anglais par son ignorance ; il a l'air de travailler dans le noir<sup>22</sup>. »

Zola ne voit pas loin, il est myope. Il est une taupe qui creuse ses galeries dans la réalité, sans savoir où elles vont déboucher. Pour voir plus large, il aurait dû prendre du recul ; et en littérature le recul s'appelle *esprit*, ou *humour*. Comme les grands narrateurs anglais, il aurait trouvé dans le sourire l'antidote à la *sécheresse*, à la *solennité*, à tout ce qui sent l'effort et le parti-pris. Dans *Nana*, l'humour aurait eu la fonction d'un *désinfectant*, il aurait chassé les mauvaises odeurs. Et en fin de compte, la trop sérieuse grossièreté – James le répète – fait retomber le roman naturaliste dans la convention : « N'est-ce pas à cause de son manque de sens de l'humour que cette dernière et très violente expression de la foi réaliste est extraordinairement dépourvue de réalité<sup>23</sup> ? ». Il ajoute : « Les romanciers français sont, au fond, avec toute leur supérieure liberté, un bon coup plus conventionnels que nous<sup>24</sup>. »

Cette question du conventionnel reviendra aussi dans le dernier article, la grande étude de 1903. C'est là que James dresse son bilan en tant que lecteur de Zola, avec plus de distance critique et une claire résolution de ne plus polémiquer. Conventionnel, Zola l'est par la manière même de constituer ses fictions : « À sa façon, il improvise lui aussi dans la grande manière, la manière de Walter Scott et de Dumas père<sup>25</sup>. »

C'était piquer Zola que de le comparer à ces inventeurs d'aventures romanesques. Pis encore, James va jusqu'à la comparaison entre Zola et certains écrivains édifiants pour l'enfance (Maria Edgeworth et Thomas Day), parce que, comme eux, il met en place des personnages positifs, porteurs d'un exemple moral. En effet, Zola avait fait du chemin depuis *Nana*, et, dans les vingt ans qui séparent le troisième du quatrième article de James, il avait produit des romans à thèse, comme *Le Docteur Pascal*, ou *Fécondité*, qui livraient un message positif. Il avait également tenté, à plusieurs reprises depuis *Une page d'amour*, d'aborder le domaine du poétique, de l'idyllique, du délicat, du spirituel, voulant répondre à l'accusation fréquente de grossièreté. Toutes ces tentatives sont condamnées par James. Elles lui paraissent avoir toujours échoué :

---

<sup>22</sup> "M. Zola is magnificent, but he strikes an English reader as ignorant ; he has an air of working in the dark." « The Art of Fiction », *Longman's Magazine*, septembre 1884, recueilli dans Henry James, *Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers*, ed. Leon Edel, New York, The Library of America, 1984, p. 44-65 ; cit. p. 65.

<sup>23</sup> "Is it not owing to the absence of a sense of humour that this last and most violent expression of the realistic faith is extraordinarily wanting in reality ?" Henry James, *Literary Criticism. French Writers, op. cit.*, p. 870.

<sup>24</sup> "French novelists are at bottom, with all their extra freedom, a good deal more conventional than our own.", *Ibid.*

<sup>25</sup> "But in a way he too improvises in the grand manner, the manner of Walter Scott and of Dumas the elder." *Ibid.*, p. 878. Pour l'étude de 1903 dans *Atlantic Monthly*, je me suis servi de l'excellente traduction procurée par Jean Pavans dans Henry James, *La Situation littéraire actuelle en France*, Paris, Seuil, 2010 : le texte sur Zola y figure p. 149-187.

Rien ne pouvait nous intéresser davantage, littéralement, et rien ne pouvait concrètement nous concerner davantage, jusqu'à nous tirer presque des larmes, mais aussi parfois, bien sûr, des sourires, que de voir le bâtisseur des *Rougon-Macquart* s'efforcer, « de tout son possible », d'être fin avec finesse, finement tendre, finement vrai – s'efforcer d'être, comme on dit, distingué – face à une incapacité constitutionnelle<sup>26</sup>.

Zola ne peut être que ridicule ou émouvant, dans sa malhabile tentative de faire du distingué, on pourrait dire de « faire du Henry James » (ou « du Paul Bourget »), en remontant le niveau social de ses personnages et leur rang spirituel, en faisant en somme de la psychologie raffinée. Ce dernier reproche peut sonner simplement comme le coup de grâce que donne James à Zola : après l'avoir traité de grossier personnage, il se moque de lui quand il cherche à se raffiner.

Mais l'argument choisi par James est plus problématique que cela, parce qu'il rebondit nécessairement sur le premier jugement apporté. Si ces tentatives de raffinement par Zola sont des échecs, elles le sont comparativement à ses romans grossiers, dont James doit conséquemment reconnaître la réussite. Il le fait, et ne s'arrête pas là. Il cherche à approfondir les raisons d'une réussite fondée sur des choix, pour lui, inacceptables. Et pour ce faire, il doit reprendre la question du bas, qu'il traite cette fois-ci à travers le concept de *commun*.

Ayant fait ses choix, Zola pouvait-il les remettre en cause sans dénier sa propre nature, et se suicider artistiquement ? « Le jeu de l'art, dit James, doit être joué<sup>27</sup> ». Et chaque artiste doit jouer son propre jeu :

Si vous insistez sur le commun, vous devez vous soumettre au commun ; si vous sélectionnez, au contraire, et même si vos sélections sont déclarées détestables, vous devez leur faire confiance pour aller jusqu'au bout<sup>28</sup>.

Les deux grandes voies du roman de son époque sont de fait mises sur le même plan dans ce passage. La première voie est celle d'un naturalisme physiologique et matérialiste, qui utilise la bassesse thématique comme une arme contre les distinctions de genres et contre la psychologie traditionnelle, d'origine morale et théologique ; la seconde voie est celle d'un retour aux thématiques hautes (classes élevées et personnages spirituels), permettant de raffiner l'analyse de la vie intérieure, contre la réduction aux instincts et aux pulsions animales.

Le *commun* est bel et bien le pivot de la première stratégie, comme le *rare* le pivot de la seconde. Mais cette fois-ci James avoue que le résultat ne dépend pas de l'orientation choisie : « Au commun, souvent avec de résultats splendides, Zola a démesurément sacrifié<sup>29</sup>. » Dans trois cas au moins la stratégie du *commun* a conduit Zola à la réussite : *L'Assommoir*, *Germinal*, *La Débâcle*, romans dont James fait un éloge appuyé. Il parle du génie de Zola, qu'il aperçoit singulièrement dans *L'Assommoir*. Le paradoxe, c'est que sa génialité est précisément due à ses défauts :

---

<sup>26</sup> “Nothing might interest us more, literally, and might positively affect us more, even very nearly to tears, though indeed sometimes also to smiles, than to see the constructor of *Les Rougon-Macquart* trying, “for all he is worth”, to be fine with fineness, finely tender, finely true — trying to be, as it is called, distinguished — in face of constitutional hindrance.”, *Ibid.*, p. 890.

<sup>27</sup> “The game of art has, as the phrase is, to be played.”, *Ibid.*, p. 891.

<sup>28</sup> “If you insist on the common you must submit to the common ; if you discriminate, on the contrary, you must, however invidious your discriminations may be called, trust to them to see you through.”, *Ibid.*

<sup>29</sup> “To the common then Zola, often with splendid results, inordinately sacrifices”, *Ibid.*

*L'Assommoir* surtout est complètement entraînant [...] et les déboires de l'auteur, sa poursuite désarmée et illusoire de la vie de l'esprit et du ton de la culture, y sont presque complètement absents<sup>30</sup>.

Les défauts ne sont donc que l'envers des qualités. Comme s'il revenait aux questions posées vingt ans auparavant, James se met à creuser l'idée de *common* ; et, sans plus prononcer le mot *dull*, cette fois-ci, il lui tourne autour, en déployant toute la gamme sémantique qui va de la *vulgarity* à la *dullness*. Il affirme qu'il faut donner pour acquis que les peintures humaines de Zola sont constituées de *shallow* et de *simple*, que leur psychologie est *coarse*. Ces données admises, la réussite de Zola apparaît comme un *miracle*. Peut-on expliquer ce miracle ? Peut-être en procédant par comparaison. James écrit :

Nous voyons assez de superficialité parmi les romanciers au sens large, assurément, sans en acquérir, comme nous en acquérons de Zola à son mieux, une impression concomitante de solidité<sup>31</sup>.

Ce serait donc la solidité de Zola qui rachèterait son *superficialisme* (si on me passe le néologisme). Et surtout qui le tiendrait à distance du grand danger : le *cheap*. « Une impression de pacotille, que l'auteur des *Rougon-Macquart*, honnête homme, ne dérogeant pas un seul instant à ses critères rigides, parvient à nous épargner<sup>32</sup>. » Le standard peut être *stiff*, sans être *cheap*. Et comment ? En devenant poétique. C'est le dernier passage du raisonnement de James, qui tend à séparer le *common* du *cheap* :

Le commun est une autre affaire, c'est une des formes du superficiel – imprégnant et consacrant toute chose dans un livre comme *Germinal* – et cela ne fait qu'ajouter au nombre de nos questions critiques. Qu'est-ce qui le rend donc si étrange et si intéressant, ce déplorable Commun démocratique et malodorant<sup>33</sup> ?

La grande question est posée à nouveau : “there is dullness and dullness”. Celle de Zola peut se transformer en quelque chose de *interesting*. Mais un autre mot compte : *strange*. C'est le *strange* qui nous fait passer du vulgaire à l'intéressant. C'est le *strange* qui permet au *common* de ne pas être irrémédiablement *dull*.

Nous avons là une vision plus large du problème : la *commonness* est reliée à la société démocratique, dont la mauvaise odeur est le produit à la fois de la vulgarité poignante et de la fadeur ennuyeuse. Pour que la vulgarité ou la bassesse deviennent intéressantes et poétiques, il faut qu'elles se séparent de la *dullness*, qu'elles deviennent *strange*. Et les personnages des *Rougon-Macquart* sont, selon James, d'« étranges animaux », « monstres », « curiosités d'Histoire naturelle ». Dans *L'Assommoir*, ajoute-t-il, nous trouvons “the true type of the monstrous<sup>34</sup>”. C'est à l'extrémité de l'étrange, là où la vulgarité produit l'horreur, que la réalité matérialiste de Zola peut intégrer l'étincelle de la poésie :

---

<sup>30</sup> “*L'Assommoir* above all is [...] completely genial, while his misadventures, his unequipped and delusive pursuit of the life of the spirit and the tone of culture, are almost completely absent.” *Ibid.*, p. 892.

<sup>31</sup> “We see enough of the superficial among novelists at large, assuredly, without deriving from it, as we derive from Zola at his best, the concomitant impression of the solid.” *Ibid.*, p. 894.

<sup>32</sup> “The impression of the cheap, which the author of *Les Rougon-Macquart*, honest man, never faithless for a moment to his own stiff standard, manages to spare us.” *Ibid.*

<sup>33</sup> “The Common is another matter ; it is one of the forms of the superficial — pervading and consecrating all things in such a book as “*Germinal*” — and it only adds to the number of our critical questions. How in the world is it made, this deplorable democratic malodorous Common, so strange and so interesting ?” *Ibid.*

<sup>34</sup> “One strange animal after another stepped forth into the light, each in its way a monster bristling and spotted, each a curiosity of that “natural history” in the name of which we are addressed, though it was doubtless not till the issue of *L'Assommoir* that the true type of the monstrous seemed to be reached.” *Ibid.*, p. 876.

Comment est-il [le *commun*] conduit à recevoir dans ses reins le souffle de l'épopée et à ne jamais, malgré cette association avec la poésie, se départir de sa nature ? C'est dans le grand jeu vigoureux qu'il mène avec le superficiel et le simple que réside la maîtrise de Zola<sup>35</sup>.

Le comparant à des formes précédentes de réalisme, comme la peinture Flamande, James conclut : « Nous n'avions jamais été confrontés à un traitement si littéraire du bas et du vulgaire<sup>36</sup>. » Zola a brutalement baissé la limite qui sépare le représentable de l'irreprésentable, il s'est plongé dans une bassesse telle qu'il a dépassé le stade du banal et atteint une zone encore inférieure, où la singularité réapparaît par le monstrueux. Le miracle de sa réussite est donc d'avoir créé, au cœur de la banalité démocratique, non pas la nouvelle aristocratie de l'art et de l'esprit, mais la monstruosité, qui, elle aussi, est une forme de distinction.

## Bibliographie

- Garnier, Marie-Reine, *Henry James et la France*, Paris, Champion, 1927.
- Pacey, W. C. D., « Henry James and His French Contemporaries », *American Literature* (Durham, North Carolina), XIII, n° 3, novembre 1941, p. 240-256.
- Kelley, Cornelia P., « Henry James on Zola », *Colby Library Quarterly* (Waterville, Me.), vol. 1/3, juin 1943, p. 44-51. Online : <http://digitalcommons.colby.edu/cq/vol1/iss3/4>
- Markow-Totevy, Georges, *Henry James et la France*, thèse dactyl., Paris, Sorbonne, 1952, <http://www.sudoc.fr/155842544>.
- Powers, Lyall, « Henry James and Zola's *Roman expérimental* », *University of Toronto Quarterly*, XXX, octobre 1960, p. 16-30.
- Dietrichson, Jan W., « Henry James and Émile Zola », *Americana Norvegica. Norwegian Contributions to American Studies*, vol. II, éd. Sigmund Skard, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1968, p. 118-134.
- Delbaere-Garant, Jeanne, *Henry James, the Vision of France*, Presses universitaires de Liège, Les Belles Lettres, 1970, <http://books.openedition.org/pulg/922?lang=fr>
- Powers, Lyall, *Henry James and the Naturalist Movement*, Michigan State University Press, 1971.
- Grover, Philip, *Henry James and the French Novel. A Study in Inspiration*, London, Paul Elek, 1973.
- Perosa, Sergio, *Henry James and the Experimental Novel*, University of Virginia Press, 1978.
- Anderson, Charles R., « James and Zola: The Question of Naturalism », *Revue de Littérature comparée*, LVII, juillet-septembre 1983, p. 343-357.
- Tintner, Adeline, « A Bibliographical and Biographical Note: Henry James's Marking on Zola's *La Débâcle* », *The Henry James Review*, XVII, n° 2, printemps 1996, p. 204-207.
- Al-Zubi, Hasan, « American Realism versus French Naturalism: Henry James, Émile Zola and the Negotiation of Ideology », *Journal of American Studies of Turkey*, 10, automne 1999, p. 17-37.
- Tredy, Dennis F., « Teaching the "Grandsons of Balzac" a Lesson: Henry James in the 1890's », *E-rea* [Online], 2.1, 2004, <http://erea.revues.org/498>
- Brooks, Peter, *Henry James Goes to Paris*, Princeton University Press, 2007.

---

<sup>35</sup> « How is it [the common] taught to receive into its loins the stuff of the epic and still, in spite of that association with poetry, never depart from its nature ? It is in the great lusty game he plays with the shallow and the simple that Zola's mastery resides. » *Ibid.*, p. 894.

<sup>36</sup> « We had never before had to reckon with so literary a treatment of the mean and vulgar. » *Ibid.*, p. 895.