

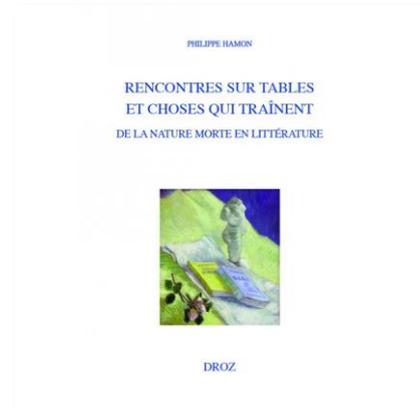
Fixer les normes, défiger les sens : lire la nature morte avec Philippe Hamon

- Laure-Hélène Tron-Ymonet

A propos de l'ouvrage :

Philippe Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*,

Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire »,
2019, 256 p. - 978-2-600-05920-6



Héritier du structuralisme dont il continue d'actualiser les méthodes¹ et familier des interrogations sur les liens entre texte et image², Philippe Hamon propose un nouvel ouvrage consacré à la nature morte en littérature. Il pose ainsi trois questions : existe-t-il une nature morte en littérature ? Comment la reconnaître ? De quoi est-elle le signe ?

A l'orée du préambule, Philippe Hamon soulève en effet un paradoxe : alors qu'objets et descriptions semblent peupler la littérature, la critique littéraire n'aurait que peu exploré le rapprochement de ces présences avec la notion de « nature morte », technique de la peinture figurative. Une telle transposition est-elle seulement possible ? La nature morte littéraire peut-elle faire « genre » ? Rappelant justement ce qui fait « genre » (tradition appuyée par des institutions, modèles exemplaires, discours et commentaires d'escortes, parodies, « grammaire » qui en règle le lexique et la syntaxe et, enfin, effets d'attentes chez le lecteur³), le critique avoue une difficulté à reconnaître ce qui fait nature morte en littérature. Il développe tout de même quatre définitions possibles de la « nature morte écrite/textuelle », classification allant de « l'écrit d'un critique d'art décrivant une peinture d'art » au moment où « le narrateur ou le personnage d'un roman rencontre et décrit un tableau de nature morte

¹ Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

² Ph. Hamon, *Imageries, littératures et images au XIXe siècle*, Paris, Corti, 2007.

³ Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, *Op. cit.*, p. 14.



accroché au mur » en passant par le roman de l'artiste « qui évoquerait un personnage de peintre en train de peindre une nature morte »⁴. Ces quatre définitions posent cependant nombre de problèmes. Ph. Hamon refuse de figer immédiatement la nature morte littéraire et rappelle ses deux objectifs : chercher à savoir si elle peut constituer un genre à part et, si tel est le cas, chercher à en définir les grands traits. Le travail sera mené à bien dans l'ensemble de l'ouvrage, mais remarquons immédiatement qu'il se fait souvent par l'élimination et l'opposition : la fixité du statut de la nature morte est donc largement remis en question.

Se dégageant de toute référence aux débats philosophiques sur l'objet technique, l'auteur propose un premier axe de réflexion autour de quatre questions : celle de la représentation « du "petit" et du "posé" », celle de « la fonction de la *pause* » dans le roman, celle de « *l'échelle* des référents dans une fiction », et enfin celle des « modes de *groupement* » de ces référents⁵. Le critique se propose d'appliquer ces interrogations à un corpus restreint aux courants réalistes et naturalistes du XIXe siècle, non seulement par appétence personnelle, mais aussi parce que ceux-ci mettent pour la première fois en scène les objets, désormais moteurs de descriptif et de narratif. En outre, bien que Flaubert ait eu la tentation du livre sur rien, la littérature ne propose pas encore des amas d'objets et de personnages « faits simplement "pour être là" »⁶. Le second XIXe siècle *montre* donc les choses, et parce qu'il s'oppose au grand pittoresque romantique et qu'il se prend au jeu du discours sur la société, il met au jour leur envahissante présence au sein des différents milieux sociaux. La nature morte littéraire naîtrait donc d'un soupçon généralisé face à l'ère de la reproductibilité que représente le siècle, et si elle marque un moment pauvre de la description, elle n'est pas insignifiante puisqu'elle devient la vitrine du doute collectif. Le critique nuance cependant cette position : la nature morte ne fonctionnerait pas non plus comme pur référent, et son effet est moins de faire sens que de « polariser l'attention du lecteur sur un espace restreint et rapproché du "monde" représenté »⁷. Posée hors de l'action, la nature morte littéraire est aussi et avant tout un acte technique et esthétique qui, dans sa forme la plus pure, assemblerait des groupes d'objets et d'outils et les figerait dans le temps sous l'œil du lecteur.

⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

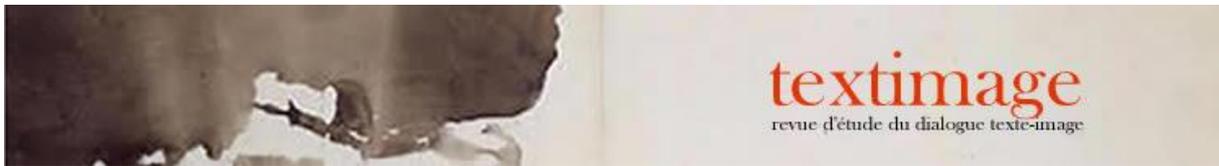


Son essence est alors double voire paradoxale : ou bien la nature morte littéraire est le lieu par excellence du neutre et de la pause narrative, ou bien elle est un lieu d'intensification du sens. Dans tous les cas, elle ne peut être réduite à une forme stylistique ou grammaticale, seule sa capacité à dire les choses qui traînent devient un précieux indice.

Le deuxième chapitre cherche à identifier des traits définitoires de la nature morte littéraire, tels que sa localisation, sa quantification et sa composition. Premièrement, la nature morte littéraire réclamerait un support concret : elle est posée sur un élément (un guéridon, un mur, une table, une vitrine) qui la soutient et lui offre la capacité d'être installée là. Elle est ainsi constituée d'éléments qui se font détails d'un ensemble. De fait, il est impossible qu'une nature morte littéraire soit composée d'un seul objet, elle est nécessairement plurielle. Mais le critère de la pluralité ne peut à lui tout seul faire nature morte : il faudra que le nombre connaisse un regroupement qui fixe l'attention du lecteur sans que l'immersion soit totale (ce n'est pas un intérieur). La nature morte littéraire est bien un seuil, un espace de transition vecteur de regroupement. A cet effet, le critique pose la question du seuil qualitatif et différentiel : la nature morte littéraire est aussi décelable dans des compositions plus vastes telles que le paysage ou le personnage lorsque celui-ci, par mimétisme, est absorbé par son mobilier au point de devenir lui-même objet. Travail du milieu et de la suspension, la nature morte littéraire brouille les frontières et endosse le jeu de l'analogie et de l'emboîtement propre au roman. Ainsi, une toilette portée *sur* un personnage pourra faire office de nature morte à partir du moment où elle réfléchit (à) l'agencement des habits sur tel ou tel personnage. Car la nature morte littéraire est finalement moins le lieu d'une réflexion sur l'essence des choses que sur leur place et leur agencement. Et parce qu'elle dépend profondément de l'*oikos*, la technique serait, chez les écrivains mais surtout chez les peintres, souvent placée sous l'égide d'un étrange « féminin ».

Le troisième chapitre met l'accent sur la place de la nature morte littéraire dans le texte. Elle se trouve en effet à des moments de passage et de transition d'un espace à un autre. Elle signale ainsi le franchissement d'une « frontière dans la fiction »⁸, qui offre diverses informations sur le personnage et son milieu : « en termes sémiotiques, la nature morte serait alors *signal* (à reconnaître), *enseigne* (accrochée sur un seuil de séquence), et *signe* (à

⁸ *Ibid.*, p. 68.



comprendre, à interpréter) »⁹. A la fois effet de réel et moment de pause, elle peut aussi s'essayer à la livraison d'indices et de présages. Par ce jeu de placements/déplacements, elle offre une réflexion sur le rythme qu'elle instaure au sein du roman. L'ouvrage livré par Philippe Hamon découle par conséquent d'une volonté de révéler une « *Poétique des groupes, ou des ensembles* »¹⁰ : face aux mouvements des personnages et à leurs discours, les objets et les choses seraient eux aussi capables de cadencer le récit. La nature morte littéraire introduit, met sur pause, scande et clôt les temporalités.

Le quatrième chapitre met au jour les divers signaux de la nature morte, plus dépendants de procédés internes à l'enclave narrative. Tout d'abord, la nature morte littéraire joue avec la référence. On la retrouve dans des moments où l'écrivain tente de rivaliser avec le peintre, que ce soit par le truchement du vocabulaire (comme le terme de « cadre » chez Zola) ou des techniques (comme celle justement de la « nature morte », évoquée par les Goncourt dans *La Fille Elisa*¹¹). Jouant avec la spécificité esthétique du genre, il s'agit souvent pour les auteurs de le renvoyer à un art quel qu'il soit. Philippe Hamon développe à cet égard l'exemple de l'architecture, dont le vocabulaire se retrouve dans la construction de nombreuses natures mortes littéraires. D'une telle découverte découle cependant une restriction : la nature morte doit être uniquement constituée d'objets aisément manipulables, gros meubles et bâtiments étant évacués du genre. Antithèse des panoramas romantiques, elle capte l'attention du lecteur par le menu détail et sa disposition particulière. Voilà pourquoi un autre signal de la nature morte est la concentration de connecteurs topographiques. Le lecteur devient alors spectateur d'un tableau réel qui lui est mis sous les yeux, tandis que les objets sont souvent sujets des verbes, donnant l'impression d'une constitution presque abandonnée par l'homme. La nature morte littéraire, par son statisme, offre un spectacle serein, sans surprise.

De manière un peu abrupte, le critique change de plan et choisit de poser trois questions : y a-t-il des thématiques privilégiées par ces natures mortes ? Quel sont les supports idéaux pour la nature morte littéraire ? La table qui supporte la nature morte ne renvoie-t-elle pas à autre chose ?

⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹¹ E. de Goncourt, *La Fille Elisa*, Paris, Charpentier, 1877, chapitre LV, p. 250.



La première question trouve cinq réponses : les thèmes privilégiés seraient la table dressée, les curiosités et babioles sur guéridon, les objets techniques sur les établis, les instruments de mesure, dont les horloges et les baromètres souvent placés sur la cheminée (double mesure, double temps : le météorologique et le narratif), et enfin les objets figuratifs qui représentent quelque chose (vases, statuettes, bustes et miroirs.). Cependant, au XIXe siècle, l'objet change de statut et devient chiffrable, promotion et discours publicitaire s'immisçant au cœur de l'étalage décoratif.

La nature morte littéraire est apte à être disposée sur divers supports dont l'abondance souligne à la fois la proximité et l'universalité : plans verticaux (murs et étagères) ou plans horizontaux (table, comptoir, établi, nappes de pique-nique) habitent tous les milieux, intérieurs ou extérieurs. Si la nature morte a un sexe, elle n'a pas de caste.

Le cinquième chapitre, plus thématique, se concentre autour du « cabinet de curiosités » moderne que représentent les vitrines et les étalages. Espaces de l'échantillon, ils attirent le regard du personnage flâneur et livrent une exposition universelle miniature. Ils sont aussi des lieux de transition et intensifient l'effet d'entre-deux induit par la nature morte littéraire. Mais cette intensification n'est-elle pas contraire à la sérénité réclamée par le genre ? Sans y répondre entièrement, Philippe Hamon développe un argumentaire solide autour du drame zolien de la vitrine. Chez Flaubert et Balzac, le véritable spectacle se déroule moins dans les étalages des grands magasins que dans les boîtes et les malles de Pandore où le pêle-mêle des objets livre à la fois la carte d'identité des personnages et du siècle qu'ils habitent. Dans tous les cas, la nature morte littéraire conduit *in fine* à une réflexion sur la contemplation : de l'effet, nous passons au « syndrome nature-morte »¹², la clinique finissant une nouvelle fois par hanter le texte réaliste.

Le chapitre six, plus esthétique, réfléchit aux techniques de composition et de disposition de la nature morte littéraire. Mais la « composition » du représenté ne peut aller sans une réflexion sur la représentation même de ce dernier. Comme souvent chez Ph. Hamon, l'exercice devient rhétorique et le texte se mue en nature morte, les mots devenant les objets *posés là* à analyser. La *dispositio* est ainsi double mais découle toujours d'un effet – ou d'un effort – à la fois syncrétique, synonymique, symétrique, symbolique et synergique. Le

¹² Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, *Op. cit.*, p. 135.



critique joue sur les mots et sur les verbes, « poser » et « traîner » devenant des lieux d'exploration sémantique qui inscrivent la nature morte à contre-courant du mouvement incessant du siècle.

Le septième chapitre semble être un prolongement, voire une résolution des précédents chapitres, en ce qu'il fait de la nature morte littéraire et inclut en elle tout ce qui appartient aux marges du monde et du texte. Listes et bric-à-brac trouvent ainsi leur place dans un ensemble dont l'extension semble soudain infinie. Le chapitre se clôt sur un schéma quasi jacobsonien où la nature morte deviendrait le message en marge du roman réaliste et naturaliste.

Dans cette logique, l'auteur s'interroge dans son huitième chapitre sur les fonctionnalités de la nature morte, renouant avec l'effet mélodrame des objets proposé par Barthes¹³. A la manière de la nouvelle société de consommation, c'est la mise en circulation des sens qui est proposée ici. Pour reprendre une phrase bien célèbre, nous pourrions crier à notre tour « Nature pas morte » !

Le neuvième chapitre offre une parenthèse dans la réflexion pour se concentrer sur l'analyse inductive et spécifique des natures mortes dans les romans de l'artiste. Elles peuvent être de deux types, toujours suivant la logique binomiale opposant et réunissant représentation et représenté : soit elle représente l'étalage des outils du peintre, son cadre de vie en somme, soit elle est représentée en train d'être peinte par l'artiste. De ce dernier cas, le poéticien choisit de traiter les mises en scène parodiques d'une telle pratique ; celles-ci, en effet, seraient plus à même de révéler le système des objets qui régit la nature morte littéraire. Il puise ses exemples chez Champfleury, Robida, Flaubert, Zola et Huysmans, qui révèlent à nouveau la concurrence peinture/écriture. La nature morte picturale proposerait en effet quelque chose de très « kitsch »¹⁴, qui n'offrirait qu'un réseau sémantique restreint.

Le dixième chapitre est une première conclusion qui, par la révision des différents arguments et leur prolongement propose de réévaluer la nature morte littéraire. Celle-ci ne serait pas un simple mécanisme du système romanesque, mais offrirait à l'écrivain un espace privilégié où réfléchir son esthétique : « toute nature morte, à l'examen, semble bien être une

¹³ R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 36.

¹⁴ Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, *Op. cit.*, p. 196.



sorte de manifeste incorporé »¹⁵. Il n'est plus question de douter de l'autonomie de la nature morte littéraire comme genre, mais de l'instituer en vecteur de réflexion sur l'art. Les problèmes du « beau », de l'artiste et du « faux », sont alors posés. Kistch, assemblage d'objets laissés à traîner là, faite de petits détails insignifiants, la nature morte littéraire travaille en réalité à dire une esthétique en construction : le réalisme. Tout comme l'écrivain, le critique recompose à partir de la composition décomposée.

Le dernier chapitre prolonge un paradoxe amené à l'occasion du précédent : alors que l'écriture réaliste se voulait avant tout sérieuse, pourquoi la plus grande nature morte de la littérature – à savoir le reposoir final d'« Un Cœur simple » – a-t-elle souvent été perçue comme ambiguë voire ironique ? Comment ce rire peut-il se mêler au sérieux réclamé par le mouvement ? Dans cette ultime démonstration, Philippe Hamon rappelle la nature fondamentalement paradoxale de la nature morte littéraire, moment de fixation d'une cacophonie où affleure sans cesse la cruauté des écrivains, avides de dénoncer la matérialité de ce monde contemporain « voué au toc et au kitsch »¹⁶.

Dans cette étude méticuleuse et fournie, Philippe Hamon lance en réalité plus de pistes qu'il ne fixe une véritable définition valable universellement et intemporellement. A la fin, le lecteur n'est pas certain de pouvoir reconnaître une nature morte littéraire, mais du moins relit-il avec plus d'intérêt des moments narratifs jusque-là quasi abandonnés par lui. Car la nature morte littéraire fait moins genre que sens en ce qu'elle met en lumière ce qui ne peut mais veut être vu : l'intermédiaire, la marge, le minuscule, le proche, le solide et l'objectif. En somme, ce qui fait l'homme moderne. Son « effet » est alors bien celui de révéler, paradoxalement, par son incroyable et inutile inertie, les grands bouleversements du temps.

¹⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶ *Ibid.*, p. 237.