

# Le végétal comme forme d'écriture chez Perec

Hu Mingnyu

**Résumé :** Dans *Un homme qui dort*, Georges Perec esquisse une forme de vie minimale qu'il qualifie de « vie végétale », marquée par le retrait, le silence et la suspension de toute intentionnalité. Loin d'être une simple métaphore, cette notion engage une réflexion sur les régimes d'écriture. En croisant une lecture attentive du texte et une analyse narratologique, cette étude interroge la manière dont Perec élabore une poétique du retrait à travers la neutralisation du langage, la répétition différenciée ainsi que l'effacement de soi. En mobilisant les apports du néo-matérialisme, elle montre que l'écriture végétale ne se réduit pas à une vacuité formelle et qu'en remettant en question les catégories classiques du récit (sujet, langage, narration), elle ouvre, au seuil du retrait et de l'effacement, la possibilité d'une nouvelle relation au réel. Cette poétique constitue ainsi une référence pour les esthétiques du désengagement, tout en laissant affleurer, dans sa tension interne, un mouvement de retour vers le monde qui contribue à redéfinir l'espace critique de la littérature.

Dans *Un homme qui dort*, Georges Perec met en scène un mode d'existence qui se retire du monde humain pour glisser vers une inertie ontologique, qualifiée de « vie végétale ». L'indifférence narrative fait émerger une subjectivité absorbée dans la banalité quotidienne, dépourvue d'intentionnalité. Loin de se réduire au refus du réel, cette posture porte la potentialité d'une rencontre avec l'autre et d'un engagement renouvelé dans le monde. Cette étude analyse la poétique de retrait chez Perec, qui ne se limite pas à une métaphore mais se réalise à travers la suspension du sens, la réduction de l'intention et la temporalité inerte, autant de procédés conduisant le sujet à une existence végétale. La végétalité se comprend comme une stratégie à la fois esthétique et éthique, où le retrait existentiel, l'évidement du langage et la matérialité sans introspection se nouent dans une tension constitutive. L'écriture végétale, plutôt

qu'un simple signe de vacuité, ouvre la possibilité d'une nouvelle rencontre avec l'autre et le réel, et se présente comme un outil critique pour repenser les formes narratives et les orientations vers le réel dans la littérature contemporaine.

## I. Les figures de la vie végétale

Dans *Un homme qui dort*, la contemplation du végétal émerge au cœur d'un retrait radical. Après avoir quitté Paris, le protagoniste se retire temporairement à la campagne, adoptant un isolement strict rythmé par des errances silencieuses et des observations prolongées. Dans cet état d'attention extrême, les éléments infimes du monde, « un insecte, une pierre, une feuille tombée, un arbre »<sup>1</sup>, se chargent d'une densité singulière. L'arbre, en particulier, devient un objet de fixation méthodique :

Il te semble que tu pourrais passer ta vie devant un arbre, sans l'épuiser, sans le comprendre, parce que tu n'as rien à comprendre, seulement à regarder : tout ce que tu peux dire de cet arbre, après tout, c'est qu'il est un arbre ; tout ce que cet arbre peut te dire, c'est qu'il est un arbre, racine, puis tronc, puis branches, puis feuilles<sup>2</sup>.

Ce regard obstiné, presque maniaque, dissout toute visée interprétative. L'arbre, exposé à cette attention, se donne alors comme une existence nue et suspendue, étrangère au langage et au sens. Le personnage y reconnaît l'autonomie et l'indépendance de l'arbre : « tu ne seras jamais maître de l'arbre »<sup>3</sup>. En contraste, lui-même, bien que jeune, se conforme aux normes sociales et suit une route toute tracée. Loin de tout usage utilitaire, l'arbre devient un paradigme ontologique alternatif, offrant la voie à un autre mode d'être, comme « la pièce manquante du puzzle »<sup>4</sup>. Le refus des assignations sociales laisse ainsi entrevoir une forme de vie en marge, fondée non sur la justification ou l'expression de soi, mais sur une présence nue, suffisante à elle-même.

Perec qualifie cette modalité existentielle de « vie végétale »<sup>5</sup>. Pour en cerner les

---

<sup>1</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>5</sup> « [...] quelque chose va commencer qui n'aura jamais de fin : ta vie végétale, ta vie annulée » (*Ibid.*, p. 59). Placé dans une temporalité étirée et marquée par la vacuité ontologique, ce syntagme associe la vie végétale à une existence sans crise ni déséquilibre, traduisant une annulation progressive du sujet.

contours, il est pertinent de se référer à la classification des trois règnes minéral, végétal et animal, proposée par Carl von Linné. Rudolf Steiner en développe un système parallèle fondé sur le degré de conscience : le minéral correspond à l'inertie, le végétal à la croissance et à la reproduction tout en restant dépourvu de perception sensible, de mémoire et de volonté propre, l'animal à la sensibilité et à l'instinct, et l'humain à l'esprit<sup>6</sup>. Jorge Luis Borges, reprenant cette hiérarchie, établit une analogie entre états de conscience et règnes naturels : la mort au minéral, le sommeil au végétal, le rêve à l'animal, et l'éveil à l'humain<sup>7</sup>. Dans ce cadre, le végétal incarne une forme de vie réduite à sa simple persistance biologique, où la conscience se retire sans disparaître. C'est précisément ce retrait que met en scène l'écrivain. Le protagoniste cesse d'agir, de parler et d'occuper une place dans l'espace social, menant une existence désactivée et somnambule, révélant ainsi sa pleine nature végétale.

Le point de convergence immédiat entre l'homme qui dort et le végétal réside dans leur immobilité. Mais cette immobilité n'est pas une simple inertie, elle révèle un processus de désactivation. Le personnage passe la plupart du temps dans sa chambre, allongé ou assis, lit sans comprendre, mange sans appétit, regarde sans voir. Ses actes deviennent mécaniques, vidés de toute intentionnalité. De plus, la diminution des actes se fait de manière continue et évidente. « Tu es un oisif, un somnambule, une huître. Les définitions varient selon les heures, selon les jours »<sup>8</sup>. L'existence s'appauvrit jusqu'à ses seules manifestations vitales : « seuls les soulèvements de ta cage thoracique, les battements de ton cœur témoignent encore de ta patiente survie »<sup>9</sup>. Lorsque le personnage se limite à une simple survie, il atteint une quasi-immobilité et rejoint un mode d'être proprement végétatif.

La vie subsiste, mais dans sa forme la plus rudimentaire. Chez les plantes, cette vitalité minimale se déploie selon une temporalité lente, presque imperceptible à l'échelle de l'instant. Borges évoque la distinction des trois modalités temporelles : la

---

<sup>6</sup> Voir Rudolf Steiner, *Théosophie. Introduction à la connaissance suprasensible du monde et de la destinée de l'homme*, trad. David De Angelis, Paris, Triades, 1976, p. 170-175.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, « L'avant-dernière version de la réalité », dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. Jean Pierre Bernès, trad. Paul Bénichou et al., Paris, Gallimard, n° 400, 2010, p. 206.

<sup>8</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 28.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 58.

longueur correspond aux plantes, la largeur aux animaux, la profondeur aux humains<sup>10</sup>. Dans cette perspective, la vie végétale s'inscrit dans un temps linéaire, dépourvu de saillances ou d'événements. Chez le personnage perecquien, passé, présent et futur s'effacent au profit d'une temporalité inerte : « c'est un état immuable, un poids, une inertie que rien ne saurait ébranler »<sup>11</sup>. Le temps cesse d'organiser l'expérience et devient pure extension vide, neutralité temporelle plutôt que fixité spatiale.

Cette temporalité amorphe pourrait sembler incompatible avec la logique végétale, traditionnellement associée à une continuité lente et régulière. Dans le sommeil, la vitalité ne s'éteint pas mais se déplace dans une strate latente, le rêve. Celui-ci ne constitue pas une échappatoire passive, mais un monde intérieur souterrain où la sensorialité et l'affect retrouvent une intensité que l'état de veille semblait avoir perdue.

Le texte recourt à une imagerie organique dense pour figurer cette perception démultipliée. Le nez devient étrave, les yeux flancs du navire, et le dormeur, son unique passager. Le mouvement y est vécu comme illusion optique : « il te semble que le navire va lentement, [...] mais pourtant, toi, accoudé au bastingage, tu ne diminues pas du tout, tu restes toujours aussi visible »<sup>12</sup>. Cette acuité perceptive s'accompagne d'une charge affective ambivalente, mêlant émerveillement et angoisse : « une impression à la fois excitante et pénible, merveilleuse et désespérante, tout de suite trop précise, très vite lancinante et presque douloureuse »<sup>13</sup>. Le rêve devient ainsi un espace paradoxal. Hors de la conscience active, il permet pourtant l'émergence d'une vie sensible intensifiée. Là où la veille est marquée par l'apathie, « sans gaieté et sans tristesse »<sup>14</sup>, l'univers onirique apparaît plus dense. S'impose alors la figure du somnambule, dont la vie se poursuit ailleurs, dans cette zone obscure où l'être se prolonge à son insu.

Ainsi se dessine la double structure de la vie végétale. D'une part, le rêve constitue la couche souterraine, invisible mais intensément active, champ de la vie potentielle. D'autre part, la vie consciente se réduit à des gestes minimaux, comme dans le somnambulisme, et manifeste une immobilité superficielle. L'écriture joue un rôle de

---

<sup>10</sup> Cf. Jorge Luis Borges, « L'avant-dernière version de la réalité », *op. cit.*, p. 205.

<sup>11</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 87.

médiation, rendant visible ce qui échappe à la parole. La définition proposée par Perec, une « vie immobile, sans crise, sans désordre : nulle aspérité, nul déséquilibre »<sup>15</sup>, ne décrit que l'enveloppe visible. Dans les strates profondes du rêve subsistent tensions et crises. Cette structure traduit une dynamique à double sens : les consciences apparentes semblent étouffées et simplifiées, mais le rêve conserve une vitalité fluide et complexe. La tension sous-jacente, le sentiment de danger et l'expérience « périlleuse, de plus en plus périlleuse »<sup>16</sup> constituent le moteur de cette couche, à l'image d'un réseau racinaire qui nourrit et soutient silencieusement le corps végétal.

Par ailleurs, le non-verbal constitue une autre caractéristique de la vie végétale. Pour rendre perceptible l'indifférence en situation d'éveil, Perec fait traverser au personnage un silence extrême, proche de l'aphasie, matérialisant ainsi l'absence de langage. « L'indifférence dissout le langage, brouille les signes »<sup>17</sup>. Cette formulation résonne avec celle de Francis Ponge dans *Le parti pris des choses* : les végétaux « n'ont pas de voix. Ils sont à peu de chose près paralytiques. Ils ne peuvent attirer l'attention que par leurs poses »<sup>18</sup>. La pose remplace le langage, s'exprimant par des formes étirées et lentes, créant un véritable lieu rhétorique du silence.

Chez Perec, cette végétalité prend toutefois une forme différente. Le silence tend à se muer en non-signification. Le personnage interrompt ses échanges sociaux, réduit son langage au strict minimum et laisse le silence s'étendre à l'ensemble de l'ordre symbolique. Comme il l'écrit : « Tu t'es arrêté de parler et seul le silence t'a répondu »<sup>19</sup>. L'effondrement du langage entraîne la dissipation du sens et la désagrégation du collectif : « tu lis, tu es vêtu, tu manges, tu dors, tu marches, que ce soient des actions, des gestes, mais pas des preuves, pas des monnaies d'échange »<sup>20</sup>. Si l'on considère le personnage comme une plante, Perec se montre attentif à ne pas réduire ses poses à une forme d'expression, elles relèvent d'une neutralité dépourvue de valeur signifiante.

Le refus du sens constitue la strate essentielle du non-verbal végétal. À ce stade, le

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>18</sup> Francis Ponge, « Faune et Flore », dans *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942, p. 81.

<sup>19</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 127.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

langage ne parvient plus au corps et le lien entre les deux se rompt : « Des messages du monde extérieur parviennent encore sans doute à tes centres nerveux, mais nulle réponse globale, qui mettrait en jeu la totalité de l'organisme, ne semble pouvoir s'élaborer »<sup>21</sup>. Dans cette perception vidée, l'attention du protagoniste se replie sur son propre corps. Il s'abandonne à une sensorialité minimale, centrée sur les fonctions vitales les plus élémentaires, vérifiant l'intégrité de ses membres, de ses organes, de ses viscères, de ses muqueuses<sup>22</sup>. Cette introspection ne fonde pas une production de sens, mais fait coïncider le corps avec la temporalité lente et autonome. Elle engendre « une espèce de lassitude, de fatigue », jusqu'à une « impression douceuse et étouffante d'être sans muscles et sans os, d'être un sac de plâtre au milieu de sacs de plâtre »<sup>23</sup>. Le corps cesse alors d'être vecteur d'action pour devenir espace de perception silencieuse, existence floue et inerte dont la seule forme est la persistance de la non-signification.

Ce mode d'être se traduit par « la transparence, l'immobilité, l'inexistence »<sup>24</sup>. Perec montre comment la pratique de l'indifférence discipline peu à peu la volonté, soumettant la vie à un quotidien ordonné et sans surprise : « Tu règles ta vie comme une montre »<sup>25</sup>, avec ses rythmes stricts, ses pas mécaniques et ses gestes répétitifs qui installent une temporalité lisse. Paula Klein souligne que le désir de ne pas agir se relie à la « volonté d'expérimenter le vide », un vide qui ne produit rien, « aucune rentabilité, même intérieure »<sup>26</sup>. Cette vie dépouillée d'attributs ne maintient l'existence qu'à un seuil minimal, tolérable peut-être un temps, mais insoutenable sur le plan éthique et politique. La pratique de l'indifférence conduit finalement à l'engourdissement et à l'irresponsabilité : « Tu as perdu tes pouvoirs »<sup>27</sup>. Le roman conclut ainsi sur la nécessité de quitter cette neutralité végétale et ce silence pour renouer avec les autres. Ce n'est qu'en retrouvant la communauté humaine que peut s'ouvrir une issue à cette expérience d'existence engloutie par la non-signification.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>26</sup> Paula Klein, « Surmonter le sommeil, espérer contre toute attente. *Un homme qui dort* et l'exploration des "lieux" de l'indifférence », dans *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », édité par Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry, octobre 2015, <https://doi.org/10.58282/lht.1565>.

<sup>27</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 125.

## II. La végétalité du langage

Dans les lieux de l'indifférence et de la non-signification, le langage adopte une logique végétale. Il se défait de sa fonction signifiante pour se déliter en une existence neutre, silencieuse et creuse, à l'image du végétal. L'expression végétale correspond à une attention dépourvue d'intention interprétative, tournée vers la simple surface des choses. Le personnage perecquien incarne pleinement cette modalité perceptive. Dans son errance urbaine, il prend la posture d'un observateur sans engagement. Il traverse le monde comme une présence effacée, invisible, limpide et transparente, sans jamais susciter de regard en retour. Son silence fonde la neutralité absolue de son regard. Il devient une ombre, contemplant les hommes « comme s'ils étaient des pierres »<sup>28</sup>. Il voit sans regarder, il regarde sans voir. Son regard ne cherche pas à pénétrer le réel, mais à l'effleurer. Comme le végétal, sa perception se réduit à l'apparition. Le langage lui-même se borne alors à une simple exposition au visible.

Perec va plus loin en assimilant l'observation à une lecture désactivée. Il ne s'agit pas, écrit-il, « de redécouvrir les saines joies de l'analphabétisme », mais de refuser tout privilège aux lectures<sup>29</sup>. Lire ou regarder ne revient plus à interpréter, mais à exposer ce qui est déjà là, en le laissant « dans un terrain neutre, évident, dégagé de toute valeur »<sup>30</sup>. Ce retrait du symbolique est une critique implicite du langage normatif telle que Roland Barthes le décrit, pour parvenir « à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme »<sup>31</sup>. Dans une séquence parodique, Perec démonte les liens entre aliments et valeurs sociales : « ces qualificatifs éminemment dépréciateurs, porteurs au début de sens tristes, [...] perdent petit à petit leur substance »<sup>32</sup>. Ici, le langage apparaît comme un produit idéologique dont la force normative est éteinte, réduit à un reste sans pouvoir.

Ainsi, le mode d'expression que Perec met en place relève d'une logique végétale, sans intention, sans message, sans transcendance. Le signe ne transmet plus de sens,

---

<sup>28</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 64.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 60.

<sup>32</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 76.

mais persiste dans sa matérialité opaque. Cette logique se manifeste dans la contemplation d'un arbre et fait écho à l'expérience de la racine de marronnier dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. Chez le philosophe, cette expérience provoque une rupture entre langage et réalité. Les mots se détachent, et l'objet surgit dans « une effrayante et obscène nudité »<sup>33</sup>, livrée à un excès d'être. La nausée naît de cette dissolution entre mot et chose, de cette pensée « sans mots » sur les choses, avec les choses<sup>34</sup>. Perec ne conteste pas cette analyse, mais il en neutralise la charge existentielle. Son personnage observe l'arbre dans un calme absolu, sans effroi ni besoin d'interprétation, accueillant simplement « cette évidence insoupçonnée, insoupçonnable, de l'écore et des branches, des feuilles »<sup>35</sup>. Il ne s'agit pas de dénoncer l'illusion du langage, mais d'en épuiser les automatismes jusqu'à leur extinction. Regarder longuement un arbre, le décrire, le disséquer ne conduit à aucune révélation : « L'arbre n'a pas de morale à te proposer, n'a pas de message à te délivrer »<sup>36</sup>. Le langage s'y défait dans une précision vide, répétant les détails sans finalité.

La végétalité du langage ne se manifeste pas par la disparition du sens, mais par son propre processus d'épuisement. Lorsqu'il s'obstine à décrire les choses avec une précision excessive, à énumérer de manière neutre et à répéter sans hiérarchie, le langage n'atteint pas le noyau réel des choses. Au contraire, par sa prolifération, il s'évide. Comme le décrit Perec à propos de l'arbre : « les racines, le tronc, la ramure, les feuilles, chaque feuille, chaque nervure, chaque branche à nouveau, et le jeu infini des formes indifférentes »<sup>37</sup>. Ici, la prolifération syntaxique mime un langage vidé de sa fonction représentative. Les mots ne pénètrent pas l'intimité de l'arbre, mais leur accumulation rend sensible sa présence matérielle. Arbre et langage apparaissent ainsi comme deux images de végétalité, et tous deux révèlent, dans le silence, une existence dépourvue de signification.

Ce vide du langage résonne avec l'esthétique descriptive du Nouveau Roman. Comme l'affirme Alain Robbe-Grillet, décrire les choses, « c'est délibérément se placer

---

<sup>33</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 151.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>35</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 46.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 45.

à l'extérieur, en face de celles-ci »<sup>38</sup>. Regarder depuis l'intérieur des choses, au contraire, risque de conduire à l'aveuglement, submergé par leur profondeur. Pour retrouver les choses « dures, têtues, immédiatement présentes »<sup>39</sup>, il faut maintenir une distance et se borner à la description de leur surface. Le langage a alors pour tâche « de donner à voir le monde, au lieu de s'acharner à le rendre signifiant »<sup>40</sup>. Autrement dit, la description doit construire l'extériorité et l'indépendance des objets, en récusant tout dialogue ou interprétation<sup>41</sup>, lesquels ne feraient que projeter l'imaginaire humain sur les choses et les détourner de leur réalité absolue.

Un tel régime d'énonciation conduit inévitablement à interroger la nature du lien entre l'homme et le monde et à instaurer un espace radicalement non dialogique. Perec en formule un constat froid : « Mais tu ne dialogueras jamais avec un arbre »<sup>42</sup>. Cette phrase ne se limite pas à signifier un échec de la communication ; elle révèle une rupture plus essentielle, où le sujet se trouve face au réel sans possibilité d'échange. Le narrateur précise aussitôt : « entre le monde et toi les ponts [sont] à jamais coupés »<sup>43</sup>, ce qui figure l'effondrement complet du langage en tant que médiation.

La rupture des ponts entraîne une double crise, touchant à la fois le monde et le soi. Privé de tout échange possible, l'homme perd progressivement sa capacité à saisir le réel. Ni le langage ni les poses adoptées par le sujet ne parviennent à établir un lien effectif avec les choses. La crise du langage se manifeste ainsi comme un refus du réel<sup>44</sup>. Perec en propose une lecture critique en soulignant que, loin de conduire à une vérité supérieure, cette crise ne fait qu'entretenir une illusion dangereuse. Il en offre une description saisissante dans le roman :

Le piège : cette illusion dangereuse d'être – comment dire ? – infranchissable, de n'offrir aucune prise au monde extérieur, de glisser, intouchable, yeux ouverts regardant devant eux, percevant tout, les plus petits détails, ne retenant rien.

---

<sup>38</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 63.

<sup>39</sup> Cf. Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », dans *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 33.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>42</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>44</sup> Georges Perec, « Engagement ou crise du langage », dans *L. G., op. cit.*, p. 85.

Somnambule éveillé, aveugle qui verrait. Être sans mémoire, sans frayeur<sup>45</sup>.

Ce regard, qui semble omniscient, refuse en réalité toute compréhension et maintient le monde dans l'indéchiffrable. Faute d'interaction possible, le sujet se trouve dès lors réduit à l'impuissance face au réel.

Une autre conséquence de cette crise concerne la dissolution de l'homme lui-même. Détaché du monde façonné par le langage, le sujet s'engage dans un renoncement radical à soi. Selon Ludwig Wittgenstein, le sens des mots réside dans leur usage au sein des « formes de vie », et c'est à travers ces jeux de langage partagés que l'individu fonde son identité et son action<sup>46</sup>. Ainsi, le silence choisi par le personnage chez Perec ne traduit pas seulement un refus de parler, mais une sortie volontaire du réseau de significations qui soutient la communauté humaine. Cette démarche aboutit inévitablement à une dégradation de l'homme. Perec met en évidence la dimension périlleuse de ce retrait : « Voici l'homme rabaissé au rang de végétal ; la maîtrise du monde, la maîtrise de soi, impensable »<sup>47</sup>. Suivie de la perte de l'illusion d'être « le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise »<sup>48</sup>, cette expérience place le personnage sur le même plan que ce qui l'entoure.

Enfin, ce retrait s'étend de l'extérieur à l'intime et se transforme en une profonde crise de la reconnaissance de soi. Le protagoniste, confronté à son propre reflet, n'établit aucun lien perceptible : « Tu te vois dans la glace et cela n'éveille aucun sentiment », et ce reflet « semble n'avoir pour toi aucune sympathie, aucune reconnaissance, comme si, justement, il ne te reconnaissait pas »<sup>49</sup>. Le miroir cesse alors de fonctionner comme témoin du soi pour devenir un pur objet, dépourvu de capacité d'interaction. La végétalité du langage y révèle toute sa dimension périlleuse. L'indifférence et le silence ne constituent pas un retour à l'authenticité, mais conduisent à un néant végétal, une existence flétrie qui refuse à la fois le monde et le soi.

---

<sup>45</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 126.

<sup>46</sup> Les analyses de Wittgenstein insistent sur l'idée que « le sens des mots et des phrases est intimement lié à ce que nous faisons, et en particulier à ce que nous en faisons dans des situations et des contextes donnés, en des occasions données » (Valérie Aucouturier, « Perspectivisme et formes de vie : les jeux de langage chez Wittgenstein », *Philosopher en points de vue*, édité par Quentin Landenne, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2020, <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/books.pu1.26927>).

<sup>47</sup> Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », dans *L. G.*, op. cit., p. 37.

<sup>48</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 108.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 151.

### III. La pratique de la végétalité

Le point de vue critique basé sur la végétalité confère au langage une texture froide et nihiliste, et ce refus se manifeste également dans la forme narrative. Chez Perec, l'écriture végétale dépasse la simple métaphore organique, elle met en œuvre une poétique de la réduction, fondée sur le silence, la lenteur et la suspension du sens. L'originalité du texte ne tient pas à une rupture totale de la logique linéaire, mais à une transformation végétale des structures existantes. Bien que le roman conserve une trame narrative classique, depuis la fuite hors de la société et de la tentation de l'indifférence jusqu'à l'échec des stratégies et au retour parmi la société, l'expérience temporelle et la représentation du sujet sont fondamentalement modifiées, produisant un état de végétalité marqué par l'immobilité, la répétition et l'effacement.

Cette végétalité se manifeste d'abord dans la structure pronominale et l'effacement de soi. Le récit adopte la deuxième personne « tu », qui semble établir un point de focalisation central mais révèle en réalité un vide profond. Ce « tu » laisse entrevoir la présence d'un « je » dissimulé, interrogeant le personnage interpellé<sup>50</sup> et instaurant « le regard d'un je devenant tu »<sup>51</sup>, initiant ainsi un mouvement de désidentification. Le locuteur ne revendique plus un soi stable, mais se projette dans ce « tu » à la fois soi et autre. L'apparition d'un « il » amplifie cette scission : « un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleux [qui] fait, peut-être, à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais plus »<sup>52</sup>. Ce « il » n'est pas un tiers autonome, mais l'extériorisation totale du « tu », un double vidé de toute capacité d'agir. La dissociation fonctionnelle entre l'observateur latent (le « je »), l'être interpellé (le « tu ») et l'agent mécanique (le « il ») construit ainsi une structure de sujet décentralisée et végétale.

Dans le cadre analytique de *De Te Fabula Narratur*, le « tu » n'est plus défini comme une entité absolument extérieure, mais comme une instance narrative « qui

---

<sup>50</sup> Cf. Daniel Seixas Oliveira, *De te fabula narratur. Essai sur le récit à la deuxième personne*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2024, p. 175.

<sup>51</sup> Dans ses notes manuscrites, Perec identifie trois fonctions principales du « tu » dans *Un homme qui dort* : le regard d'un je devenant tu, une forme de journal intime et une étape dans la relation auteur personnage. Voir David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 366.

<sup>52</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 21-22.

prend en charge un récit qui ne peut être fait par celui qui le vit »<sup>53</sup>. L'énonciation oscille ainsi entre immersion empathique et distance descriptive. Elle s'engage parfois dans les perceptions du « tu » – rêves, sensations, réflexions – tout en conservant une position extérieure. Cette tension traverse le texte, comme en témoigne cette scène clé :

Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi<sup>54</sup>.

L'oscillation entre regard intérieur et posture extérieure en résonance avec la logique végétale du texte. De même que la vie des plantes demeure souterraine tandis que la surface garde une apparence neutre et indifférente, le « tu » narratif adopte une attitude de passivité tout en maintenant une activité réflexive suspendue, instable, mais ponctuée d'interpellations intrusives : « Pourquoi ferais-tu semblant de vivre ? »<sup>55</sup>, « Cesse de parler comme un homme qui rêve »<sup>56</sup>, « L'indifférence ne t'a pas rendu différent »<sup>57</sup>. Ces interventions ne relèvent ni d'une introspection pure, ni d'un reproche extérieur, elles constituent une voix critique où se mêlent le soi et l'autre, révélant un monde mental encore en lutte, systématiquement désarticulé et objectivé par la narration, et ainsi une tension distanciée.

Cette perspective évoque certaines hypothèses du béhaviorisme américain des années 1950, marqué par le refus de l'introspection au profit de l'observation des comportements<sup>58</sup>. Perec réemploie toutefois cette approche non pour atteindre une objectivité scientifique, mais pour neutraliser l'intériorité psychologique et élaborer une figuration végétale. Le personnage y est réduit à une série de gestes automatiques, de déplacements sans finalité et de silences non interprétés, alors que son existence se définit moins par la pensée intérieure que par l'occupation de l'espace, la suspension

---

<sup>53</sup> Daniel Seixas Oliveira, *De te fabula narratur*, op. cit., p. 175.

<sup>54</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 117.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>58</sup> Burrhus Frederic Skinner, *Science and Human Behavior*, New York, Macmillan, 1953, p. 35. Selon Skinner, le béhaviorisme ne nie pas l'existence des états mentaux, mais les considère comme non pertinents dans une analyse fonctionnelle. Les invoquer pour expliquer le comportement entraîne une régression, d'où la nécessité de se concentrer sur les stimuli externes et le renforcement environnemental.

du mouvement et de l'exposition sans intention.

L'esthétique du retrait s'exprime particulièrement dans la focalisation sur la surface du comportement et la répétition des scripts. Comme l'observe Florence de Chalonge, Perec organise la narration autour de « scripts de vie » : les gestes quotidiens sont énumérés à l'infinif, sans sujet ni progression, dans une syntaxe répétitive qui en accentue l'automatisme<sup>59</sup> – « Gestes d'automate : te lever, te laver, te raser, te vêtir »<sup>60</sup>. Ces listes, dénuées de valeur expressive, composent l'inventaire d'un corps vidé de subjectivité, figé comme une plante dans un paysage déserté. L'agentivité narrative s'en trouve radicalement réduite. Le personnage devient un ensemble d'actions observables, sans finalité, tandis que la narration produit une impression de non-récit. Les gestes ne font pas avancer l'intrigue, ils sont simplement consignés. L'écriture se déploie ainsi comme un relevé entomologique, elle ne donne pas sens, elle enregistre.

En insistant sur la matérialité des gestes, Perec impose un rythme suspendu, en rupture avec l'expérience temporelle traditionnelle. Le texte recourt à des repères temporels flous et discontinus, tels que « parfois », « souvent », « maintenant », « avec le temps », associés à des formules itératives comme « au fil des heures, des jours, des semaines, des saisons » ou « suite des heures, suite des jours »<sup>61</sup>. Cette logique correspond au « récit itératif » décrit par Gérard Genette, qui condense en un seul segment narratif des événements similaires et répétés<sup>62</sup>. Elle traduit un régime marqué par « l'inaction, l'ennui, l'immobile »<sup>63</sup>. Perec met ainsi en œuvre une temporalité stagnante, qui se déploie jusqu'à saturer le récit d'une organicité paradoxale, où passé, présent et avenir tendent à se confondre<sup>64</sup>.

Le régime temporel figé n'implique pas une immobilité totale, mais une dynamique souterraine. Celle-ci ne procède ni d'une évolution psychologique ni d'un enchaînement narratif, mais d'une modulation ténue des gestes et d'une usure

---

<sup>59</sup> Florence de Chalonge, « Stylistique de l'indifférence : *Un homme qui dort* », dans *Georges Perec artisan de la langue*, édité par Véronique Montémont et Christelle Reggiani, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.pul.2762>.

<sup>60</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>62</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.157.

<sup>63</sup> Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 133.

<sup>64</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 26.

progressive. Au début, le protagoniste déambule encore : « tu suis sans fatigue les dizaines, les milliers de chemins toujours recommencés<sup>65</sup> » ; mais cette errance se réduit peu à peu : « [t]u ne flânes même plus »<sup>66</sup>. La réduction des déplacements révèle une atrophie existentielle, un repli graduel de l'organisme sur lui-même. Cette usure silencieuse se manifeste jusque dans les pratiques les plus simples : « Tu manges de la confiture sur du pain, tant que tu as du pain, puis sur des biscottes, si tu en as, puis à la petite cuiller, dans le pot »<sup>67</sup>. Ces énumérations n'édifient pas une intrigue, elles consignent l'érosion du quotidien. Chaque variation marque une transition et inscrit l'existence dans une durée étirée.

Le mode narratif de Perec repose sur la répétition et la variation minimale des poses, produisant un rythme que l'on peut qualifier de temporalité végétale. Celle-ci ne vise aucune finalité et ne dépend pas d'une progression événementielle, mais se déploie dans une expansion latérale, faite d'accumulation et de suspension. Les actions se répètent avec de légères différences, transformant la répétition en une croissance analogue à celle des plantes au fil des saisons. L'écriture refuse ainsi le climax et l'avancée, pour privilégier l'épuisement, la variation subtile et la persistance. Elle devient une forme de vie silencieuse dont la durée ne repose pas sur l'accumulation de sens, mais sur la continuité générée par la répétition différenciée.

Dans d'autres textes de Perec, cette logique végétale se retrouve également. Dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, la narration repose sur des situations et des objets répétés avec de légères variations, formant un réseau où chaque occurrence se distingue subtilement. La progression linéaire demeure, mais elle s'accompagne d'une expansion horizontale et d'une sensation de suspension, comme si le récit croissait dans la matière même du texte. De même, *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation* utilise des subordonnées conditionnelles infiniment ramifiées et une logique circulaire, où l'action se répète dans un réseau de « ou bien », produisant un parcours récursif. La répétition-

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 101.

variation illustre ainsi une croissance qui ne se limite pas à la linéarité, mais se construit par répétition, ramification et expansion horizontale. Elle fait écho à la décroissance et aux variations minimales des gestes quotidiens dans *Un homme qui dort*, mettant en lumière une écriture qui croît dans la matérialité du langage, indépendante de l'introspection ou de la profondeur psychologique. L'existence s'y manifeste non par l'auto-divulgence, mais par persistance et accumulation, selon un rythme végétal.

#### IV. Le paradoxe de l'écriture végétale

L'écriture végétale prolonge une interrogation sur la nature même de l'écrit. Elle entre en résonance, dans une certaine mesure, avec la pensée derridienne de la « trace ». Celle-ci ne se définit pas comme le vestige d'une origine, mais comme « différence » originaire, où la présence ne se donne qu'à travers le différé et l'instable. Jacques Derrida souligne que le mouvement de la trace « se produit comme occultation de soi », et il n'existe pas de fondement stable, mais un déplacement continu du sens<sup>68</sup>. L'écriture végétale de Perec s'inscrit partiellement dans cette logique. Loin de se réduire à une fonction représentative, son écriture fait apparaître une vitalité lente, inerte mais persistante. Le langage n'y vise pas à transmettre un sens préexistant, mais croît de manière quasi organique. Cela ne revient pas pour autant à une négation de la signification. Au contraire, l'écriture végétale, en explorant les limites de l'expression, met à nu les tensions internes et ouvre un espace pour la réémergence du sens.

La végétalité peut être conçue comme une vitalité que l'écriture donne à percevoir, mais elle ne relève ni d'une agentivité au sens classique, ni de ce que le néo-matérialisme désigne comme « thing-power ». En reprenant les analyses de Jane Bennett dans *Vibrant Matter*<sup>69</sup>, on pourrait dire que ce que manifeste l'écriture végétale n'est pas un pouvoir d'agir sur le monde, mais une dynamique interne, autonome, d'ordre biologique, irréductible à toute téléologie discursive. Elle se maintient dans un

---

<sup>68</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 69.

<sup>69</sup> En repensant la frontière entre vie et matière, Bennett élargit la notion d'agentivité aux entités inorganiques, en soulignant le pouvoir propre des choses dites inertes. Cette énergie non humaine ne contredit pas, selon elle, la spécificité du vivant. Au contraire, elle coexiste avec la vitalité des corps organiques. Voir Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 6-18.

équilibre fragile, entre expansion lente et effacement de soi.

Cette tension s'exprime avec une intensité singulière dans l'écriture perecquienne de la mémoire et de l'histoire. *W ou le souvenir d'enfance* s'ouvre sur l'aveu radical : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », réduisant le récit de sa filiation à « quelques lignes »<sup>70</sup>. Cette défaillance originaire inscrit l'effacement au cœur même du projet autobiographique. Le projet inachevé de *L'Arbre* tente, quant à lui, de reconstituer une généalogie familiale sous la forme d'un arbre végétal, mais demeure suspendu, inabouti. L'arbre devient ainsi le signe paradoxal d'une transmission impossible. Il promet la croissance, mais sans continuité. L'écriture végétale se donne dès lors comme une existence double. D'un côté, elle incarne la persistance, l'expansion et la survie ; de l'autre, elle révèle la rupture, l'effacement et le déracinement.

L'expansion et l'effacement structurent la vie et la mort des plantes. Entre ces deux pôles émerge silencieusement une instance décisive, l'autre. Cet autre ne se présente pas comme un interlocuteur au sens strict, mais comme une potentialité de regard et de témoignage, une présence purement possible. Dans *Un homme qui dort*, il se manifeste sous une forme diffuse, celle du voisin : jamais vu, mais perçu, deviné à travers les murs. Le protagoniste se replie dans une existence presque végétale, tout en demeurant hanté par cette présence invisible : « Tu n'es qu'une ombre trouble, un dur noyau d'indifférence, un regard neutre fuyant les regards »<sup>71</sup>. Même un silence radical ne supplante pas son besoin d'être témoin. Il imagine que ce silence pourrait séduire cet autre invisible, et qu'il pourrait lui adresser des « messages salutaires »<sup>72</sup>. C'est précisément à l'intersection entre désir d'être vu et certitude d'être effacé que le protagoniste rompt avec la logique d'effacement total de soi. Cette tension, qui met en évidence les limites de la pose végétale et l'irréductible besoin de relation, révèle le paradoxe fondamental de la vie végétale.

Comme le souligne Bennett, la vie n'est ni fixe ni intentionnelle, mais constitue une force diffuse et instable, circulant au sein de la matière<sup>73</sup>. L'écriture végétale de

---

<sup>70</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 13.

<sup>71</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 32.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>73</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter*, op. cit., p. 54 : « A life thus names a restless activeness, a destructive-creative force-presence that does not coincide fully with any specific body. »

Perec épouse ce paradoxe : formellement, elle semble échapper au sens, mais conserve, dans ce retrait même, une pulsion irrépressible d'apparition. L'écriture ne vise pas à établir une communication, mais cherche à être perçue dans le silence. Le récit atteint ainsi un point critique où se conjuguent extrême indifférence et neutralité, et désir latent de témoignage par l'autre. Finalement, le personnage en prend conscience : « Mais ton refus est inutile. Ta neutralité ne veut rien dire. Ton inertie est aussi vaine que ta colère. [...] L'indifférence ne t'a pas rendu différent »<sup>74</sup>. L'écriture végétale atteint ici son point d'épuisement. Ce qui se donne à voir n'est plus l'effacement total, mais la conscience même de cet effacement.

Pourtant, même dans un tel état, l'écriture révèle sa vitalité. La végétalité ne se confond pas avec une immobilité statique, mais consiste en une expansion lente, discrète et irrépressible. Ponge décrit ce débordement organique comme un excès de matière : « Aucun geste, aucune pensée, peut-être aucun désir, aucune intention, qui n'aboutisse à un monstrueux accroissement de leur corps, à une irrémédiable excroissance »<sup>75</sup>. Cette force puise sa source dans un élan de croissance interne, qui se manifeste non seulement par une posture de retrait, mais aussi par une ouverture vers le monde extérieur. La pratique de Perec montre qu'il n'a jamais considéré l'écriture végétale comme une fin esthétique en soi. Au contraire, il insiste pour que l'écriture demeure en relation avec le réel : « La littérature, la culture, ne peuvent être qu'engagées, c'est-à-dire insérées dans le monde, accrochées à la réalité »<sup>76</sup>, tout en reconnaissant que « je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes »<sup>77</sup>. Qu'il s'agisse de la vacuité formelle ou du vide du contenu, l'énergie expressive reste tangible. C'est précisément cette vitalité qui conduit Perec, même aux limites de son écriture, à chercher constamment des voies de retour vers le réel.

Cet élan de retour au réel se déploie dans le roman de manière dramatique. Le personnage, jusqu'alors replié sur lui-même, porte finalement son regard vers les

---

<sup>74</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 159-160.

<sup>75</sup> Francis Ponge, « Faune et Flore », *op. cit.*, p. 81.

<sup>76</sup> Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », dans *L. G.*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>77</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 59.

marges de la ville, vers ces figures de l'altérité, monstres entrés dans sa vie, bannis, parias, exclus<sup>78</sup>. Ce déplacement ne relève pas d'un engagement narratif mais s'apparente à un éveil perceptif. Il prend peu à peu conscience que l'indifférence et le retrait ne suffisent pas à fonder l'existence. Seul le regard de l'autre permet au sujet de se reconfigurer. « Ils sont venus à toi, ils t'ont agrippé par le bras. Comme si, inconnu perdu dans ta propre ville, tu ne pouvais croiser que d'autres inconnus »<sup>79</sup>. Cette inflexion ne traduit ni retour au psychologisme ni profondeur introspective, mais l'affirmation d'une coexistence minimale et pourtant effective. Le retrait devient condition d'accueil. Perec révèle ainsi la double dimension de l'écriture végétale : d'une part, elle met en avant le silence, le retrait et la suspension du sens ; d'autre part, elle porte en elle la possibilité d'un renouement avec le réel.

L'écriture végétale n'apparaît donc ni comme un pur formalisme ni comme un jeu de langage. Elle constitue une pratique qui rend le silence perceptible. Par l'effacement de soi, le sujet accède à une modalité d'attention inédite. Dans cet extrême silence, ce qui persiste n'est plus l'expression de soi, mais l'ouverture à tout ce qui, dans le monde, aspire à être vu. Comme l'énonce Perec : « Maintenant tu vis dans la terreur du silence. Mais n'es-tu pas le plus silencieux de tous ?<sup>80</sup> » Au point de sa plus grande intensité, l'écriture végétale ne se referme pas sur elle-même. Elle invente, dans la tension entre signification et non-signification, une nouvelle voie d'accès au réel.

Dans *Un homme qui dort*, la vie végétale dépasse la métaphore pour devenir une posture critique radicale. Par une écriture du retrait, Perec suspend les mécanismes narratifs classiques et transfère la production du sens hors du cadre psychologique et du récit linéaire pour l'ancrer dans un mode d'existence silencieux et persistant. L'écriture végétale révèle ainsi une présence muette, au sein des esthétiques du désengagement. Mais ce geste ne se réduit pas à une vacuité formelle, et le silence n'est pas une fin en soi. Il recèle une vitalité souterraine, un désir d'être vu et de rencontrer l'autre. C'est dans cette tension intime que le roman ouvre la possibilité d'un retour au

---

<sup>78</sup> Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 128-129.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 127.

réel. Le silence, une fois épuisé, devient ouverture, le retrait extrême conditionne le retour au monde. Perec rappelle ainsi que l'écriture n'est pas une simple description ni un inventaire, mais un geste organique d'accumulation et de persistance, capable de rattacher l'individu à la texture du réel par ses traces ténues. L'écriture végétale se présente dès lors comme une forme minimale mais obstinée de résistance, révélant non pas le refus stérile, mais l'ouverture maintenue dans et par la matérialité du langage.

### **Bibliographie :**

AUCOUTURIER, Valérie, « Perspectivisme et formes de vie : les jeux de langage chez Wittgenstein », *Philosopher en points de vue*, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2020, (éd. Quentin Landenne), <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/books.pu1.26927>.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BELLOS, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.

BENNETT, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, trad. Paul Bénichou et al., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, t. 1, (éd. Jean Pierre Bernès).

CHALONGE, Florence de, « Stylistique de l'indifférence : *Un homme qui dort* », *Georges Perec artisan de la langue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 145-153 (éd. Véronique Montémont et Christelle Reggiani), <https://doi.org/10.4000/books.pul.2762>.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit (Critique), 1967.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972.

KLEIN, Paula, « Surmonter le sommeil, espérer contre toute attente. *Un homme qui dort* et l'exploration des "lieux" de l'indifférence », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, (éd. Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry), <https://doi.org/10.58282/lht.1565>.

OLIVEIRA, Daniel Seixas, *De te fabula narratur. Essai sur le récit à la deuxième personne*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2024.

- PEREC, Georges, *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Un homme qui dort*, Paris, Denoël (Les Lettres nouvelles), 1967.
- , *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël (L'imaginaire), 1975.
- PONGE, Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- SKINNER, Burrhus Frederic, *Science and Human Behavior*, New York, Macmillan, 1953.
- STEINER, Rudolf, *Théosophie. Introduction à la connaissance suprasensible du monde et de la destinée de l'homme*, trad. David De Angelis, Paris, Triades, 1976.