

Texte de la communication présentée aux
Journées d'étude Georges Perec
Université nationale autonome du Mexique (23-25 mai 2019)

**Georges Perec et les arts plastiques.
Détournement et fidélité : *E-book* de Joachim Schmid**

par Mireille Ribière

ABSTRACT

La postérité de l'œuvre de Perec dans les arts visuels se manifeste de manière toujours plus tangible et originale d'année en année. Avec le passage du temps et des frontières, la personnalité de Georges Perec s'efface au profit d'un corpus protéiforme, où les artistes les plus divers vont trouver tour à tour un matériau à transformer. Si chacun des quatre modes d'interrogation qui, selon Perec, informent son écriture – sociologique, autobiographique, ludique, fictionnel – se trouvent bien au cœur de la problématique de l'art contemporain, ce seraient plutôt leur interconnexion et les modalités de leur coexistence qui s'avèrent être les aspects les plus générateurs d'œuvres singulières, telles *E-book* de Joachim Schmid.

ooooo

Cette intervention s'inscrit dans le prolongement de mes précédents travaux, notamment une « Tentative de description d'un projet de livre d'artiste : Perec/Schmid¹ », une longue interrogation sur la présence de l'œuvre de Georges Perec comme point de référence ou d'ancrage dans les arts plastiques², et une réflexion sur l'incidence de ces recherches dans ce domaine sur mon propre travail³.

Si l'œuvre de Georges Perec informe – parfois en profondeur, parfois de manière plus superficielle – le travail de nombreux plasticiens aujourd'hui, c'est que ses préoccupations ont non seulement croisé celles des artistes de sa génération, mais parfois anticipé celles des générations suivantes. Une brève évocation de son parcours d'écrivain nous servira donc de préambule.

Les premières traces écrites du cheminement de Perec sont liées à la réflexion menée

1. « Georges Perec / Joachim Schmid : tentative de description d'un projet de livre d'artistes », *Perec et l'art contemporain*, Jean-Luc Joly ed., *Cahiers Georges Perec*, n° 10, Le Castor Astral, 2010, p. 227-234.
2. « Georges Perec's Enduring Presence in the Visual Arts », dans *The Afterlives of Georges Perec*, Rowen Wilken and Justin Clemens éd., Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 23-44.
3. « Georges Perec, an enabling figure. The example of *Columbus Day* », en ligne sur Academia https://www.academia.edu/12246052/Georges_Perec_an_enabling_figure._The_example_of_Columbus_Day.

avec quelques amis, entre 1959 et 1963, dans le cadre de *La Ligne générale*⁴. Projet de revue inabouti, inspiré du réalisme critique de György Lukács⁵, *La Ligne générale* ou *L.G.* devait son nom au film éponyme de Sergueï Eisenstein (1929). S'inscrivant en faux contre la littérature engagée d'un Sartre, le Nouveau Roman tel que le défend alors Alain Robbe-Grillet et un théâtre de l'absurde à la Beckett, c'est dans la production esthétique née des bouleversements politiques et culturels du début du XX^e siècle que le groupe cherche de quoi nourrir son espoir de renouveau. Perec regrette toutefois que des œuvres comme les carrés de Malevitch ou *Finnegans Wake* de James Joyce remettent en question les présupposés esthétiques des générations précédentes au point de n'être plus que l'expression de la destruction de ces conventions⁶. En revanche, le travail de Paul Klee emporte son adhésion. Pour lui, en effet, Klee est celui qui est parvenu à dépasser la fausse dichotomie entre figuration et non figuration. En 1959, ce dépassement, Perec le formule en termes de réalisme : « le réalisme n'est pas le naturalisme : l'intention du réalisme c'est d'abord le choix, la volonté d'enrichir, de charger le réel, de le rendre dense et significatif⁷. » Une vingtaine d'années plus tard, les *Esquisses pédagogiques* de Klee (1925) fourniront l'exergue du préambule de *La Vie mode d'emploi* : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre. » C'est dire que l'interrogation sur la relation au réel, et les notions de distance critique et de médiation, resteront au cœur de l'esthétique de Perec.

D'où, notons-le dès à présent, les nombreuses allusions aux hyperréalistes américains dans les déclarations de l'auteur de *La Vie mode d'emploi* en 1978 : « Je m'inspire de ce qu'on appelle en peinture l'hyperréalisme. C'est en principe une description neutre, objective, mais l'accumulation des détails la rend démentielle et nous sommes ainsi tirés hors du réel⁸. »

Étant donné les préoccupations premières de Perec, on comprend l'absence de tout intérêt chez lui pour ce qui relève, de près ou de loin, de l'expressionnisme abstrait tel qu'il s'est développé notamment aux États-Unis dans l'après-guerre. Il en est autrement du pop art.

Le goût de Perec pour la culture dite populaire⁹ et sa pratique d'une écriture « citationnelle », le rapproche, dit-il, d'« une certaine forme du pop art, où il n'est jamais question que de peindre quelque chose qui a déjà été peint, en le détournant de sa fonction¹⁰ ».

4. Voir à ce propos : la correspondance avec Jacques Lederer, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* » *Correspondance Georges Perec & Jacques Lederer*, Sillages, 2019 ; la correspondance avec Roger Kléman, *56 lettres à un ami*, Le bleu du ciel, 2011 ; et l'introduction de Claude Burgelin à *L. G. Une histoire des années soixante*, Seuil, 1992.

5. *La Signification présente du réalisme critique* de Lukács György a paru en 1960 chez Gallimard (trad. Maurice de Gandillac) et *La Théorie du roman* en 1963 chez Gonthier (trad. Jean Clairevoye).

6. Georges Perec, « *Wozzeck* ou la méthode de l'apocalypse », 1964, repris dans *L.G.*, p. 170-171.

7. « Défense de Klee », dactylogramme inédit daté du mois d'août 1959, repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, édition critique établie par Mireille Ribière avec la participation de Dominique Bertelli, éditions Joseph K., 2019, p. 757-769.

8. « Un livre pour jouer avec », propos recueillis par Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 29 septembre 1978, repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, p. 298.

9. Qu'il s'agisse de son admiration pour Jules Verne ou Alexandre Dumas ou bien pour les humoristes français (Francis Blanche, Pierre Dac) et américains (Roger Price, Robert Benchley, James Thurber).

10. Perec déclarait déjà en 1965 : « Il me semble que depuis un certain temps déjà, depuis les Surréalistes en fait, on s'achemine vers un art qu'on pourrait dire "citationnel", et qui permet un certain progrès puisqu'on prend comme point de départ ce qui était un aboutissement chez les prédécesseurs » (« Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux », propos recueillis par Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, *Les Lettres françaises*, n° 1108, 2-8 décembre 1965, repris dans *Entretiens*,

Le *re-made*¹¹ prend alors la relève du *ready-made* à la Duchamp.

La pensée de Perec se précise dans un article de 1967 intitulé « Écriture et mass-media¹² » : plus que l'iconographie des mass media, qui caractérise le pop art, ce qui l'intéresse c'est la manière dont ceux-ci « nous imposent ou nous proposent une nouvelle sensibilité », manifeste chez des artistes comme Warhol, Segal, Oldenburg ou Wesselmann, mais qui, en fait, a des précédents dans l'histoire de la littérature. Les axes de cette nouvelle sensibilité sont les phénomènes de « simultanéité » et de « discontinuité », qu'on les pense en termes de montage (Eisenstein n'est pas loin) ou de « présence concurrente et simultanée » de matériaux et de messages hétérogènes, ainsi que « l'implication » du lecteur / spectateur, qui participe à l'élaboration du sens ou plus directement à la production de l'œuvre.

Le troisième volet important dans le cheminement de Perec est bien évidemment sa cooptation par l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) en 1967. L'Oulipo, créé en 1960 par l'écrivain Raymond Queneau et le mathématicien François le Lyonnais, est alors un groupe marginal, qui ne se manifestera publiquement qu'en 1973 avec la parution de *La Littérature potentielle* chez Gallimard. Parmi ses membres, qui ne sont pas tous écrivains, un seul artiste plasticien : Marcel Duchamp. Si sa présence au sein du groupe est essentiellement passive, elle n'en est pas moins significative ; ce qui unit tous ces oulipiens de la première heure, nous dit Marcel Bénabou, c'est une approche fondée sur : « l'abolition des frontières entre les disciplines, la solidarité du poétique et du scientifique, l'audace sans frein dans l'expérimentation, la distance ironique à l'égard des arts constitués¹³. » Ajoutons à cela l'affirmation de la primauté de l'idée sur sa réalisation, dont on trouve une des formes les plus abouties dans l'art conceptuel.

Ces trois volets ne représentent pas le tout de la réflexion de Perec sur l'art et l'écriture en particulier, mais il est clair que ses modèles, il les a cherchés et trouvés chez des artistes qui ont joué un rôle déterminant à des périodes d'expérimentation intense, considérées aujourd'hui comme des moments charnières de l'histoire de l'art au vingtième siècle : l'avant-garde et le modernisme du début du vingtième siècle et le post-modernisme des années soixante, qui lui-même revisitait à sa façon l'art du début du vingtième siècle.

C'est dire que si Perec occupe de 1965 à 1978 une position tout à fait marginale sur la scène littéraire, en France comme à l'étranger, il n'en partage pas moins « l'espace mental¹⁴ » des artistes de son époque et de ceux qui ont suivi.

Il y a toutefois quelque chose de paradoxal dans la position que Perec occupe dans l'art d'aujourd'hui. Hormis quelques projets en collaboration¹⁵, Perec s'intéressait peu à l'art contemporain. Et si la peinture joue un rôle important dans ses romans : du *Condottière* (roman

conférences, textes rares, inédits, p. 56).

11. Expression empruntée à Irving Sandler, *Le Triomphe de l'art américain*, t. 2, Paris, Carré, 1990.

12. Repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, p. 131-140.

13. Marcel Bénabou, « Duchamp à l'Oulipo ou un secret trop bien gardé », dans « *regarde de tous tes yeux regarde* » – *l'art contemporain de Georges Perec*, catalogue d'exposition, Nantes, Joseph K., 2008, p. 76.

14. Jean Pierre Salgas, « Le Centre Georges Perec » dans « *regarde de tous tes yeux regarde...* », p. 11.

15. Voir, plus loin, la note 22, ainsi que le cahier « Perec / Poli » inclus dans *Jacques Poli. Rétrospective 1966-2002*, La Nerthe Éditeur/Villa Tamaris 2012.

de jeunesse publié à titre posthume en 2012) à *Un Cabinet d'amateur*, dernier roman achevé – deux histoires de faussaires – en passant par *La Vie mode d'emploi*, description d'un tableau qui n'a pas été peint, il est incontestable que c'est toujours une métaphore de l'écriture¹⁶. Il en est de la peinture chez Perec comme du free jazz, dont il disait dans « La Chose » : « Je ne parle pas du free jazz ; tout au plus le free jazz me permet-il de parler de l'écriture¹⁷ ».

De même, *Espèces d'espaces*, texte qui a fasciné architectes et plasticiens et les a sensibilisés au reste de l'œuvre de Perec¹⁸ est d'abord un travail sur l'appréhension et la mise en mots de l'espace – le premier chapitre débute, je le rappelle, par « j'écris » et le dernier se clôt sur « Écrire : [...] laisser [...] quelques signes ».

Mais peut-être n'est-ce pas tout à fait un paradoxe, il semble que c'est justement parce que son travail est celui d'un écrivain, et d'un écrivain qui nie les frontières entre genres et pratiques, et joue sur la fragile intersection entre réel et imaginaire, qu'il a pu jouir d'un tel rayonnement. S'interrogeant sur les raisons de la fascination qu'exerçait *Espèces d'espaces* sur leurs étudiants, Guillemette Morel Journal et Vincent Corny notent que « Perec partage le point de vue biaisé de nombreux non-architectes : la croyance qu'une œuvre bâtie est le pur produit de l'imaginaire¹⁹ ». Loin de s'insurger contre une telle incompréhension, ils en concluent que « le malentendu Perec *versus* l'architecture n'en a pas fini d'être fécond ». On ne peut que s'en réjouir²⁰.

Ma dernière remarque portera sur la nature du discours de Perec sur son travail tel qu'il se manifeste notamment dans *Espèces d'espaces*, à savoir son humilité, son refus des « grandes idées », et l'accessibilité qui en résulte. En 1979, Perec disait :

J'ai été longtemps persuadé que je n'arriverais pas à « être écrivain » parce que je préférerais Agatha Christie à Faulkner, Jules Verne à Martin du Gard, Gaston Leroux à Saint-Exupéry et Luc Bradfer à Virgile. [...] Et quand je lisais, par exemple, une interview de Durrell où il expliquait que *Le Quatuor d'Alexandrie* était une transcription romanesque des théories d'Einstein, cela me flanquait une sacrée pétoche.²¹

Perec, c'est l'anti-Durrell. Malgré les malentendus évoqués plus haut, son insistance sur la matérialité de l'écriture, sur le fait que l'écrivain travaille avec des mots – et non des idées – dans l'espace de la page, appelle les correspondances entre pratiques esthétiques distinctes²².

16. Voir à ce sujet « PEINTURECRITURE » par Bernard Magné, repris dans son *Perecollages 1981-1988*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 207-217.

17. « La Chose », publication posthume reprise dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, p. 870.

18. Rappelons qu'y sont décrits, entre autres, à l'état de projets : *Lieux*, « Lieux où j'ai dormi » et *La Vie mode d'emploi*.

19. Guillemette Morel Journal and Vincent Corny, « Dessine de tous tes yeux, dessine ! Apprendre l'architecture avec Georges Perec » dans Danielle Constantin, Jean-Luc Joly and Christelle Reggiani (eds), *Cahiers Georges Perec 12 : Espèces d'espaces perecquiens*, Le Castor Astral, 2015, p. 83.

20. Ces journées d'étude de Mexico ne font d'ailleurs que confirmer la fertilité des malentendus autour de l'œuvre perecquien.

21. « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner » *L'Arc* (Aix-en-Provence), n° 76, repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, p. 443-444.

22. Ainsi *La Clôture* (avec Christine Lipinska) ou *Trompe l'œil* (avec Cuchi White) présentent en vis-à-vis des textes et photographies qui mettent en œuvre des procédés envisagés par Perec comme

Ce long préambule pour en arriver enfin aux thèmes de réflexion qui nous ont été proposés pour ces journées d'étude, à savoir les quatre types d'interrogation auxquels Perec rattache son œuvre dans ses « Notes sur ce que je cherche²³ » : le sociologique (« comment regarder le quotidien »), l'autobiographique, le ludique (« les contraintes, les prouesses ») et le romanesque (« le goût des histoires »).

S'il est indéniable que ces quatre types d'exploration constituent les axes majeurs de l'art contemporain, ce qui fait l'originalité et l'intérêt de la position de Perec, c'est la manière dont ils se complexifient et se nouent entre eux : « cette répartition, précisait-il, est quelque peu arbitraire et pourrait être beaucoup plus nuancée : presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique [...] ; presque aucun non plus ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte. » Ces quatre types d'interrogation ne sont pas du même ordre : si les deux premiers relèvent du contenu de l'expression, les deux suivants relèvent plutôt de l'expression du contenu, d'où les nombreuses configurations possibles, caractéristiques de son projet d'écrivain.

Ainsi pourra-t-on dire que le travail de Sophie Calle est perecquien, alors que celui de Tracey Emin ne l'est pas. L'une et l'autre se servent de leur vécu comme matériau, mais les stratégies de distanciation et la dimension ludique qui caractérisent le travail de Calle sont totalement absents de celui d'Emin, laquelle se place pratiquement toujours sur le seul terrain de la confession.

M'interrogeant sur la présence de Perec dans les arts plastiques dans un précédent travail²⁴, je m'étais donné un point de départ différent. J'avais d'abord écarté les références ayant simple fonction de faire-valoir – elles sont nombreuses – pour me concentrer sur trois types de travaux : ceux qui puisent matériau et approche chez Perec ; ceux où Perec est ressenti comme une présence tutélaire ; et ceux que Perec a « plagié par anticipation » comme diraient les oulipiens. Parmi les œuvres dont le matériau est issu des textes de Perec, j'avais décrit, entre autres, le travail de Christl Lidl, ici présente. Pour les plasticiens qui se reconnaissent dans la démarche de Perec et développent au sein de leur propre pratique des stratégies semblables, je citais Sophie Calle et Christian Boltanski. Et parmi ceux dont la production me semblait avoir été anticipée par Perec, j'avais choisi Joachim Schmid, artiste allemand dont les premiers travaux importants datent de l'année où meurt l'écrivain (1982)²⁵, et qui ignorait tout de lui avant notre rencontre en 2008²⁶. Dans tous ces cas, les notions de résonance ou de congruence ne me paraissaient pertinentes qu'en présence d'œuvres qui, reflétant ou s'appropriant Perec,

équivalents. Pour plus de détails voir, entre autres, Mireille Ribière, « La photographie dans *La Clôture* », *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n^{os} 7-8, 1998, p. 107-119, ou « Le lieu et la forme dans *La Clôture* », in Rabâa Abdelkêfi (ed.), *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, Tunis, Éditions Sahar, 2009, disponible sur le site de l'Association Georges Perec dans *Le Cabinet d'amateur*.

23. *Le Figaro*, 8 décembre 1978, repris dans *Penser / Classer*, Hachette, 1985, p. 10-12.

24. « Georges Perec's Enduring Presence in the Visual Arts », déjà cité.

25. Pour plus de détails, voir *Joachim Schmid: Photoworks 1982 - 2007*, Steidl, 2007, et pour les réalisations plus récentes, consulter : <<http://www.lumpenfotografie.de/>>.

26. « Entretien avec Joachim Schmid », propos recueillis par Mireille Ribière, dans *Perec et l'art contemporain*, Jean-Luc Joly ed., *Cahiers Georges Perec*, n^o 10, 2010, p. 235-252. (L'entretien accompagne « Georges Perec / Joachim Schmid », tentative de description d'un projet de livre d'artistes, p. 227-233.)

poursuivaient ses questionnements dans des directions originales sans se départir des présupposés esthétiques qui fondaient sa pratique.

Les trois types de relations que je viens d'esquisser ne sont pas toutefois mutuellement exclusifs. Ainsi c'est un travail récent de Joachim Schmid, non pas anticipé par Perec mais issu d'une de ses œuvres, que j'évoquerai ici. Il s'agit d'un ouvrage intitulé *E-book*. Si le titre fait référence aux publications dématérialisées, il s'agit bien d'un objet matériel, et bien qu'il se présente sous la forme d'un livre, il n'est pas *lisible*, au sens où on l'entend habituellement : il ne permet ni d'établir une relation entre les séquences de signes graphiques présents sur la page et les signes linguistiques propres à une langue naturelle (laquelle d'ailleurs ?), ni de prendre connaissance du contenu du texte écrit sur lequel il s'appuie. Nous sommes donc bien dans le domaine du visuel :



Seul est « lisible » le paratexte :

- les pages de titre et la dédicace : « For Elisabeth Tonnard »
- les noms de lieu et les dates précisés en fin de volume :

Amsterdam, Berlin, Weimar, Florence, Venice, Leerdam, Miiddelburg,
New York, Ravenna, 's-Hertogenbosh, Rotterdam
January through October 2015

Schmid.wordpress.com
Berlin 2016

- et la quatrième de couverture.

Cette quatrième de couverture rappelle que la lettre E est la plus fréquente de l'alphabet dans de nombreuses langues – dont le néerlandais, l'anglais, le français et l'allemand – et que, malgré les difficultés que présentait l'exercice, Perec est parvenu à écrire tout un roman – *La Disparition* – en se privant de cette lettre. Joachim Schmid présente son *E-book* comme l'envers de *La Disparition*²⁷ puisque la seule lettre qui paraisse à toutes les pages de son ouvrage est précisément le E. Il y « reprend », pour ainsi dire, le texte d'une lettre adressée à Elisabeth Tonnard, dont ne subsistent sur la page que les occurrences du E. Assumant le rôle de compositeur-typographe, le photographe représente chaque occurrence du E par une photographie différente²⁸ – 468 clichés en tout, à moins d'une erreur de ma part.

Deux remarques préliminaires s'imposent. D'abord si l'anglais est la langue de travail de Schmid, en évidence dans le paratexte, la langue de la missive d'origine n'est pas précisée. L'autre concerne la relation entre *E-Book* et un autre texte de Perec ayant aussi pour titre une lettre, *W ou le souvenir d'enfance*, livre qui s'organise autour d'un chapitre manquant figuré par une page blanche ; la dédicace explicite « For Elisabeth Tonnard » est en effet l'envers de la dédicace énigmatique réduite à une seule lettre qui inaugure le livre de Perec – « pour E ». Mais les résonances ne s'arrêtent pas là. Si j'ai choisi *E-book* de Joachim Schmid, c'est parce que cette œuvre d'apparence modeste, me paraît le comble à la fois du détournement et de la fidélité au projet perecquien – une fidélité qui n'est pas recherchée systématiquement dans le détail.

Contrairement à *La Disparition* où la forme lipogrammatique ne s'exhibe pas d'emblée comme telle, la mise en page d'*E-Book* pousse à l'extrême la dichotomie « rester caché / être découvert » explicitée dans *W ou le souvenir d'enfance*²⁹. Avec l'effacement du texte d'origine et l'apparition épisodique de la lettre E dans des graphies toujours différentes, les phénomènes de simultanéité et de discontinuité évoqués plus haut ont une visibilité accentuée. Avec le recensement hétérogène des graphies de la lettre E, *E-Book* s'inscrit dans le type de

27. Si Schmid n'évoque pas *Les Revenentes* (1972), texte de Georges Perec qui ne comporte que la voyelle E, c'est vraisemblablement parce qu'il ne le connaît pas, bien qu'il en existe une traduction en allemand (*Dee Weedergenger*, traduit par Peter Ronge, Münster, Helmut Lang, 2003). Mais peu importe puisque, contrairement aux apparences, *Les Revenentes* n'est pas véritablement l'envers de *La Disparition* (1969).

28. Il existe même une plaquette réalisée par Elisabeth Tonnard qui montre Schmid en train de photographier diverses inscriptions en différents lieux publics (*Joachim Schmid works*).

29. « Une fois de plus les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert » (2^e chapitre de *W ou le souvenir d'enfance*).

discours souvent pratiqué par Perec : les listes et tentatives d'inventaire ou de description à effet de saturation³⁰.

Le contenu de la missive est tu. En ne conservant que l'initiale du nom de la destinataire, Schmid place l'intime sur le plan de la blancheur, de la distanciation. L'expression de soi passe par une médiation extérieure : le Schmid auteur de la lettre délègue la graphie de l'initiale du nom d'Elisabeth Tonnard à des instances anonymes, individuelles ou institutionnelles selon la nature des inscriptions. Le Schmid photographe documente, quant à lui, ces pratiques anonymes, mettant ainsi l'accent sur ce qui dans la vie courante ne retient pas l'attention – ce que Perec nommait l'infra-ordinaire³¹ –, ici les multiples et diverses manifestations de la lettre E dans les messages qui nous entourent (nette ou à demi effacée ; manuscrite, imprimée, sous forme de mosaïque ; majuscule ou minuscule ; en noir sur blanc ou gris, en gris ou blanc sur fond noir etc.). Simultanément la photographie fait office de journal intime puisqu'elle témoigne des déplacements de Schmid en Europe et aux États-Unis au cours de l'année 2015 – lesquels sont précisés, on l'a vu, dans le paratexte.

Reste la question de savoir ce qui est tu dans *E-book* et ce qui s'y dit pourtant. Libre donc à chacun d'imaginer le contenu de la lettre en construisant un texte à partir des occurrences du E dans une langue ou une autre, et de construire l'histoire d'amour qui s'y esquisse peut-être en creux.

Personnellement je n'en dirai pas plus.

30. On pense à « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », « Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 », « Stations Mabillon. Tentative de description de quelques lieux parisiens, 5 » ou « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien ».

31. Le terme est dû, rappelons-le, à Paul Virilio, co-rédacteur avec Georges Perec et Jean Duvignaud de la revue *Cause Commune* (1972-1974).