


"Discourse Rhythm in Georges Perec's Les Choses and Its Persian Translation: A Meschonnic Approach"

Fatemeh Gholami  Saba Shishegar ²

1- Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: tgholami@ut.ac.ir

2- Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: sabashishegar@gmail.com

Article Info	ABSTRACT
<p>Article type : Research Article</p> <p>Article history : Received: 23 January 2026 Received in revised form : 26 March 2026 Accepted : 28 March 2026 Published online: 19 April 2026</p> <p>Keywords : <i>Ahmad Samii Gilani,</i> <i>Consumer society,</i> <i>Georges Perec, Henri Meschonnic, Les Choses,</i> <i>Persian translation,</i> <i>Rhythm and discours.</i></p>	<p>This study examines the Persian translation of Georges Perec's <i>Les Choses</i> by Ahmad Samii Gilani through the lens of Henri Meschonnic's theory of rhythm and discourse. The analysis of the source text reveals that Perec constructs an implicit critique of consumer society through specific stylistic devices which contribute to a "rhythm-of-lack" that makes the reader experience the characters' condition. The examination of the Persian translation reveals a complex dynamic, combining structural continuities with significant inflections, where the clinical neutrality of the source text sometimes gives way to more expressive and melancholic tones. These transformations, viewed from a Meschonnician perspective, do not constitute mere losses but testify to the work of a translator who, faced with the imperative of readability in the target language, fully assumes his role as an agent of discourse, reinventing for an Iranian readership an organization of language that carries meaning. The Persian translation thus appears as a fruitful compromise between rhythmic fidelity and cultural adaptation. The analysis reveals that while Samii largely preserves the structural markers of Perec's rhythm, his translation introduces notable inflections, particularly more expressive and melancholic tonalities that subtly modify the clinical neutrality of the source text.</p>
<p>Cite this article : Gholami,Fatemeh , et Shishegar,Saba . "Le rythme du discours dans Les Choses de Georges Perec et sa traduction persane : une lecture meschonnicienne ". <i>Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises</i>, , , 2025 22, 43, 151-178, -.DOI : http://doi.org/doi : 10.22129/plume.2026.587170.1383</p>	
	

Le rythme du discours dans Les Choses de Georges Perec et sa traduction persane : une lecture meschonnicienne

Fatemeh Gholami ¹ Saba Shishegar ²

1. Département de langue et littérature françaises, Faculté des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Téhéran, Iran. E-mail: tgholami@ut.ac.ir

2- Département de langue et littérature françaises, Faculté des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Téhéran, Iran. E-mail: sabashishegar@gmail.com

Article Info	Résumé
<p>Type d'article : Recherche originale</p> <p>Date de réception : 23 janvier 2026</p> <p>Date de révision: 26 mars 2026</p> <p>Date d'approbation: 28 mars 2026</p> <p>Publié en ligne : 19 avril 2026</p> <p>Mots-clés : <i>Ahmad Samii Gilani,</i> <i>Georges Perec, Henri Meschonnic, Les Choses, Rythme et le discours, Société de consommation, Traduction persane.</i></p>	<p>Cette étude examine la traduction persane des Choses de Georges Perec par Ahmad Samii Gilani à travers le prisme de la théorie du rythme et du discours d'Henri Meschonnic. L'analyse du texte source révèle que Perec construit une critique implicite de la société de consommation par des procédés stylistiques spécifiques qui participent à l'élaboration d'un « rythme-manque » faisant ressentir au lecteur l'expérience des personnages. L'examen de la traduction persane montre une dynamique complexe, faite de continuités structurelles et d'inflexions significatives, où la neutralité clinique du texte source cède parfois la place à des tonalités plus expressives. Ces transformations, envisagées dans une perspective meschonnicienne, ne constituent pas de simples pertes mais témoignent du travail d'un traducteur qui, confronté à l'impératif de lisibilité dans la langue cible, assume pleinement son rôle d'acteur du discours, réinventant pour un lectorat iranien une organisation du langage porteuse de sens. L'analyse révèle si Samii préserve largement les marqueurs structurels du rythme perecquien, sa traduction introduit des infléchissements notables, notamment des tonalités plus expressives et mélancoliques qui modifient subtilement la neutralité clinique du texte source.</p>

Cite this article : Gholami, Fatemeh, et SHISHEGAR, Saba. "Le rythme du discours dans Les Choses de Georges Perec et sa traduction persane : une lecture meschonnicienne". *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, , , 2025 22, 43, 151-178, -.DOI : <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2026.587170.1383>



Le développement de la société de consommation ne constitue pas un phénomène soudain apparu dans les années 1960, mais trouve ses origines dès les années 1930, avec l'industrialisation, la production de masse et l'essor de la publicité. À partir de cette période, les objets cessent progressivement d'être de simples outils fonctionnels pour devenir des signes de confort, de réussite sociale et de désir. Après la Seconde Guerre mondiale, ce modèle s'intensifie et s'impose de manière plus visible dans les sociétés occidentales, notamment en France, où la consommation devient un élément central de la vie quotidienne. Publié en 1965, *Les Choses* de Georges Perec s'inscrit pleinement dans ce contexte socioculturel. Le roman ne repose pas sur une intrigue traditionnelle, mais propose une description minutieuse de la vie quotidienne et des aspirations matérielles d'un jeune couple. À travers un style fondé sur l'accumulation, la répétition et une certaine monotonie volontaire, Perec met en scène une société dominée par les objets, où l'abondance matérielle ne conduit pas au bonheur, mais à un sentiment de vide existentiel et d'ennui. Le texte apparaît ainsi comme une critique indirecte de la société de consommation française des années 1960, qui s'exprime moins par le contenu narratif que par l'organisation même du discours. La traduction dudit roman par le traducteur iranien Ahmed Samii (1921-2023), publiée en Iran en 1969, peut être envisagée comme le point de rencontre entre deux expériences distinctes mais convergentes de la modernité. D'un côté, le texte original s'inscrit dans une société où la consommation de masse est déjà largement installée et commence à être interrogée de l'intérieur. De l'autre côté, sa réception en Iran correspond à une période de transformations sociales rapides, marquée par l'urbanisation, l'émergence d'une classe moyenne urbaine et une aspiration croissante à un mode de vie moderne,

souvent plus rêvé que réellement vécu. Dans ce contexte iranien de la fin des années 1960, la modernité apparaît moins comme une réalité pleinement stabilisée que comme un horizon de désir et de projection. Le rapport aux objets, au confort matériel et à la consommation ne possède pas la même histoire ni la même signification qu'en France. Ainsi, la traduction persane ne se limite pas à la transmission d'une réalité étrangère, mais entre en résonance avec les tensions, les attentes et les contradictions propres à la société iranienne de cette époque. Elle devient alors un espace de dialogue entre deux formes de modernité historiquement et culturellement différentes, mais traversées par des questionnements similaires.

Le projet de Georges Perec en écrivant *Les Choses* ne semble pas être avant tout narratif ou descriptif : à travers la répétition, la lenteur et l'organisation particulière du texte, il cherche à construire un discours critique dont le sens passe en grande partie par le rythme et la forme de l'écriture. Les listes d'objets, la longueur des phrases et la régularité du style participent à la production d'un effet de saturation et de monotonie qui constitue le cœur du propos perecquien. Le traducteur iranien se trouve alors confronté à un choix fondamental : doit-il privilégier la clarté et la lisibilité pour le lecteur persan, au risque de normaliser le texte, ou tenter de préserver la répétition, le rythme et l'étrangeté du discours original ? Cette question devient centrale si l'on considère, à la suite d'Henri Meschonnic (1932-2009), que traduire un texte littéraire ne consiste pas à transférer un sens abstrait, mais à recréer un discours porteur de rythme, de subjectivité et de voix. Cette étude se propose donc d'analyser la traduction persane de *Les Choses* à la lumière de la théorie du rythme et du discours développée par Henri Meschonnic. En adoptant une conception du langage comme discours et non comme simple code, il s'agira d'examiner dans quelle mesure la

traduction parvient à restituer le rythme du texte original et à transmettre l'image de Georges Perec en tant qu'écrivain critique de la modernité, ou si, au contraire, certaines transformations discursives modifient la voix et le fonctionnement du texte dans la langue cible.

La présente étude adopte une méthodologie qualitative et comparative, articulée en trois étapes principales, conformément aux principes de l'analyse du discours selon Henri Meschonnic. Le projet se déploiera en premier temps sur une analyse de *Les Choses*, en montrant comment Perec construit un rythme monotone et accumulatif qui produit une critique implicite de la société de consommation. Dans un deuxième temps, nous examinerons la traduction persane d'Ahmad Samii, en comparant ses choix à la lumière du cadre meschonnicien. Et finalement, nous conclurons en évaluant dans quelle mesure cette traduction parvient à préserver la voix et le rythme du texte original, et en discutant les implications de notre analyse pour la théorie de la traduction. La traduction persane apparaît ainsi comme un compromis fécond entre fidélité rythmique et adaptation culturelle.

Revue de la littérature

Plusieurs études ont déjà mobilisé le cadre meschonnicien pour analyser des traductions du français vers le persan. Dans un article portant sur la traduction du poème « Le Sommeil de Leïla » de Leconte de Lille par Shojāeddine Shafā, (Sedigheh Sherkat Moghadam, *Critical Language and Literary Studies*, 20(31), pp.115-136)¹ a montré que la dimension rythmique et musicale, pourtant centrale chez ce poète parnassien, n'a pas été préservée, le traducteur privilégiant une « traduction-interprétation » au détriment de la restitution du rythme et des sonorités. Une autre étude, menée par

¹ تحلیل ترجمه فارسی « خواب لیلا » سروده لوکنت دو لیل بر پایه آراء آنری مشونیک

Mohseni², a examiné les traductions par Qavimi des œuvres de Christian Bobin, *Geai* et *Isabelle Bruges* (*Critical Studies in Texts & Programs of Juman Sciences*, 1399, 84, pp. 295-315) concluant que si la traductrice s'écarte parfois du rythme original pour respecter les règles orthographiques, elle parvient globalement à recréer le rythme et les signes d'oralité propres à l'écriture bobinienne. De plus, Rozhin sadat Razavi dans *Analyse comparative des traductions française et persane de Cent Sonnets d'Amour de Neruda selon les théories de Meschonnic* (*Recherche en langue française*, Volume 3, l'édition 6, Mars 2023 page 83-101), a appliqué le point de vue de Meschonnic sur l'ajout et la suppression dans les traductions. On peut encore ajouter *La poétique de la traduction chez Mohammad Qazi* (*Recherches en langue et Littérature Françaises*, Revue de la Faculté des Lettres, Année 6, N. 9. pp. 1-19) écrit par Mohammad-Rahim Ahmadi qui tente à analyser les pratiques de la traduction, les idées et les postures traductives du traducteur iranien Mohammad Qazi selon la poétique de la traduction de Meschonnic.

L'œuvre de Georges Perec a donné lieu à une abondante critique, tant en France qu'à l'international. Les études francophones sur *Les Choses* (1965) ont souligné le caractère novateur de ce premier roman, qui rompt avec la tradition narrative par son style fondé sur la description, l'accumulation et l'absence d'intrigue. Dans *L'Ironie Moderne : l'Exploration de l'Écriture en Biais dans Les Choses de Georges Perec*, Mahnaz Rezaï a pour objet d'étudier l'ironie dans *Les Choses* et les procédés qu'il met en œuvre pour montrer cette ironie en recourant à l'approche de Philippe Hamon (*Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Vol. 15, No 27, Printemps & Été 2021, pp. 118-134). Vafa Miah, dans un mémoire porté sur « *Littérature des*

² بررسی ریتم در ترجمه‌های فارسی آثار کریستیان بوین مورد مطالعه: ترجمه‌ی مهوش قویمی از *Geai* و *Isabelle Bruges* / ایزابل بروژ

objets » dans *Les Choses* de Georges Perec (Université de Chamaran, 2012) essaie d'étudier pourquoi Perec s'intéresse-t-il autant à la description et au dénombrement des objets.

En Iran, Perec a été traduit et étudié, mais l'attention portée à *Les Choses* dans une perspective traductologique reste limitée. La traduction d'Ahmad Samii (1969), publiée dans la prestigieuse collection « Franklin » dirigée par Ehsan Yarshater, n'a jamais fait l'objet d'une analyse systématique en langue française.

La revue de littérature révèle donc une triple lacune : la traduction persane des *Choses* n'a jamais été analysée de façon systématique ; la théorie meschonnicienne a rarement été appliquée à la prose narrative française traduite en persan ; la question de la transmission d'un rythme *monotone* et *répétitif* (caractéristique distinctive de l'écriture perecquienne) n'a jamais été abordée. C'est cette lacune que notre article entend combler.

Cadre théorique:

1. Du langage-code au langage-discours

La conception meschonnicienne du langage refuse de réduire la langue à un simple code destiné à transmettre des informations ; ou plus précisément, à un système de signes auxquels correspondraient des significations stables et interchangeable. C'est dans le rapport à la traduction que s'opposent langue à discours, discontinu à continu : « *L'équivalence ne se pose plus de langue à langue, mais de discours à discours, en effaçant l'identité pour faire valoir l'altérité dans son historicité. Réduire la traduction à un pur moyen d'information, c'est du même coup réduire la littérature tout entière à de l'information, une information sur le contenu des livres.* » (Attal, 2000, n° 28). Pour lui, cette conception saussurienne du signe forme une « métaphysique de l'angoisse » qui dissimule l'essence du langage littéraire : son caractère discursif, historique et subjectif. Le langage est comme un discours, c'est-à-dire comme une activité

porteuse de subjectivité, d'historicité et de valeurs. Il écrit dans *Critique du rythme* : « le sens est dans le discours, non dans la langue » (Meschonnic, 1982, p. 71) Ainsi, tout texte est un acte de discours situé dans une histoire, une culture et une subjectivité particulières. Le sens ne préexiste pas aux mots de façon abstraite ; il se construit dans l'organisation du discours, dans la syntaxe, le rythme, les répétitions et les choix formels. Donc, un texte littéraire ne peut être compris indépendamment de sa forme, car celle-ci participe pleinement à la production du sens.

Dans cette perspective, le langage est indissociable du sujet qui parle ou écrit. Meschonnic insiste sur la notion de subjectivité, qu'il définit non pas comme l'expression d'une psychologie individuelle, mais comme la présence d'une voix singulière dans le discours. Cette voix se manifeste à travers l'organisation du texte et donne au langage sa force expressive. Le discours devient ainsi le lieu où se construit une relation entre le sujet, le monde et le lecteur. Par conséquent, cette subjectivité inscrit « une synthèse dialectique du sujet de l'écriture avec l'objet-texte, et de l'objet-texte avec le sujet-lecteur » (Meschonnic, 1973, p. 34). Traduire un texte revient alors à traduire cette relation, et non simplement à transférer des contenus sémantiques.

La conception meschonnicienne du langage implique également une dimension historique. Chaque discours est inscrit dans une époque et dans un contexte culturel précis, ce qui signifie que le langage est toujours porteur de valeurs et de représentations. Cette historicité du langage est particulièrement importante dans le cadre de la traduction littéraire, car elle oblige le traducteur à prendre en compte non seulement les différences linguistiques, mais aussi les différences culturelles et historiques entre la langue source et la langue cible. Le langage devient ainsi un lieu de tension entre

plusieurs systèmes de valeurs. « *L'équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques. Elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité* » (Meschonnic 1999, p. 7).

En concevant le langage comme discours, Meschonnic redéfinit profondément le rôle du traducteur. Celui-ci n'est plus un simple médiateur chargé de transmettre un message, mais un véritable acteur du discours, responsable des choix qui vont façonner la voix du texte dans la langue cible. Cette responsabilité est d'autant plus importante dans la traduction littéraire, où le sens passe largement par la forme et l'organisation du texte. La traduction doit alors être pensée comme une création discursive, attentive à la dynamique interne du langage. Meschonnic refuse la constatation élémentaire d'une traduction dont « *le traducteur est représenté comme un passeur. On ne voit pas, il me semble, qu'on retire par là toute sa spécificité à la chose littéraire. C'est une délittérarisation. (...). Passeur est une métaphore complaisante. Ce qui importe n'est pas de faire passer. Mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté. Dans l'autre langue. Charon aussi est un passeur. Mais il passe des morts. Qui ont perdu la mémoire. C'est ce qui arrive à bien des traducteurs* » (Meschonnic, 1999, p. 8).

Cette conception du langage constitue le fondement de la théorie du rythme développée par Meschonnic. En effet, si le langage est discours, le rythme devient l'un des principaux lieux où se manifeste la subjectivité du texte. Il convient donc, dans la section suivante, d'examiner plus précisément la notion de rythme chez Meschonnic et son rôle central dans l'analyse et la traduction des textes littéraires.

2. La notion de rythme

Meschonnic propose une définition plus large et ne se limite pas à la métrique poétique. Cette définition comporte trois implications

majeures. Premièrement, le rythme concerne tout discours, prose aussi bien que poésie. Deuxièmement, le rythme est inséparable du sujet : la manière dont un texte organise son mouvement est la marque d'une voix singulière. Troisièmement, le rythme est imprévisible et historique, comme il le précise : « *La métrique est en elle-même la prédiction absolue. Le rythme est imprévisible. Il est le nouveau dans l'écrit. Il est, en ce sens, la représentation même de l'historique dans le langage. Comme la vie* » (Meschonnic, 1982, p. 225).

Il désigne l'organisation globale du texte, la manière dont le langage se déploie et agit sur le lecteur à travers la syntaxe, les répétitions, les enchaînements et le mouvement des phrases. Le rythme n'est pas un élément décoratif ajouté au contenu, mais un mode de signification à part entière. Autrement dit, le rythme produit du sens autant que les mots eux-mêmes. Il constitue un principe organisateur du discours, qui façonne la manière dont le texte est perçu et compris. Le rythme est étroitement lié à la subjectivité du texte. Il est l'un des lieux privilégiés où se manifeste la voix du sujet parlant ou écrivant. Le choix de phrases longues ou courtes, l'usage de la répétition, la construction syntaxique et la progression du texte participent à la création d'un rythme singulier. Ce rythme n'est jamais neutre : il traduit une manière de voir le monde et d'entrer en relation avec le lecteur. « *Parlant du rythme, c'est de vous que je parle, c'est vous qui parlez, les problèmes du rythme sont les vôtres* » (Meschonnic, 1982, p. 715). Le rythme étant une expérience subjective, engage et configure le sujet de l'écriture comme de la lecture.

La notion de rythme permet également de dépasser l'opposition traditionnelle entre forme et contenu. En effet, si le rythme fait partie intégrante du sens, il devient impossible de séparer ce qui est dit de la manière dont s'est dit. Pour Meschonnic, une traduction qui néglige le rythme du texte original risque de produire un discours

appauvri, même si le sens général semble respecté. La perte du rythme entraîne alors une transformation profonde de la voix du texte. De cette façon, le rythme oppose le sens (le contenu informationnel) à la signifiante (le processus par lequel un texte produit une expérience chez le lecteur). Par suite, la signifiante est ce qui fait qu'un texte littéraire ne soit pas réductible à un message mais à une expérience.

Dans la section suivante, il conviendra d'examiner comment cette attention portée au rythme conduit Meschonnic à concevoir la traduction comme un acte éthique, engageant la responsabilité du traducteur face au texte et à sa voix.

3. La traduction, un acte éthique ?

Pour Meschonnic, traduire n'est jamais une opération technique neutre. Traduire est un acte qui engage la responsabilité du traducteur face au texte, à l'auteur et au lecteur. La traduction devient ainsi un lieu de choix, de décisions et de prises de position, qui influencent directement la manière dont une œuvre est transmise dans une autre langue. Meschonnic critique fortement les approches de la traduction qui se fondent uniquement sur la fidélité au sens ou sur la recherche de l'équivalence lexicale. « *Ce n'est pas l'équivalence des signes qui définit la traduction, mais la transformation d'un discours en un autre discours, dans une autre langue, avec l'ensemble de ses valeurs, et sa signifiante* » (Meschonnic, 1999, p. 15). Traduire le sens sans traduire le rythme revient à transformer profondément le texte. Cette transformation n'est pas neutre : elle modifie la voix de l'auteur et le fonctionnement même du discours. C'est pourquoi Meschonnic affirme que toute traduction est un acte éthique, dans la mesure où elle engage une certaine manière de faire exister l'œuvre dans la langue cible.

L'éthique de la traduction repose sur une exigence de cohérence entre la théorie du langage et la pratique de la traduction. Être fidèle

à un texte ne signifie pas respecter sa lettre au sens strict, mais être fidèle à son fonctionnement discursif. « *La théorie du rythme dans le discours impose de reconnaître encore une autre éthique, une éthique du sens, dont l'enjeu est l'historicité des valeurs et du statut du sens* » (Meschonnic, 1989, p. 91). Le traducteur n'est pas un simple intermédiaire transparent, mais un sujet écrivant à part entière ; il implique une attention particulière à l'organisation du texte, à son rythme, à ses répétitions et à sa dynamique interne et cherche à recréer une forme de continuité entre le discours original et le discours traduit. Et tout cela pour éviter d'effacer la singularité du texte et d'imposer des normes dominantes de la langue cible. Une traduction qui cherche à lisser le texte, à le rendre trop fluide ou trop explicite risque de neutraliser les tensions et les aspérités du discours original. Or, ces éléments font partie intégrante du sens.

Cette approche éthique de la traduction constitue un cadre particulièrement pertinent ; l'écriture de Perec est une écriture du rythme : la répétition, l'accumulation, la lenteur, l'usage systématique du conditionnel. Tous ces éléments ne sont pas des ornements mais constituent le sens même du texte, traduire ce texte, c'est donc traduire ce rythme. En ce cas, ledit cadre nous permet d'interroger les choix du traducteur non seulement en termes de fidélité au sens, mais aussi en termes de respect du rythme, de la voix et du discours du texte original.

Analyse

1. *Les Choses* de Georges Perec

1.1 Un style fondé sur la description et l'accumulation

Dès l'ouverture du roman, Perec privilégie à l'intrigue une longue séquence descriptive, et installe un rythme lent, presque immobile qui place le lecteur en position d'observateur. Le texte s'ouvre sur une longue phrase au conditionnel : « *L'œil, d'abord, glisserait sur la*

moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, ... » (Perec, 1965, p. 11). Ce choix du mode verbal conditionnel indique immédiatement que ce qui est décrit relève du désir, de la projection imaginaire, et non de la réalité effective. Le rythme de la phrase, marqué par l'accumulation des détails visuels, installe une temporalité étirée. Le lecteur n'est pas invité à suivre une intrigue, mais à parcourir un espace saturé d'objets.

De plus, l'accumulation constitue l'un des procédés stylistiques les plus caractéristiques du texte : « *Une table de chevet, ceinturée sur trois faces d'une galerie de cuivre ajourée, supporterait un chandelier d'argent surmonté d'un abat-jour de soie ... des journaux pliés, quelques revues. Plus loin, au pied du lit, il y aurait un gros pouf de cuir naturel ...* » (Perec, 1965, p. 15). Cette phrase inaugurale, longue, structurée par des expansions successives, donne l'impression d'un regard qui se déplace lentement dans l'espace. Le rythme, marqué par l'accumulation de détails visuels, installe une temporalité étirée, presque suspendue. Le lecteur n'est pas invité à suivre une action, mais à parcourir un espace saturé d'objets. Les énumérations produisent un effet de saturation qui reflète l'abondance matérielle propre à la société de consommation. Les objets se succèdent sans hiérarchie, sans qu'aucun ne soit véritablement privilégié. Comme le note Claude Burgelin, « *Perec ne décrit pas des objets pour eux-mêmes, mais pour l'effet de liste, de prolifération qu'ils produisent* » (1990, p. 45).

Un autre passage illustre bien cette logique accumulative, appliquée cette fois à un espace plus modeste, la chambre du couple : « *Il y avait une grande armoire à glace, une table de nuit, un lit de cuivre, une commode, un tapis d'Aubusson [...] sur la cheminée, une pendule, deux flambeaux, une coupe, un service à café* » (Perec, 1965, p. 27). L'absence de verbes d'action, l'énumération simple, la juxtaposition d'objets hétéroclites créent un rythme haché mais répétitif. Le texte

semble tourner sur lui-même, comme si le désir des personnages, toujours renouvelé, restait constamment inassouvi.

La valeur du verbe conditionnel installe un écart systématique entre le présent insuffisant et un avenir idéalisé mais inaccessible ; elle fortifie l'idée décrivant les aspirations des personnages, les désirs frustrés. Le conditionnel devient le temps du rêve, de l'attente et de l'insatisfaction, renforçant l'idée que la vie décrite dans le roman est dominée par un décalage entre le désir et la réalité. Perec écrit ainsi : « *Ils auraient aimé vivre dans un appartement plus grand, plus clair, mieux situé. Ils auraient voulu des meubles moins lourds, des couleurs plus gaies* » (1965, p. 35). Il contribue puissamment à ce que l'on pourrait appeler une critique formelle de la société de consommation : le sens ne réside pas dans ce qui est décrit, mais dans la manière dont le discours décrit, accumule, répète, et finalement, ennuie. L'analyse de ce rythme est essentielle pour comprendre le fonctionnement du texte source et constitue une étape nécessaire avant l'étude de sa traduction.

1.2 Le rythme recerclé de la monotonie

« *Le rythme, notion centrale de la poétique de Meschonnic, est la marque ou la caractéristique d'un "sujet" s'exprimant dans un discours pourvu de sens* » (Ramond, 2017, p. 8).

Perec multiplie les listes d'objets, de meubles, de tissus, de couleurs, et si un lecteur non averti lit *Les Choses*, il peut ressentir une certaine lassitude face à l'accumulation d'objets, aux listes interminables, aux phrases qui semblent tourner en rond. Cette impression de monotonie pourrait être prise, à première vue, pour un défaut d'écriture, comme si Perec manquait d'invention, répétait maladroitement les mêmes structures, ou peinait à faire avancer son récit. Or, cette interprétation serait erronée. La monotonie n'est pas un accident, elle est voulue, construite, travaillée. Ainsi, à travers la

description, l'accumulation et la répétition des structures, des temps verbaux et des situations, Perec met en place un style profondément cohérent avec le contenu du roman. Le sens ne réside pas uniquement dans ce qui est décrit, mais dans la manière dont le texte se construit et se répète. Ce rythme est le résultat d'un travail conscient qui à travers cette monotonie volontaire, fait ressentir au lecteur l'expérience même des personnages, enfermés dans un quotidien dominé par le désir matériel et l'attente. Cette organisation discursive produit un rythme particulier, qui participe pleinement à la critique sociale développée par le roman.

Jérôme et Sylvie, leurs aspirations changent peu, leurs frustrations se répètent, et leurs projets restent souvent à l'état de rêve sans véritable progression. Cette absence d'évolution narrative donne l'impression que le temps avance sans que rien ne se transforme réellement, ce qui renforce l'idée de l'immobilité et d'un quotidien figé et piégé. Le récit tourne sur lui-même, en rond, coincé dans l'attente d'un bonheur qui n'advient jamais : « *Ils attendaient, sans savoir quoi, sans rien attendre vraiment* » (Perec, 1965, p. 58). Le rythme monotone se manifeste dans la répétition presque tautologique des structures syntaxiques proches : les phrases suivent fréquemment un schéma similaire, dans lequel les mêmes verbes et les mêmes constructions reviennent ; à titre d'exemple, l'usage du mode conditionnel qui inscrit le texte dans une temporalité du manque, où le présent est toujours différé. « *Ils auraient aimé une maison à la campagne, avec un jardin, un arbre, un hamac. Ils auraient aimé une voiture décapotable, des vacances en Italie* » (Perec, 1965, p. 36). La reprise anaphorique de « *Ils auraient aimé* » produit une régularité rythmique presque mécanique, comme si le désir lui-même était programmé et interchangeable.

Le rythme de répétition est accentué également par la répétition lexicale : le choix lexical verbal comme « vouloir », « désirer », « posséder » et « avoir » reviennent en boucle. « *Ils voulaient tout, ils voulaient tout tout de suite, et ils ne pouvaient rien avoir* » (Perec, 1965, p. 47). La répétition du verbe « vouloir », résume le paradoxe de la société de consommation : l'abondance rendue visible, mais jamais pleinement accessible. Le discours semble alors refléter la logique répétitive de la société qu'il décrit.

Cette stratégie discursive rejoint pleinement la conception meschonnicienne du rythme comme producteur de sens. « *Le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet* » (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 28). Le rythme lent et répétitif oblige le lecteur à éprouver une forme d'ennui et d'attente proche de celui que ressentent les personnages. Le rythme construit une vision du monde, devient ainsi un moyen de transmission du sens et une relation particulière au lecteur: il ne s'agit pas seulement de comprendre intellectuellement la critique de la société de consommation, mais de la ressentir à travers l'expérience de lecture.

Toute analyse de la traduction devra donc s'interroger sur la manière dont ce rythme est conservé, atténué ou transformé dans la langue cible. C'est cette question qui permettra, dans la suite de l'étude, d'évaluer la fidélité de la traduction non seulement au sens du texte, mais à sa voix et à son discours.

1. 3. Le discours du désir et de la frustration

Michael Sheringham dans son bel ouvrage *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes* considère d'ailleurs Perec comme « l'explorateur [du quotidien] le plus inspiré et son plus infatigable champion » (2013, p. 257). Perec ne représente pas le désir comme une force dynamique conduisant à l'action, mais comme un état permanent et immobile qui structure la vie des

personnages. Ce désir est étroitement lié aux objets et à la promesse de confort matériel, mais il demeure essentiellement frustré. Cette frustration se manifeste d'abord par l'écart constant entre ce que les personnages possèdent et ce qu'ils désirent: « *Ils n'étaient ni riches ni pauvres. Ils gagnaient juste de quoi vivre, mais non de quoi satisfaire leurs envies* » (Perec, 1965, p. 23). Le texte insiste à plusieurs reprises sur ce manque, en décrivant des objets rêvés plutôt que des objets réellement acquis. « *Ils auraient voulu que la vie fût plus belle, plus facile, plus généreuse* » (Perec, 1965, p. 51). Le discours se construit ainsi sur l'attente plutôt que sur l'accomplissement.

« Avec une grande inventivité, Perec a su entremêler l'art avec la pensée du quotidien et de ses usages » (Lasnet de Lanty, 2022, p. 56). Le désir et la question du bonheur quotidien des personnages, n'est pas présenté comme personnel ou singulier, mais comme largement influencé par des modèles extérieurs. Les objets désirés correspondent souvent à une image sociale de la réussite et du bonheur. Les personnages semblent désirer moins par choix que par imitation. Le discours de Perec met en évidence cette dimension impersonnelle du désir, en multipliant les références à des objets standardisés, interchangeables, qui renvoient à une norme sociale plutôt qu'à un besoin individuel. Cette standardisation du désir renforce l'impression de vide existentiel.

La frustration est également produite par la manière dont le texte articule le rapport entre le présent et l'avenir. Le présent est souvent décrit comme insuffisant, tandis que l'avenir est idéalisé. Cependant, cet avenir reste vague et inaccessible. Le discours ne propose jamais de véritable rupture ou de transformation. Même lorsque les personnages changent de situation ou de lieu, leurs désirs demeurent similaires. Cette continuité contribue à l'impression d'un cycle fermé, dans lequel le désir se renouvelle sans jamais se résoudre.

Perec conclut ironiquement : « *Ils avaient ce qu'ils voulaient, mais ils voulaient encore autre chose* » (1965, p. 98). Perec montre comment le désir, loin de conduire à la satisfaction, entretient un sentiment permanent de manque. Les objets, censés apporter le bonheur, deviennent les instruments d'une insatisfaction continue. Le texte ne dénonce pas explicitement ce mécanisme, mais le fait ressentir par la répétition et la monotonie du discours.

Les Choses repose sur une tension constante entre aspiration et frustration, construite à travers des choix linguistiques précis, notamment l'usage du conditionnel, la répétition anaphorique et l'accumulation. Dans la manifestation discursive de l'ouvrage, le mécanisme infini de la consommation s'avère visiblement: le désir ne s'éteint jamais, il se déplace d'un objet à l'autre.

Cette tension soulève le problème de la transmission d'un discours fondé sur le manque, l'attente et la répétition dans une autre langue et une autre culture. Dès lors, traduire ce texte ne peut consister à en restituer un contenu informationnel abstrait ; il faut traduire son discours, avec son rythme, ses répétitions, sa monotonie volontaire. Cette exigence constitue le point de départ de l'analyse comparative qui suivra.

2. La traduction persane faite par Ahmad Samii Gilani

La traduction persane de *Les Choses* a été publiée en 1969 (1348 du calendrier iranien) sous le titre *Chizh-hâ: dâstâni az sâlhâ-ye 1960*, traduite par Ahmad Samii Gilani, à Téhéran, chez Éditions Franklin.

Cette publication s'inscrit dans une période de forte ouverture culturelle en Iran, marquée par la traduction intensive de romans européens modernes. La fin des années 1960 correspond également à une phase d'urbanisation rapide et à l'émergence d'une classe moyenne urbaine, sensible aux modèles occidentaux de confort et de

réussite sociale. Un vaste programme de modernisation vise à transformer le pays sur les plans économique, social et culturel. Cette modernisation fut toutefois perçue par une partie des élites intellectuelles comme une aliénation qu'ils considéraient comme une « *mistaken modernity* ». La traduction de *Les Choses*, un roman qui critique justement la société de consommation depuis l'intérieur de la France, est ainsi entrée en résonance avec ce questionnement identitaire iranien.

Sur le plan urbanistique, les années 1960 furent marquées par une transformation sans précédent de Téhéran ; une modernisation de la société à l'image de l'Occident est lancée et le plan a reconnu la nécessité de construire des logements à grande échelle pour répondre à la croissance rapide de la population urbaine. Le centre commercial y était conçu comme le nouvel espace de la vie publique moderne ; une vision que Perec, a largement développé dans son ouvrage. Dans ce contexte, la traduction de *Les Choses* peut être comprise comme une tentative de médiation entre deux expériences de la modernité. Le roman de Perec, centré sur les objets, le désir matériel et le vide existentiel, entre en résonance avec une société iranienne traversée par des transformations profondes et par une aspiration croissante à un mode de vie moderne.

Cependant, cette transformation n'est pas sans conséquence sur ce qui constitue l'autre pilier du roman : le discours du désir et de la frustration.

2.1. Conservation du rythme hypothétique et accumulatif

Dans le texte français, l'ouverture repose sur une longue phrase au conditionnel³ qui installe immédiatement une distance entre le réel et l'imaginaire, et place la description sous le signe du désir et de la

projection. La traduction persane reprend cette modalité dès la première phrase :

" خوب است نخست چشم بر قالی ماشینی خاکستری رنگی بیفتد که در راهرو دراز و باریکی با سقف بلند گسترده شده باشد. دیوارها مستور از گنجه های چوبین روشن فامی باشد که بر آن ها چفت و بست های برنجی بدرخشد. در امتداد دیوارها سه گراور، یکی گراور اسب «صاعقه» به هنگام پیروزی در مسابقه اسبدوانی اسپم، دیگری کشتی چرخ پروانه دار ویل - دو - مونتر و سومی یک لکوموتوی استیونسن، نصب باشد و به پرده ای چرمین برسد که از حلقه های چوبی سیاه و درشت رگه داری آویزان شده و به اشاره ای کشیده شود."⁴ (Samii, 1404, p. 1)

" چه خوش است که همه چیز به رنگ های قهوه ای، آجری و حنایی و زرد باشد؛ جهانی از رنگ های جلوه باخته، که اندازه سیر و روشنی آن ها به دقت و می توان گفت به تکلف، سنجیده شده."⁵ (Samii, 1404, p. 2)

L'expression « چه خوش است ... بیفتد » ou « چه خوش است » introduit une valeur hypothétique et souhaitée, proche du conditionnel français. Le regard n'est pas posé de manière factuelle : il est projeté dans un espace imaginé. Ce choix montre que le traducteur a cherché à préserver la dimension virtuelle de la scène. Du point de vue meschonnicien, cette conservation du mode hypothétique est essentielle, car elle permet de transmettre une partie de la subjectivité du texte source.

On observe également le maintien de la progression visuelle à travers la description: murs, verrouilles, gravures, rideaux. Le choix de virgule au lieu de point, conformément à la ponctuation originale, montre que le traducteur veille à ne pas transgresser l'intention auctoriale d'avoir une phrase longue et organisée par une succession d'éléments descriptifs. En insérant des verbes ou des points, le

⁴ « L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures, représentant l'une Thunderbird, vainqueur à Epsom, l'autre un navire à aubes, le Ville-de-Montereau, la troisième une locomotive de Stephenson, mèneraient à une tenture de cuir, retenue par de gros anneaux de bois noir veiné, et qu'un simple geste suffirait à faire glisser » (p.7).

⁵ « Tout serait brun, ocre, fauve, jaune : un univers de couleurs un peu passées, aux tons soigneusement, presque précieusement dosés » (p.8).

traducteur aurait pu couper la phrase en plusieurs petites sections pour éviter le risque de malcompréhension du lecteur persan. Cependant, le rythme repose, comme en français, sur un mouvement continu du regard et sur l'accumulation des détails.

Un aspect central de *Les Choses* est la prolifération des objets, qui prend souvent la forme de longues listes : « l'objet n'est plus seulement utile, il est surtout un signe, un signe de statut social » (Baudrillard, 1975, p. 62). Chez Perec, ces énumérations ne sont pas de simples descriptions décoratives : elles participent pleinement à la construction du rythme. Les objets se succèdent sans hiérarchie claire, donnant l'impression qu'aucun élément ne possède plus de valeur que l'autre.

Dans la traduction persane, cette logique accumulative est largement respectée. On observe une juxtaposition rapide de groupes nominaux, comme dans la succession suivante :

" (...) که روی آن خرده کالاهایی زینتی چیده شده باشد، مانند سنگ های عقیق، تخم مرغ های سنگی، انقیه دان ها، جای آب نبات ها، زیر سیگاری های بشم سبز، یک گوش ماهی بزرگ، یک ساعت جیبی نقره، یک جام تراشدار، هرمی بلورین و مینیاتوری در قابی بیضی شکل."⁶ (Samii, 1404, p. 3)

Le traducteur conserve l'enchaînement direct des objets sans chercher à condenser la liste. Cette fidélité formelle permet de maintenir l'effet d'abondance et d'encombrement visuel propre au texte source. Le lecteur persan est ainsi confronté, lui aussi, à une profusion matérielle qui envahit progressivement l'espace du discours. La traduction persane reprend ce principe d'énumération continue : les phrases progressent par ajouts successifs, chaque objet venant s'ajouter au précédent sans véritable pause syntaxique.

⁶ « (...) des agates et des œufs de pierre, des boîtes à priser, des bonbonnières, des cendriers de jade, une coquille de nacre, une montre de gousset en argent, un verre taillé, une pyramide de cristal, une miniature dans un cadre ovale. » (p.7)

"تخت انگلیسی بزرگ (...), قفسه های باریک و بلند (...), چند جلد کتاب (...), چند آلبوم (...), چند تا گلدان (...), چند گردنبند و یک مشت بنجل" (Samii, 1404, p. 6)⁷

Cependant, on remarque parfois le processus d'ajout comme des qualificatifs ou des noms destinés à préciser les objets. Ces légères explicitations rendent la scène plus concrète pour le lecteur persan, mais elles modifient subtilement la neutralité du style perecquien. Là où le texte français tend vers une platitude presque impersonnelle, la traduction introduit une tonalité plus expressive.

"این جا گوشه دنجی باشد برای شب زنده داری ها"⁸ (Samii, 1404, p. 5)
 "جهانی از رنگ های جلومباخته"⁹ (Samii, 1404, p. 1)

L'écart le plus significatif concerne « جهانی از رنگ های جلومباخته » (un univers de couleurs qui ont perdu leur éclat). Dans le texte source, Perec évoque simplement des tapis aux couleurs « passées » ou « démodées » ; le registre est purement descriptif : il s'agit d'un constat visuel, neutre, sec, presque technique et clinique. Samii, en choisissant la formule « جلومباخته » (littéralement : « qui ont perdu leur splendeur »), ajoute une dimension mélancolique et esthétique. Le lecteur persan n'est plus seulement informé de l'état des objets ; il est invité à partager un sentiment de nostalgie. Or, cette tonalité sentimentale est étrangère à l'écriture de Perec où les objets sont dépeints avec une précision sans affect. L'insertion de « جلومباخته » introduit donc une rupture de ton : elle transforme un constat en évaluation, une description en émotion. Le même fait d'insertion d'une touche de subjectivité s'avère pour « گوشه دنج » qui connote un espace intime, petit et chaleureux. Du point de vue meschonnicien, cette différence est significative : le rythme par accumulation est globalement conservé, mais sa tonalité évolue légèrement.

⁷ « Un grand lit (...), deux étagères étroites et hautes (...), quelques (...), des albums, (...), des pots, des colliers, des pacotilles. » (p.8)

⁸ « Ce serait une pièce du soir » (p. 8).

⁹ « Un univers de couleurs un peu passées » (p. 8).

L'énumération demeure, toutefois elle devient parfois plus descriptive, ce qui atténue en partie l'effet mécanique et monotone du texte original. Le traducteur substitue à la neutralité clinique de l'auteur une subjectivité qui évalue, qui juge, qui ressent. On observe ainsi une tension entre fidélité à la structure accumulative et adaptation à la sensibilité de la langue cible.

2.2. Désir et frustration : continuité et déplacements

Si l'accumulation des objets produit un effet de monotonie et d'encombrement, c'est précisément pour faire ressentir au lecteur l'expérience des personnages prisonniers d'un désir sans cesse relancé. Dans le texte source, la sécheresse descriptive et la répétition mécanique des listes participent à cette mise en scène du manque. Cette esthétique du ressassement constitue la matrice même du sensible romanesque, où chaque objet énuméré devient le substitut vide d'une présence absente. L'entassement des choses, loin de combler le vide existentiel, ne fait que le matérialiser physiquement, transformant l'espace domestique en un véritable théâtre de l'insatisfaction.

Le désir est fortement structuré par le conditionnel qui inscrit l'insatisfaction dans la grammaire même du discours. Ce conditionnel instaure une temporalité suspendue, un présent perpétuellement déçu par son incapacité à advenir. En persan, cette dimension est rendue à la fois par des formes hypothétiques et par des verbes exprimant le vouloir ou le souhait « دلشان می خواست، می » «خواستند، دوست داشتند» qui ancrent le manque dans la subjectivité intime des personnages. Le traducteur cherche donc à maintenir l'idée d'un désir non réalisé, même si les moyens grammaticaux diffèrent. Cette bascule linguistique est cruciale : là où le français use d'un conditionnel temporel, le persan recourt à des tournures volitives qui

rendent le désir plus charnel, plus viscéral, comme un appétit qui ne trouve jamais son objet.

Tout de même, pour faciliter la manifestation de ce désir, le traducteur préfère parfois l'usage du mode verbal au futur : une action rêvée et désiré, mais non réalisée pour le temps actuel. Ce choix, en apparence anodin, opère un déplacement temporel significatif : le futur persan confère au rêve une allure de prophétie intime, comme si l'accomplissement était à la fois inéluctable et indéfiniment repoussé.

" خود را در جامه سیاه، چراغ جیبی به دست، با یک انبر دست، (...) مجسم کردند که چون شب فرا رسد در ساختمان راه خواهند یافت " ¹⁰ (Samii, 1404, p. 96)

Le verbe projette les personnages dans un au-delà du présent, soulignant que leur existence véritable est toujours ailleurs, dans un ailleurs temporel aussi inaccessible que les objets qu'ils convoitent.

Ce qui demeure constant, c'est la répétition de structures similaires et la projection vers un avenir indéfini. Le présent reste insuffisant, et le bonheur est toujours situé ailleurs. Cette continuité permet de préserver la logique du manque qui traverse le roman. Selon Meschonnic, le rythme ne se réduit pas à une forme extérieure : il est porteur de subjectivité. Dans le texte source, ce « rythme-manque » est produit par l'alternance mécanique entre accumulation et conditionnel, créant une pulsation de l'insatisfaction. En persan, le traducteur doit réinventer cette pulsation avec des moyens différents (futur, verbes volitifs, constructions hypothétiques).

« Les contradictions, insurmontables en elles-mêmes, trouvent une résolution purement formelle dans le domaine esthétique » (Jameson, 1981, p. 80). Ici, même si certaines modalités changent, la traduction parvient globalement à transmettre un discours fondé sur l'attente et

¹⁰ « Ils s'imaginèrent longuement, vêtus de noir, une minuscule lampe électrique à la main, une pince, (...), pénétrant, la nuit tombée, dans un immeuble, gagnant les caves, forçant la serrure primaire d'un monte-charge, atteignant les cuisines ».

la frustration. L'acte de traduire devient comme un acte culturel fonctionnant comme une réponse ou une solution à des contradictions.

La traduction survient ainsi comme un aller-retour entre fidélité rythmique et lisibilité dans la langue cible. Le traducteur assume un rôle actif dans la reconfiguration du discours, confirmant ainsi la conception meschonnicienne de la traduction comme acte éthique. Le traducteur invente un équivalent rythmique dans une autre langue, assumant la responsabilité de faire entendre, en persan, la même musique du manque. La corrélation entre ces deux parties est donc profonde : le traducteur rejoue ce rythme dans la langue d'arrivée, quitte à infléchir certains paramètres pour que la voix persane reste vivante, audible et éthiquement fidèle à l'expérience des personnages.

Conclusion

L'analyse du texte source a d'abord mis en évidence les procédés stylistiques fondamentaux par lesquels Perec construit une critique implicite de la société de consommation : l'accumulation descriptive, la répétition mécanique des structures syntaxiques, l'usage systématique du conditionnel et la progression circulaire du récit participent à l'élaboration d'un « rythme-manque » qui fait ressentir au lecteur l'expérience même des personnages. Loin d'être un défaut d'écriture, cette monotonie volontaire constitue le cœur du projet perecquien. L'examen de la traduction persane révèle une dynamique complexe, faite à la fois de continuités et de déplacements. Sur le plan structurel, Samii préserve largement les principaux marqueurs du rythme perecquien : le mode hypothétique est maintenu, les longues phrases à progression visuelle sont respectées, et les énumérations conservent leur effet d'abondance. Le traducteur parvient ainsi à transmettre, dans une langue dont les moyens

grammaticaux différent du français, la logique du manque et de la projection qui traverse le roman. Toutefois, notre analyse a également mis au jour des inflexions significatives. Lorsque le texte source se caractérise par une sécheresse descriptive et une neutralité clinique, la traduction persane introduit parfois des tonalités plus expressives, plus mélancoliques, qui modifient subtilement la voix du texte. Ces transformations, envisagées à la lumière de la pensée meschonnicienne, ne sauraient être réduites à de simples pertes. Elles témoignent plutôt du travail d'un traducteur qui, confronté à l'impératif de lisibilité dans la langue cible, assume pleinement son rôle d'acteur du discours. Samii réinvente, dans une autre langue et pour un autre lectorat, une organisation du langage porteuse de sens, confirmant ainsi la conception meschonnicienne de la traduction comme acte éthique. La traduction persane de *Les Choses* apparaît dès lors comme un compromis fécond entre deux exigences : préserver le rythme et la voix du texte source, et rendre l'œuvre accessible à un public iranien. Cette étude ouvre plusieurs pistes pour des recherches ultérieures. Il serait pertinent d'élargir l'analyse à d'autres traductions des œuvres de Perec en persan, notamment *La Vie mode d'emploi*, afin de déterminer si les tendances observées se retrouvent ailleurs. Une comparaison avec d'autres traductions de romans français de la même période permettrait de mieux cerner les spécificités de la réception de la littérature d'avant-garde en Iran.

Bibliographie

- Attal, J.-P. (2000, novembre). *La Tribune internationale des langues vivantes*. Paris : Verdier.
- Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation*. Gallimard, Idées.

- Burgelin, C. (1990). *Georges Perec*. coll. « Les Contemporains » (no 4). Paris : Seuil.
- Dessons, G., & Meschonnic, H. (1998). *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris : Dunod.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press. [L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique (Nicolas Vieillescazes, Trad.). 2012. Ed. Questions Théoriques].
- Lasnet de Lanty, A. (2022). *La Vie mode d'emploi de Georges Perec : une lecture éclairée par l'esthétique du cinéma documentaire*. [Mémoire de Master en Sciences de l'Homme et Société, Université de Nantes], <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04234791v1/document>
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Perec, G. (1992). *Les choses : Une histoire des années soixante*. Paris : J'ai Lu.
- Ramond, C. (2017, septembre). *La question du sujet – Poétique et politique chez Derrida et trois contemporains : Badiou, Meschonnic, Rancière* [Communication]. Colloque "Poétique / Politique : Hantises de la Déconstruction" ("Poética / Política – Assombros da Deconstrução"), Université de Brasília, Brésil.
- Samii Gilani, A. (Trad.). (1404/2025). *Chiz-hâ: dâstâni az sâlhâye 1960* [*Les choses : Une histoire des années 1960*]. Téhéran : Éditions Elmi Farhangui.

Sheringham, M. (2013). *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, Paris : PUF.