

Alexandru MATEI

Littérature orientée objet et puissances d'agir

« Toute chose, cristal, minéral, molécule, roche, planète, étoile,
est une pierre de Rosette,
marquée de la pluralité des langues objectives laissées sur sa
surface par le chaos épais des choses rencontrées.
Comme nous, elle trace et elle reçoit des traces,
information sous rides et cicatrices.
Comme nous, mieux que nous. »

Michel Serres, *Gels*¹

En littérature, tout comme dans les études littéraires, la fréquence du vocable « objet » n'est pas sans lien avec l'apparition et l'étendue de l'industrialisation et de la marchandisation des sociétés dites aujourd'hui « de consommation ». Walter Benjamin met en exergue du premier chapitre de son essai *Paris, capitale du XIX^e siècle* (« Fourier ou les passages ») ce fragment tiré des *Nouveaux tableaux de Paris*, l'œuvre de Joseph Henri Costa de Beauregard² : « De ces palais les colonnes magiques / À l'amateur montrent de toutes parts, / Dans les objets qu'étaient leurs portiques, / Que l'industrie est rivale des arts » (Benjamin 2015 : 5). Le dictionnaire CNRTL nous dit que, en français, le sens courant de ce mot, « objet », qui « se dit de tout ce qui est doté d'existence matérielle », n'est attesté qu'en 1784.

Il est probable que les objets, avec ce sens apparu à la fin du XVIII^e siècle, sont devenus de plus en plus importants pour la pensée et pour les pratiques artistiques au fur et à mesure que le monde (occidental) s'en est trouvé de plus en plus rempli : développement des techniques, production de nouveaux matériaux (artificiels) et apparition des moyens de copier et/ou de multiplier les objets, ce sont autant de dynamiques qui ont rendu les objets de plus en plus présents dans nos vies. Mais ce n'est que dans la seconde partie du XX^e siècle qu'on a pu déceler une homologie entre la profusion des objets, le règne du discours « objectif » de la science et le langage littéraire. Dans un ouvrage qui a fait date, Kristin Ross articule multiplication des objets – techniques et industriels – et apparition d'une littérature « objective » (Ross 1994 : 157–196) ; il s'agit notamment du *Nouveau roman*³. Certes, il ne faut pas se méprendre sur la distinction entre « objectivité » et « objet » : si l'époque structurale a pu y voir une convergence, l'acception élargie de l'objet, que nous allons expliciter tout à l'heure, invalide une telle hypothèse qui avait cours dans les années 1960. Tim Ingold, dans son *Histoire des lignes*, parle de « la modernité qui remplace des processus par des objets », y compris dans le domaine de la textualité (Ingold 2011 : 100). Au lieu des fleuves textuels que sont

¹ Livre hors commerce de 1977, orné de douze eaux-fortes d'Anne Meyer.

² La citation est reprise à Joseph Henri Costa de Beauregard, *Nouveaux tableaux de Paris ou Observations sur les mœurs et les usages des Parisiens au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet Ainé, 1828.

³ Pour la convergence entre une culture des objets et une littérature à la fois des objets et objective voir : Ross 1994 : 157–196 ; la référence à Barthes de « Littérature objective » est évidente (Barthes 2002/2 : 293–303).

tant de textes médiévaux, la « manuscriture » (Poirion 1981), on assiste à partir du XVII^e siècle à une fragmentation textuelle de plus en plus poussée. En même temps, la multiplication des objets et la réduction de leur durabilité ont sans doute changé la manière dont nous nous y rapportons. Le même Tim Ingold remarque comment la pensée prenait, à l'époque médiévale, la forme du trajet, et non celle du plan : « la mémoire doit s'entendre comme un acte : on se souvient d'un texte en le lisant, d'un récit en le racontant et d'un voyage en le faisant » (Ingold 2011 : 27). C'est dire l'emprise que la raison scientifique a acquise sur nos manières de rechercher la vérité.

Toutefois, un texte qui entend rendre la dignité des objets dans la littérature – alors que celle-ci vise avant tout des sentiments, des émotions humains – a de quoi décevoir. Privilégier les objets, ce serait oublier les êtres, selon un préjugé enraciné et une doxa confirmée par les dictionnaires. Dans le même dictionnaire CNRTL, on trouve cette première définition d'« objet » : « Tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue » (Dictionnaire CNRTL). Or, ce n'est précisément pas dans cette acception que nous entendons employer ici ce mot, « objet ». Nous entendons nous situer, au contraire, ainsi dans une ontologie mouvante, en réseau, une onto-écologie, au sein de laquelle objets et êtres ne sont plus le fruit d'une distinction primesautière, sur la verticale, entre, d'une part, des entités inanimées et de l'autre, celles dotées d'un noyau vital (et surtout d'une âme). C'est une ontologie qu'on peut appeler, avec Bruno Latour, « régionale » (Latour 2012 : 12), et qui ne doit pas être confondue avec le « monisme », selon lequel il y aurait de l'être en tant que substance homogène, déterminée de la même manière dans tous ses points. Si l'on partait de ce présupposé, « quoiqu'on fasse, il n'y aurait toujours qu'un seul mode d'existence – quand bien même on laisserait se multiplier les “façons de parler” qui elles, aux yeux du gros bon sens, ne coûtent pas grand-chose. » (Latour 2012 : 31–32) En quelque sorte, le mot « objet » absorbe « l'être ». Ces entités appelées ici « objets » relèvent alors de différentes ontologies régionales, mais qui ensemble participent d'un même monde. Cette idée est à la fois une idée ontologique – on vient de le voir –, éthique, car il s'agit de respecter les déterminations de chaque assignation ontologique quand on parle d'« objets », et esthétique, en ce que la puissance d'affection des objets ne dépend pas de leur partage en « animé » vs. « inanimé » : ces puissances s'exercent désormais dans les deux directions. Les hommes ne sont pas libres comme ils se l'imaginent, tout comme les objets matériels ne sont pas absolument passifs, à la merci des êtres humains.

De l'objet inerte à l'objet écologique

Dans les années 2000, deux remises en question, épistémologique et ontologique, ont lieu par rapport à l'objet et à l'objectivité : la notion d'objet inerte, passif, inanimé, est enfin supplantée par la notion d'objet-acteur (ce processus était en cours dès les années 1970), alors que le rapport « objectif » d'un sujet supposé neutre à son objet, endetté auprès du discours scientifique, est remis en question non seulement à l'aide de ce qu'on appelle « science and technology studies » (STS) au

sein desquelles l'œuvre de Bruno Latour est centrale pour montrer que les sciences sont des réseaux d'acteurs dans lesquels il n'y a pas de sujets et d'objets (Latour 1991 : 85), mais il est même contredit par le discours du « réalisme spéculatif » qui affirme la réalité de tous les possibles de la pensée – par exemple, pour Quentin Meillassoux, un monde que nous pourrions saisir, mais sans l'aide de la science.

Que serait un monde qui nous serait phénoménalement accessible – on peut le saisir, on peut y vivre, on peut le voir – mais qui ne serait pas scientifique ? La science a péri, elle n'est pas possible dans ce monde. Que serait ce monde, où l'on pourrait vivre mais où la science ne survivrait pas ? (Meillassoux 2010 : 2)

On peut bien considérer « objet » ce monde proposé par Meillassoux, qui est une possibilité de la pensée, du langage. C'est dans ce contexte que nous voudrions mettre à l'épreuve l'idée d'une littérature orientée objet, tout en prenant le mot « objet » dans son sens onto-écologique formulé par la pensée écologique de Bruno Latour et de Timothy Morton, par les travaux en « ontologie orientée objet » de Graham Harman, ou encore par le « réalisme spéculatif » de Quentin Meillassoux.

En gros, le mot « objet » est une tentative de re-description du monde depuis une perspective non-hiérarchique ; c'est dire que toutes les entités qui composent le monde possèdent, selon les interactions auxquelles elles participent, une « puissance d'agir », terme que Latour choisit pour traduire *agency* (Latour 2015 :17). De nombreux philosophes, essayistes et critiques littéraires travaillent à l'intérieur de ce domaine baptisé « ontologie orientée objet », mais force est de constater que le label « ooo » n'a que peu d'emprise sur les études littéraires. En France, Marie-Jeanne Zenetti et Pascal Mougin, deux excellents chercheurs qui étudient les plus récents développements de la littérature contemporaine en français, n'éprouvent pas le besoin d'employer cette étiquette dans leurs études sur les parentés entre littérature et art contemporains (Zenetti 2014 ; Mougin 2019). Toujours est-il que le syntagme « orienté-objet » fait penser à certain formatage discursif universitaire (anglo-saxon) qui est à la recherche des mots-buzz pour accroître le nombre de publications.

Si, du côté de l'espace de pensée anglo-saxonne, les noms incontournables du domaine sont plus nombreux – Graham Harman, d'abord, et puis : Levi Bryant, Timothy Morton, Jane Bennett, Manuel DeLanda, Alexander Galloway, Steven Shavero ou encore Bill Brown qui emploie tout en les distinguant « objets » et « choses » (Brown 2003) –, en France la situation est différente. Il y a deux lignes de pensée qui ont trait avec la pensée en termes d'objets : d'abord, l'anthropologie des sciences de Bruno Latour ; d'autre part, l'œuvre singulière du philosophe Quentin Meillassoux (Paris I), élève d'Alain Badiou à l'ENS, dont un bref mais dense essai a contribué à fonder une théorie apparentée à l'ooo : le « réalisme spéculatif » (Meillassoux 2006). C'est en quelque sorte entre les deux qu'on peut situer Tristan Garcia (2011) (qui enseigne à Lyon et qui est également romancier). Mais, s'il fallait creuser et aller plus en amont, le penseur qui opère la première re-description de l'ontologie moderne, au-delà de la distinction bien enracinée entre êtres et objets, est bien Michel Serres.

C'est sur son œuvre que nous nous appuyons pour expliquer pourquoi objet et chose ne sont pas tout à fait synonymes, et pourquoi l'on préfère employer objet

plutôt que chose. Formé à la fois dans les sciences exactes et dans les sciences humaines, ingénieur et philosophe en même temps, Michel Serres montre dans ses livres que la différence entre les entités non-animées et les entités animées n'est pas d'essence, mais de circonstance – ainsi, dans *Genèse* et dans *Statues* il explique comment tout ce qui existe vient d'une même masse, d'une même pâte qui attend de recevoir la forme ; et que la statue et son modèle sont toujours réversibles, (Serres 1982 ; 1989). Dans *Le Parasite*, il introduit la notion de *quasi-objet* (dont l'exemple le plus facile à comprendre, c'est le ballon au cours d'un jeu au ballon (Serres 1980 : 303–305), le football par exemple, où le ballon n'est pas un objet anodin, mais celui dont tous les joueurs veulent entrer en possession) et de *quasi-sujet*, pour faire voir combien ce que nous sommes, dépend de nos positions et relations à un moment donné (nous agissons et, à la fois, nous sommes agis, par exemple dans le cas de la pandémie de Covid). C'est à partir d'exemples comme celui du jeu au ballon qu'il reconsidère l'objet en tant que « jeté devant » (comme le ballon en jeu), étymologie qui arrive à creuser au-dessous de la signification moderne du mot, d'entité réelle inférieure au sujet. L'objet, c'est une « chose » dans sa contingence, une manière de conjurer ce que « chose » veut dire : une cause, une maille dans un raisonnement déterministe. Or, « le monde montre les choses hors des causes », dit Michel Serres dans *Statues* (Serres 1989 : 111). Cause et effet ne signifient plus la même chose dans un monde d'acteurs qui possèdent des puissances d'agir, et dans un monde dont la réalité est partagée entre sujets (actifs) et objets (passifs).

Le fait que Michel Serres ne soit revendiqué par les tenants de l'ooo n'est pourtant pas étonnant ; ses livres sont inclassables, et il n'a pas trouvé un lectorat fidèle et encadré, et les traductions en anglais sont arrivées assez tard, tout en restant incomplètes : « Serres est partout et nulle part : [...] il ne figure pas dans de nombreuses listes de philosophes ou d'intellectuels français de premier plan et moins de la moitié de son œuvre existe en traduction anglaise » (Watkin 2020 : 1). Si Bruno Latour a contribué au succès tardif des ouvrages de Serres, l'auteur du *Contrat naturel* est encore très peu cité dans les études littéraires. Une exception à cet égard est un ouvrage de Bill Brown qui retrace la mise en question de la division sujet-objet, depuis Gaston Bachelard, via Michel Serres, et jusqu'à Bruno Latour (Brown 2015 : 6, 305). Le chercheur américain y tente également de formuler les rapports trilatéraux entre objet, sujet et chose, dans la lignée de Michel Serres. Ainsi, pour Brown, les sujets et les objets émergent-ils des « choses », tout comme, pour Serres, c'est la masse qui les engendre (Brown 2015 : 22 ; Serres 1989). Il y aurait alors une « masse » des choses qui se donnent, selon le cas, sous forme d'objet ou bien de sujet.

La raison que Serres allègue pour la préférence de l'objet par rapport à la chose ne doit pas pour autant nous faire croire que ce synonyme, la chose, n'a pas son importance dans la théorie de l'ooo, et notamment concernant son versant esthétique. Les philosophes réunis plus ou moins autour de l'ooo et les auteurs qui parlent des « choses » partagent un intérêt commun pour une certaine phénoménologie, heideggérienne, de la « chose ». Pour Heidegger, le monde est peuplé de choses, et les choses ont une essence, la « choséité », ce qui en fait comme

une sorte d'« objet en soi », mais à la fois quelque chose de différent, car l'objet est ou non « en soi » par rapport au sujet qui cherche un accès à celui-ci.

Décrire phénoménologiquement le « monde », signifiera par conséquent : mettre en lumière et fixer conceptuellement et catégorialement l'être de l'étant sous-la-main à l'intérieur du monde. L'étant à l'intérieur du monde, ce sont les choses, les choses naturelles et les choses « douées de valeur ». Leur choséité devient problème ; et comme la choséité des dernières s'édifie sur la choséité des premières, c'est l'être des choses naturelles, la nature comme telle, qui formera le thème principal. (Heidegger 2005 : 119)

Cette choséité n'est pas déterminée de manière apriorique, selon les différentes catégories dans lesquelles les choses sont classées pour organiser le monde. Chaque objet peut manifester sa choséité en tant qu'« allure », selon l'interprétation de Graham Harman qui rabat l'ontologie orientée objet sur une esthétique : « *l'allure* est une expérience spéciale et intermittente au cours de laquelle le lien intime qui unit la chose et la pluralité de ses qualités particulières vient à se désintégrer partiellement » (Harman 2010 : 118–119). Ce lien, une fois désintégré, libère différents aspects de l'objet (ou bien de la chose, on voit bien qu'ici Harman oscille entre « objet » et « chose ») qui deviennent, de manière « intermittente » et au cours d'expériences « spéciales », des essences. La choséité de Heidegger devient chez Harman une sorte de liberté de l'objet qui se donne en spectacle selon ce que le spectateur et l'objet reçoivent l'un de l'autre.

Les essais de Harman aident les non-philosophes à se poser à nouveaux frais une vieille question qui semblait morte et enterrée durant l'époque postmoderne : comment parler des réalités/objets qui nous sollicitent d'une manière telle que nous ne pouvons jamais les saisir entièrement ? C'est une question qui en recoupe une autre, une question que Barthes n'a cessé de se poser : comment « parler vrai » (Barthes 2002/3 : 141), au-delà des codes, alors que « parler vrai » dépend des rapports affectifs singuliers et variables – les « intermittences du cœur » ? Si, dans la théorie du réalisme spéculatif, l'ancestralité est un Autre radical – car on ne peut pas en avoir l'expérience, alors l'amant absent, la mère morte, le « texte » possible, voire tout « objet » qui ne se donne pas ou plus, tout en nous hantant, nous met dans une situation extrême, que nous tenons pour impossible, où nous ne sommes plus tout à fait nous-mêmes – et qui, pourtant, est bien réelle. Ainsi, ce que pourrait faire une littérature orientée-objet et réaliste-spéculative serait de se donner comme médiatrice d'un rapport impossible sans elle – tout comme le discours de Quentin Meillassoux affirme un possible qui, si nous voulions le « mettre en pratique », serait unimaginable. Dans le cas de la littérature orientée-objet, l'écrivain est à la fois lecteur, et le lecteur, écrivain, alors que le texte s'agglutine et se donne par leurs actes réunis. Il n'y a plus un intérieur ou un extérieur – le moi de l'auteur et le public, par exemple, car la position que l'on croit occuper dépend d'une configuration dynamique de positions. C'est comme le parc décrit à un moment donné par Michel Serres, un parc où le visiteur regarde l'enclos vert depuis un couloir transparent qui l'enferme, de sorte qu'on ne sait plus qui est dedans et qui est dehors :

Ce renversement se comprend, certes, comme une libération réelle des bêtes, mais aussi comme un nouvel acte cognitif : des objets gisaient à l'intérieur de boîtes, objectivés comme dans des concepts délimités par elles ; si donc vous ouvrez la boîte, demeurent-ils des objets ? (Serres 2007 : 822)

C'est une situation au demeurant existentielle sur laquelle insistent dans un ouvrage récent Bruno Latour et Nikolaj Schultz : les sociétés humaines qui s'efforçaient de se libérer de leurs chaînes se rendent brusquement compte que ce sont elles qui sont encloses, encastées dans un monde habitable dont on ne peut pas sortir (Latour et Schultz 2022 : 45). Nous sommes les prisonniers d'un monde qui nous protège, mais que nous ne pouvons pas quitter : des sujets, puisqu'on a une conscience « de soi », et objets de nos actes qui font plus ou moins que ce que nous avons l'intention de faire à travers eux. Nous sommes donc des acteurs, tout en mesurant mal ce à quoi nous jouons. Le rôle d'une littérature orientée-objet, et d'une approche orientée-objet de la littérature, serait précisément de découper dans le monde où nous vivons des objets, grands ou petits, que nous ignorons.

Nous devons associer l'ooo de Graham Harman à la pensée écologique de Timothy Morton. Les énumérations d'objets auxquelles ils procèdent se recoupent :

Dans mon livre *The Ecological Thought* (« La pensée écologique »), j'ai inventé le mot « hyperobjet » pour désigner des choses massivement réparties dans le temps et l'espace par rapport aux humains. Un hyperobjet peut être un trou noir. Un hyperobjet peut être le gisement pétrolier de Lago Agrio, en Équateur, ou les Everglades, en Floride. Un hyperobjet peut être la biosphère, ou le Système solaire. Un hyperobjet peut être la somme totale de tous les matériaux nucléaires présents sur la terre, ou simplement le plutonium, ou l'uranium. Un hyperobjet peut être le produit extrêmement durable de la fabrication humaine directe, comme le polystyrène ou les sacs en plastique, ou bien la totalité de la machinerie vomissante du capitalisme. Un hyperobjet est donc « hyper » par rapport à une autre entité, qu'il soit directement fabriqué par des humains ou pas. (Morton 2018 : 109)

Pour Harman, la diversité des objets n'en est pas moins vaste. Dans un de ses nombreux ouvrages, *Immaterialism*, il dresse une liste borgésienne de ce qu'il appelle « objets-acteurs » :

des jets supersoniques, des palmiers, de l'asphalte, Batman, des cercles carrés, la fée des dents, Napoléon III, al-Farabi, Hillary Clinton, la ville d'Odessa, le Rivendell imaginaire de Tolkien, un atome de cuivre, un membre coupé, un troupeau mixte de zèbres et de gnous, les inexistantes Jeux olympiques d'été de 2016 à Chicago et la constellation du Scorpion puisqu'ils sont tous, au même titre, des objets ; ou bien, plutôt, ils sont tous au même titre des acteurs (Harman 2016 : 2).

Pour Harman, l'objet qui ne se révèle jamais en totalité (et c'est pour cela qu'il est, en quelque sorte, un objet « en soi », doté d'une « objectité » qu'il manifeste à travers l'allure), qui refuse de se donner. Ce « cœur » qui s'hypostasie dans l'allure ne peut jamais devenir un objet intellectuel. Mais la parenté entre les deux concepts d'objet est décelable sur le plan du réel plutôt que sur celui de la connaissance. La réalité des objets ne se distingue pas, pour Morton et Harman, selon l'opposition entre les objets nouméniaux et les objets phénoménaux. De ce point de vue, Harman pense comme Morton, à savoir que la sphère des objets est infinie.

En effet, à côté de diamants, de cordes ou de neutrons, les objets peuvent aussi inclure des armées, des monstres, des cercles carrés et des communautés internationales, réelles ou fictives. L'ontologie doit pouvoir rendre compte de tous ces objets au lieu de les disqualifier ou de les réduire à des riens méprisables. (Harman 2010 : 11)

L'exploit d'une telle définition qui n'est pas sans rappeler la folie surréaliste de l'aléatoire, est la suivante : Morton et Harman présupposent qu'il y a des objets « sans sujets », c'est-à-dire des objets que nous, les humains, ne pouvons pas *connaître*, non parce qu'il s'agit d'objets idéels, mais tout simplement parce que leur existence se trouve à une autre échelle que celle humaine. Ce ne sont pourtant pas des objets « sublimes » en ce qu'ils dépassent notre entendement et nous font peur, selon Burke et puis selon Kant qui indexe le sublime sur l'imagination : « le sentiment du sublime est en ce sens un sentiment de déplaisir provenant de l'inadéquation qui, dans l'évaluation esthétique de la grandeur, caractérise l'imagination à l'égard de l'évaluation par la raison. » (Kant 2015 : 239) Les « objets » de l'ooo font appel à l'imagination non dans le sens intensif qui est celui que lui confère Kant et, dans son sillage, toute une esthétique romantique et moderniste (Shaviri 2012 : 1–17, 151–152). L'objet de l'ooo est un objet de pensée avant tout, dont la réalité ne s'avère qu'à l'épreuve d'une conscience écologique qui sait que les « objets » et les « êtres » sont au même titre des agents dans différentes configurations que compose notre monde terrestre/planétaire.

De l'objectivité au réalisme spéculatif

Sans entrer dans des débats oiseux pour nous littéraires, nous devons expliquer pourquoi la notion d'objet-acteur, écologique, qui rend désuète l'opposition ontologique sujet-objet, s'adosse à l'émergence de la théorie du réalisme spéculatif. Si la science est réputée « objective », c'est que les scientifiques ont eu tendance à imposer une vérité qui ne dépend plus de l'expérience « subjective » des individus. Avec le développement de la sociologie des sciences, à partir des années 1970 notamment, cet idéal d'objectivité en est venu à être mis en question. Ce n'est plus l'objectivité qui définit le réel comme « vrai » ; s'y ajoute l'idée de la « nécessité de la contingence » (Meillassoux 2006) qui fait en sorte que l'ancienne « objectivité » échappe au territoire du raisonnement scientifique pour rejoindre le territoire – plus vaste – de la spéculation (qui peut être philosophique, mais aussi et surtout artistique et littéraire). L'objet « en soi » fonctionne désormais comme un objet « spéculatif ». On ne peut pas le *connaître* par expérience directe, mais c'est ainsi qu'on est en quelque sorte libre d'exercer sur lui différents raisonnements. Meillassoux se pose en fait de telles questions sur le caractère contingent de toute réalité : « Je maintiens que tout être est contingent, et donc qu'aucun être ne peut être posé comme nécessaire en fonction de sa détermination : peu importe ce qu'il est, ce qu'il est ne garantit pas le “il est” » (Meillassoux 2021).

Comment le réalisme spéculatif contribue-t-il à armer la pensée écologique ? D'abord, par la thèse de l'existence de vérités à la fois matérielles, scientifiques, mais inaccessibles à l'expérience directe, individuelle. Il y a des existences en dehors de notre expérience directe, mais sans pour autant être dépourvues de réalité.

L'exemple du réchauffement climatique global nous dit que ce processus n'est pas sensible à tous moments et pour tout le monde. En second lieu, la pensée écologique réunit, aujourd'hui, histoire humaine et histoire géologique. Dipesh Chakrabarty montre dans « Le Climat de l'histoire : quatre thèses » que c'est l'échelle géologique qui s'est rabattue sur l'échelle historique, avec l'Anthropocène ; c'est l'humain qui se retrouve avec le virus, c'est l'humain qui, en 1969, est allé sur la Lune et s'est retrouvé en quelque sorte devant l'espace sidéral ; des échelles séparées se réunissent au sein de cette conception de l'objet (Chakrabarty 2010 : 22–31). De ce point de vue, sans anticiper évidemment sur la vérité de sa remarque aujourd'hui, Barthes remarquait, tout en se souvenant de son projet sur *Sarrasine* de Balzac, *S/Z* :

J'ai changé le niveau de perception de l'objet, et par là même j'ai changé l'objet. On sait bien que, dans l'ordre de la perception, si l'on change le niveau de perception, on change finalement l'objet ; on le sait, ne serait-ce que par cette planche de l'Encyclopédie de Diderot, planche qui a fait révolution à l'époque, présentant une puce vue au microscope de l'époque, qui fait un demi-mètre carré et qui devient un autre objet que la puce (c'est un objet surréaliste). (Barthes 2002/3 : 1011)

Il n'est pas anodin que l'exemple qu'il donne de ce changement de « l'ordre de la perception » vienne de la science : encore une fois, c'est là que des chercheurs et penseurs tels que Latour, Meillassoux ou encore Frédérique Ait-Touati sont allés pour sortir de la modernité. Pour Ait-Touati, il s'agit avant tout d'étudier comment s'enchevêtrent sciences et littérature (Ait-Touati 2011). Mais ce sont les implications esthétiques et éthiques de l'ooo qui nous tiennent le plus à cœur. Évidemment, les considérer séparément n'est pas toujours une solution, car on sait depuis longtemps que la forme n'est pas innocente, que le médium est lui aussi un message et que, par conséquent, éthique et esthétique existent ensemble. Du point de vue esthétique, c'est l'ensemble des pratiques artistiques modernes et contemporaines qui a affaire aux objets, soit en les détournant de leurs usages communs (Brown 2003 : 1–17), soit en créant de nouveaux objets et de nouvelles interfaces, c'est-à-dire en modifiant, en rendant si l'on veut insolite l'environnement.

En résumé : l'ooo opère une modification radicale dans la manière dont nous pensons et imaginons la réalité ; la littérature est une médiatrice privilégiée de l'ooo, en tant qu'elle crée et fait découvrir des objets, au carrefour du sujet-objet, de l'intérieur-extérieur, qui révèlent nos dépendances non pas psychiques, mais matérielles, de tout ce qui constitue notre monde. Du point de vue ontologique, les objets onto-écologiques sont les résultats d'additions et de soustractions qui ignorent à bon escient l'opposition être/non-être : ainsi, les arts et la littérature orientée objet sont confortés dans leur rôle de nous faire découvrir des objets là où nos perceptions habituelles y font écran. Du point de vue éthique, la littérature orientée objet découvre et reconstruit des objets onto-écologiques fait plus que déhiérarchiser les composantes de notre monde : non seulement elle bafoue les préjugés enracinés dans nos esprits qui nous disent que l'homme est « supérieur » aux animaux, aux plantes, etc., mais elle s'engage à travers sa propre poétique, par une série de défamiliarisations dont la plus voyante est l'abandon de l'opposition fiction / non-fiction. Car, faire voir de nouveaux objets, ou bien des objets passés inaperçus, c'est aussi déclencher des prises de

conscience de la part du lecteur. Certes, un tel engagement pourrait prendre les formes classiques de l’exhortation, du slogan, voire du cliché. Mais c’est plutôt par l’insolite, par le brouillage des genres, par le travail de rythme et de montage qu’elle y aboutit. Enfin, la dimension éthique a partie liée à l’esthétique de la littérature orientée objet : ce n’est plus une esthétique du beau – bien qu’elle n’ait pas disparu, et un grand nombre de textes qui se veulent « écologiques » y font appel, comme à la solution la plus à portée de la main pour éveiller les esprits des lecteurs – et ni une esthétique du sublime. Il s’agit là bien plutôt d’une esthétique spéculative, qui innove, qui invente, une esthétique expérimentale, de la tentative, toujours surprenante, dans la forme du texte, dans l’imaginaire, dans le rapport au genre littéraire.

Orienté-objet : art et littérature contemporains

Avant de passer aux deux exemples littéraires de représentation d’objets onto-écologiques, force est de reconnaître que c’est au sein de la dynamique de l’art contemporain que ces objets sont les plus nombreux, notamment après la « dé-définition de l’art » constaté par Herold Rosenberg (Rosenberg 1972).



Figure 1

Figure 2

Dans le musée d’art moderne de Francfort (en fait d’art contemporain), *Museum für Moderne Kunst*, il y a une pièce (*figure 1*), dans laquelle se place cet objet appelé « Bamboo », réalisé par Judith Hopf, d’abord en 2006. Ce sont des verres d’eau mis tête bêche, du plancher au plafond. L’objet réalisé suggère la fragilité – on peut y voir une allusion au roseau de Pascal, par exemple – mais il y a quelque chose de plus. L’assemblage des verres (doté de feuilles artificielles pour ressembler à et à la fois se différencier des feuilles d’un bambou) ne peut pas être vu/approché n’importe comment. L’entrée vue sur la photo (*figure 2*) est interdite d’accès. Le visiteur doit emprunter une autre voie, un couloir à distance de l’objet, un peu comme si le « bambou » était un animal sensible exposé dans un jardin zoologique, que la présence humaine gêne. Autrement dit, l’interdiction d’entrer par le portail central qui donne un accès direct à l’objet en fait partie : l’objet en question n’est pas

le cylindre baptisé « bambou », mais tout le dispositif comprenant la présence humaine et régissant sa conduite spectatorielle.

Dans un autre musée, *Staedel*, l'espace consacré à l'art moderne fait voir un autre objet. Simon Dybroe Moller (artiste danois) intitule « Abstract for a House that is not » ce coin à moquettes (*figure 3*). Le fait de placer cet ensemble dans un coin d'allée rend impossible une vue exclusive de cet « objet » composé, car le champ visuel du spectateur s'étend toujours au-delà. Le visiteur ne peut pas admirer cet objet en sécession par rapport à l'espace du musée, sa vue sera toujours peuplée d'autres objets, d'un supplément de réalité, comme la vue d'un spectateur au théâtre qui comprendrait une partie des coulisses et échouerait ainsi à encadrer le tableau exclusif de la diégèse. Mais ce qui est à souligner ici c'est plutôt le fait que l'objet composite que l'on voit est créé d'abord par le langage (il y a un titre pour tout « ça ») et puis par le concept/le design qui produit une forme différente des formes des objets matériels utilisés pour le former. Ce concept est à la fois esthétique (par sa destination sensible) et éthique : la « maison » en question ne peut pas être séparée de son milieu, c'est peut-être la raison de son emplacement marginal et central à la fois ; et aux objets matériels dont l'objet se compose, ne préside aucune intention artistique : il s'agit d'un collage de moquettes placé comme aux confins des couloirs du musée. C'est tout ce dispositif qui constitue « l'objet ».



Figure 3

Si à travers les expositions d'art contemporain on découvre le plus facilement des objets onto-écologiques, la littérature n'en recèle pas moins. La parenté entre la littérature et l'art contemporains est soulignée par tout une série de publications récentes (Mougin 2017 ; Caillet et Pouillaude 2017 ; Meizoz 2018), mais quand bien même on aborde la littérature plus conventionnelle, qui compte des « romans », de la « poésie », du « théâtre », des objets relevant de l'ooo surgissent à l'improviste, comme nous allons le voir tout de suite.

Cette parenté repose sur trois convergences : la mise en suspens du rapport entre (1) « fiction » et « histoire »⁴ qui peut être vue comme une « dé-définition » de la littérature, après qu’un même phénomène avait été remarqué dans l’art (Rosenberg 1972) ; agencements de textes et d’images, voire de vidéos et objets sonores (2) qui minorent la place du texte dans la littérature tout en rabaissant la valeur du livre en tant que support définitoire de la littérature (Fülöp 2021) ; et dé-générisation de la pratique littéraire qui donne lieu à des objets littéraires qui sont à la fois poésie, narration, reportage, enquête (3) (Gefen 2020). Cette littérature, émergente peut-être pas nécessairement en tant que pratique, du moins pour ce qui est de la littérature d’enquête, mais plutôt en termes d’institutionnalisation, a reçu dernièrement deux appellations : « littérature exposée » (Ruffel et Rosenthal 2010) et « néo-littérature » (Nachtergaele 2020). C’est une littérature qui est à la fois spéculative et matérialiste. Matérialiste, d’abord, parce que la matérialité du support, du contexte de sa manifestation (lors des spectacles : lectures publiques, festivals), et des descriptions pèsent dans la poétique des textes qui en font partie et qui, souvent, appellent le nom d’« objet textuel ». Spéculative, aussi, à travers toutes les techniques de littérisation de différents objets a priori peu observables : de l’enquête sociologique qui devient récit (Bon 2004 ; Chevillard 2019), à une tortue qui laisse se déployer tout un drame familial.

Les deux auteurs sur lesquels nous allons nous appuyer pour illustrer ce tournant « objet orienté » dans la littérature contemporaine française sont Jean Echenoz et Lucie Taïeb. Les deux textes ont des enjeux différents ; ils ont été écrits à des époques différentes, mais ils sont animés par une quête de découverte de nouvelles réalités au sein du quotidien. Nous avons été frappés par la présence d’un même « objet » au centre de ces textes : un « espace vert ». Les deux espaces verts – un petit square, respectivement un grand parc – ne sont pas présentés dans les deux textes comme deux paysages ou comme deux tableaux, mais avec leurs biographies : les lieux qu’ils occupent n’ont pas toujours été verts, ils ont subi des transformations, ou bien par manque de soin, ou bien par des projets d’occupation des sols qui se désintéressent des conditions d’habitabilité qu’ils créent. Ces espaces verts sont à la fois « vivants » et « construits », échappant à la distinction ontologique classique objet/être : vivants, car ils ne sont pas à proprement parler des « espaces verts », mais des ensembles végétaux ; construits, car ils sont aménagés en tant que tels dans des agrégats urbains. Jean Echenoz raconte, dans une brève nouvelle, *L’Occupation des sols* (1988), l’apparition, la destruction et puis l’« afterlife » d’un petit espace vert parisien intra-muros. Lucie Taïeb suit, dans un livre qui combine récit de voyage, reportage-enquête et essai, *Freshkills : recycler la terre* (Taïeb 2019), une dialectique semblable, quoiqu’à une autre échelle : un ancien quartier plein de verdure devient, après la Seconde Guerre, une décharge à ordures de 890 hectares, qui ne cesse d’empoisonner la vie des habitants et tout l’écosystème, jusqu’à ce que les autorités décident d’en finir et de transformer la décharge dans un grand parc.

⁴ L’œuvre d’Ivan Jablonka est exemplaire de ce glissement, mais il faut reconnaître à l’autofiction, à travers les débats qu’elle a suscités, un rôle pionnier dans cette remise en question de l’opposition entre histoire et littérature.

Il y a une différence de trente ans non seulement entre la parution de ces textes, mais aussi entre ces deux écrivains. C'est ce qui entraîne de toute évidence un écart entre les enjeux que leurs textes mettent en avant. Si, dans le cas du prix Goncourt 1999, on a pu parler de « minimalisme » (Dambre et Blanckemann 2012), de « postmodernisme » (Dytrt 2007), ou bien de « romans géographiques » (Jérusalem 2005), à propos d'une littérature fictionnelle qui se compose de romans et de nouvelles, la littérature de Lucie Taïeb est moins agréable, car plus expérimentale : l'autrice est universitaire et traductrice (depuis l'allemand) ; elle écrit des poésies, elle fait des lectures et, enfin, elle écrit aussi des textes de « non-fiction ». Quelles que soient les différences entre leurs écritures, et entre leurs prises de conscience en tant qu'écrivains, les deux textes que nous avons choisis construisent à leur façon cet « objet » onto-écologique qu'est l'espace vert, doté d'une vie fragile, car engendré ou détruit par les humains à leur guise, doté de valeurs esthétiques et sociales.

Dans le récit de Jean Echenoz, deux hommes, père et fils, (Fabre et Paul) viennent de perdre la femme de leur vie, la femme et la mère, respectivement, à la suite d'un incendie qui avait détruit entre autres toutes les photos de la femme prénommée Sylvie. La seule image qui reste d'elle est une peinture publicitaire sur le mur d'un bâtiment, dans laquelle la femme loue les vertus d'un parfum. L'immeuble sur le flanc duquel son portrait est peint se trouve flanqué de deux autres vieux immeubles. Le portrait surplombe également un petit espace vert, sans usage particulier. Abandonné, l'espace en question devient vite un cloaque et un avis de permis de construction est enfin délivré pour le faire disparaître. Le nouvel immeuble qui le remplace cache l'image de la femme-mère, de sorte que la famille monoparentale restante décide d'emménager dans l'un de ses appartements dont les fenêtres donnent sur le portrait. Mais le petit square vert refait surface dans le hall du nouvel immeuble : c'est sa vie d'après. Le récit s'achève avec une scène où Fabre et Paul entament un travail de restauration de la peinture endommagée par l'érection du nouvel immeuble. L'espace vert est, dans cette histoire, un embrayeur narratif : au début, il permet la vue de la peinture, mais non parce qu'il fût vert. C'était bien par son statut écologique qu'il empêchait l'érection d'un immeuble qui obture la vue. Cet espace vert était aussi un enjeu financier important :

Négligence ou manœuvre, on laissait l'espace dépérir. Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos. L'usager, volontiers, s'offense de ces pratiques. Heurté, l'usager boycotte cet espace rayé du monde chlorophyllien, n'y délègue plus sa descendance, n'y mène plus déféquer l'animal familial (Echenoz 1988 : 5).

Une fois le nouvel immeuble construit, « après l'entrée, au cœur d'une cour dallée, un terre-plein meuble prédisait le retour de la végétation trahie » (Echenoz 1988 : 6).

Il y a là un subtil parallèle entre l'espace vert et le visage de Sylvie. Au début, il y a bien un espace vert et une belle femme nommée Sylvie. À la fin, il y a une image peinte de la femme, et un objet vert placé à l'intérieur de l'immeuble. Dans les deux cas, les images/les effigies sont plus belles que les originaux : la

femme peinte est très belle, l’espace vert reconstruit est désormais protégé. Ce ne sont pourtant que des « simulacres ». Comme la littérature, en somme, qui n’est autre chose que de la réalité simulée. Si cette lecture est peut-être celle que ce petit texte publié en 1988 appelle avant tout, une approche orientée objet pourrait changer la donne : car Jean Echenoz nous fait voir un « espace vert » comme un vivant fragile, qu’il faut soigner pour le faire durer. L’objet qu’est l’espace vert est ici essentiel à la dynamique de l’histoire : c’est un pivot, le nœud d’un chiasme. L’espace vert, c’est la vie, c’est Sylvie – mais alors pas de littérature ; la dégradation de l’espace vert, c’est aussi l’incendie qui tue la femme : c’est l’advenue du mal qui appelle la littérature comme témoignage. La littérature est conviée, chez Jean Echenoz, pour dire un manque, pour signaler une catastrophe, pour en tirer des effets esthétiques ; mais, compte tenu du registre fictionnel dans lequel ce texte se place, la littérature se contente ici d’être un beau simulacre, sans autre ambition que celle d’envoûter le lecteur et, accessoirement, le rendre témoin d’une dynamique de la réalité qu’il ne s’agit pas nécessairement de corriger.

Trente ans plus tard, la littérature n’est plus la même. Elle s’est en quelque sorte ré-engagée, « réarmée » (Bertrand, Claisse et Huppe 2022) tout en assumant le statut de « médiatrice des savoirs » (Barthes 2002/4 : 882), selon le mot de Barthes. Lucie Taïeb écrit, dans *Freshkills*, une littérature de « réparation » (Gefen 2017), dans laquelle elle essaie d’exposer les blessures de violences infligées à la terre, près de New York, et aux gens qui y vivent. Pour Taïeb, la littérature n’est plus un jeu exquis qui redouble une réalité qu’on est las de vouloir changer, mais une forme de prise de conscience qui se réalise à deux niveaux, poétique et rhétorique. Dans *Freshkills*, elle raconte son voyage à New York, qu’elle fait pour mieux connaître l’endroit d’une décharge d’ordures qui avait été installée sur le territoire d’un ancien quartier verdoyant. Cinquante ans plus tard, depuis 2001, la décharge est en cours de réhabilitation. Elle deviendra un parc, elle sera supprimée, mais la mémoire de la décharge ne cessera pas d’affecter les habitants : pourront-ils jamais oublier ce qu’avait été le parc qui se prépare ? Afin de se ré-engager, de participer au combat pour un monde non pas plus juste, mais déjà pour un monde qui dure, Taïeb renonce (souvent) à la fiction : *Freshkills* explore en profondeur la réalité, sans ironie ou esprit ludique. *Freshkills* alterne des fragments de récit de voyage et de reportage, de citations (c’est la dimension documentaire de cet ouvrage) d’une part, et des fragments d’essai, en italique : c’est à la fois un récit, un manifeste, un texte littéraire.

Pour mesurer la distance qui sépare l’esprit ludique de Jean Echenoz du soin qu’apporte Lucie Taïeb au monde, il suffit de comparer la manière dont les deux écrivains traitent les déchets. Echenoz écrit une phrase élégante et ironique, où les ferrailles sont personnifiées : « Les choses vertes s’y raréfient au profit de résidus bruns jonchant une boue d’où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l’usager comme les griffes même du tétanos » (Echenoz 1988 : 6). Or, Lucie Taïeb s’efforce de ne pas mettre de la distance dans ses propos. Pour elle, les déchets sont un objet anthropologique qui révèle une condition de vie située : « Personne n’a accès à une telle perception, saturée, extrême, et personne, sans doute, ne la supporterait. Seule la littérature, parfois, lève le voile » (Taïeb 2019 : 16).

Si, pour Echenoz, la valeur de l'espace vert est plutôt rhétorique, un ingrédient esthétique du texte littéraire, alors que l'accent tombe évidemment sur le drame des deux hommes, le père et le fils, pour Lucie Taïeb, c'est le quartier vert devenu décharge et redevenu parc qui occupe la position centrale : c'est lui, le protagoniste, celui qui détermine l'histoire des gens qui y sont, de gré ou de force, attachés. Même si le ludique de Jean Echenoz jure avec l'engagement réparateur de Lucie Taïeb, nous sommes, avec *L'Occupation des sols* et *Freshkills*, dans une littérature orientée-objet : pour des effets différents, les deux écrivains brouillent la position de sujet et la position d'objet : l'espace vert est-il sujet ou objet ? Vivant ou construit ? Objet réel ou symbole ? Quelles sont ses allures ? Par-delà les personnages humains qui peuplent les textes, émerge l'histoire d'un espace vert, objet-acteur, objet-sujet qui n'est, dans les deux cas, que l'abrégé – et le révélateur – du monde.

UNIVERSITÉ TRANSILVANIA, BRASOV
maître de conférences HdR
alexandru.matei@unitbv.ro

BIBLIOGRAPHIE

AÏT-TOUATI, Frédérique (2011). *Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland (2002/2). *Œuvres complètes II*, Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (2002/3). *Œuvres complètes III*, Paris : Seuil.

BENJAMIN, Walter (2015). *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris : Allia.

BERTRAND, Jean-Pierre, Frédéric CLAISSE et Justine HUPPE (2022). *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège : Presses universitaires de Liège.

BON, François (2004). *Daewoo*, Paris : Fayard.

BROWN, Bill (2003). *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago: University of Chicago Press.

BROWN, Bill (2015). *Other Things*, Chicago: University of Chicago Press.

CAILLET Aline et Frédéric POULLAUDE (dir.) (2017). *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Coll. « *Æsthetica* ».

CHAKRABARTY, Dipesh (2010). « Le Climat de l'histoire : quatre thèses », *La Revue internationale des livres et des idées*, n° 15, 22–31.

CHEVILLARD, Éric (2019). *L'Explosion de la tortue*, Paris : Minuit.

DAMBRE, Marc et Bruno BLANCKEMAN (2012). *Les Romanciers minimalistes. 1979–2003*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

DYTRT, Petr (2007). *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno : Masarykova universita.

ECHENOZ, Jean (1988). *L'Occupation des sols*, Paris : Minuit.

FÜLÖP, Erika (2021). « The Novel in French and the Internet », Adam Wat (dir.), *The Cambridge History of the Novel in French*, Cambridge : Cambridge University Press, 724–743.

GARCIA, Tristan (2011). *Forme et objet. Un traité des choses*. Paris : PUF.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.

GEFEN, Alexandre (dir.) (2020). *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden : Brill.

HARMAN, Graham (2010). *L'Objet quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, Paris : PUF.

HARMAN, Graham (2016). *Immaterialism. Objects and Social Theory*, New York : Polity.

HEIDEGGER, Martin (2005). Être et temps, trad. Emmanuel Martineau, Édition numérique hors commerce, [En ligne] <https://b.21-bal.com/pravo/3474/index.html>. Consulté 10 septembre 2022.

INGOLD, Tim (2011). *Une Brève Histoire des Lignes*, Paris : Zones Sensibles.

JERUSALEM, Christine (2005). *Jean Echenoz. Géographies du vide*, Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne.

KANT, Emmanuel (2015). *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion.

LATOUR, Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno et Nikolaj SCHULTZ (2022). *Mémo sur la nouvelle classe écologique*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.

MEILLASSOUX, Quentin (2006). *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris : Seuil.

MEILLASSOUX, Quentin (2010). « Speculative Solution: Quentin Meillassoux and Florian Hecker Talk Hyperchaos », Urbanomic, [En ligne] https://www.urbanomic.com/wp-content/uploads/2015/06/Urbanomic_Document_UFD001.pdf. Consulté le 10 septembre 2022.

MEILLASSOUX, Quentin (2021). « Founded on Nothing: An Interview with Quentin Meillassoux », *Owl: Philosophical Writings, New Materialisms, New Realisms*, Urbanomic, [En ligne] <https://www.urbanomic.com/document/founded-on-nothing/>. Consulté le 10 septembre 2022.

MEIZOZ, Jérôme (2018). « Littérature et art contemporain : la dimension d'« activité ». Notes programmatiques », *CONTEXTES*, [En ligne] <https://journals.op enedition.org/contextes/6470>. Consulté le 10 septembre 2022.

MORTON, Timothy (2018). « Hyperobjets », *Multitudes*, n° 72, 102–116, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-3-page-109.htm>. Consulté le 10 septembre 2022.

MOUGIN, Pascal (dir.) (2017). *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon : Les Presses du réel.

MOUGIN, Pascal (2019). *Moderne / contemporain – Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon : Les Presses du réel.

NACHTERGAEL, Magali (2020). *Poet against the Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Paris : Le mot et le reste, Coll. « Arts visuels ».

– « objet », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne] [https:// www.cnrtl.fr/definition/objet](https://www.cnrtl.fr/definition/objet). Consulté le 20 septembre 2022.

POIRION, Daniel (1981). « Écriture et réécriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 109–188.

ROSENBERG, Harold (1972). *The De-Definition of Art*, Chicago : University of Chicago Press.

ROSENTHAL, Olivia et Lionel RUFFEL (2010). « Introduction », *Littérature*, n° 160, 3–13.

ROSS, Kristin (1994). *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge : MIT Press.

SERRES, Michel (1980). *Le Parasite*, Paris : Grasset.

SERRES, Michel (1982). *Genèse*, Paris : Grasset.

SERRES, Michel (1989). *Statues*, Paris : Flammarion.

SERRES, Michel (2007). « Peut-on dire encore le pouvoir spirituel ? », *Critique*, décembre, n° 727, 899–920.

SERRES, Michel (2010). « Gels », *Cahiers de L’Herne, Michel Serres*, Paris : Éd. de L’Herne, 11–13, [1977].

SHAVIRO, Steven (2012). *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*, Cambridge : MIT.

TAÏEB, Lucie (2019). *Freshkills : recycler la terre. Proses de combat*. Paris : Varia.

WATKIN, Christopher (2020). *Michel Serres, Figures of Thought*, Edinburgh : Edinburgh University Press.

ZENETTI, Marie-Jeanne (2014). *Factographies. L’enregistrement littéraire à l’époque contemporaine*, Paris : Classiques Garnier.