

Vive le vélo : sur une rencontre du sport et de la typographie sur la table de la poésie

Jan Baetens

Tout livre est un objet double, en même temps qu'ambivalent. Il est *double*, car fait d'un support, qui fait aussi écran, et d'un contenu, texte ou image (une page blanche est une image aussi, bien entendu). Il convient toutefois de préciser d'emblée que le rapport entre support et contenu est tout sauf exclusif : n'importe quel support possède également une dimension visuelle (un livre « blanc », non recouvert de signes imprimés, n'est pas un livre « vide »¹), de sorte que le contenu d'un volume, que nous associons généralement aux signes verbaux ou visuels consignés sur la page ou quelque autre support, inclut en bien des cas des aspects de ce support (couleur, dimensions, toucher, etc.). Ce n'est donc que pour des raisons didactiques, et toujours de manière plutôt provisoire, qu'il est possible de postuler une distinction directe entre support et contenu (ou si l'on préfère, de façon plus subtile et nuancée, entre écran et signe, les deux se définissant l'un par rapport à l'autre).

Par ailleurs, en tant qu'objet le livre est aussi *ambivalent*, car si contenu et support peuvent être dissociés, du moins jusque dans une certaine mesure, la relation entre les deux est loin d'être uniforme. Le livre oscille sur un *continuum* entre deux extrêmes où l'un des pôles l'emporte radicalement sur l'autre. Il peut basculer du côté du livre où seul compte le texte, quand bien même ce texte n'existerait pas sans l'aide du support. Il peut non moins pencher vers livre où le support prime sur le contenu, au point de devenir objet purement plastique ou visuel, quitte à perdre sa fonction même de livre, c'est-à-dire d'objet destiné à la lecture. Qu'on nous permette toutefois d'y insister : cette opposition entre deux catégories qui semblent s'exclure mutuellement est avant tout théorique et conceptuelle ; elle aide à distinguer des types abstraits, non à insinuer une échelle de valeurs, et moins encore à décrire une évolution

¹ Voir Craig Dworkin, *No Medium*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2013.

historique. Il n'y a pas d'évolution téléologique de tel type à tel autre. La polarité rapidement esquissée indique seulement les pôles entre lesquels une production peut osciller : c'est un outil parmi d'autres pour essayer de comprendre ce qui est en jeu lorsque des écrivains ou des artistes – la limite entre les deux se fait souvent mince – s'emparent du support-livre pour en explorer diverses facettes. Tel est le cas du livre d'artiste, terme polysémique ou polyvalent s'il en est, que l'on utilisera dans les pages suivantes au sens très large du terme. Dit autrement : la notion de livre ne sera pas limitée ici à l'acception technique qui est la sienne en histoire de l'art – et qui bien entendu est parfaitement légitime² (et de nombreuses autres publications de la même autrice) –, elle s'ouvrira également à des pratiques plus traditionnellement poétiques, la fascination des poètes pour le travail sur la typographie et le support étant souvent un enjeu de l'expérience poursuivie qui aspire toujours à la fusion, qui peut demeurer conflictuelle, des formes et des sens.

Le critique américain Garrett Stewart a parlé dans ce contexte de « démédiatisation » (anglais : *demediation*, terme qu'il est préférable de traduire par démédiatisation plutôt que par démédiation, de la même façon que le concept mieux connu de *remediation*³, d'abord mal transposé comme remédiation, se traduit aujourd'hui de plus en plus par remédiatisation⁴). Par ce terme, Stewart n'entend pas « perte de médium » (une œuvre privée de médium est littéralement impensable, même les œuvres conceptuelles doivent être matérialisées d'une façon ou d'une autre) mais « métamorphose de médium », glissement du médium-livre vers le médium d'exposition, le contenu cessant d'être contenu de manière à ne plus laisser que le support :

In and beyond the work of book forms in sculptural reduction, demediation names, in short, *the process by which a transmissible text or image is blocked by the obtruded fact of its own neutralized medium*. [...] [W]hat I am calling demediation peels away the message service, leaving only the material support.

À l'intérieur mais aussi à l'extérieur des œuvres sous forme de livres réduits à l'état de sculptures, le concept de démédiatisation désigne, pour faire bref, le processus par lequel un texte ou une image susceptible d'être communiqué se trouve bloqué par la force de son propre médium neutralisé. [...] Ce que j'appelle démédiatisation décolle le contenu du message, pour ne garder que le support matériel⁵.

² Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006.

³ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understaqnding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

⁴ Voir Jan Baetens, « La remédiatisation: formes, contextes, enjeux », dans *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Raphaël Baroni et Claus Gunti (dir.), Paris, Colin, 2020, p. 239-252.

⁵ Stewart Garret, « Bookwork as Demediation », *Critical Inquiry*, vol. 36, 2010, p. 413.

Cependant, il importe de ne pas oublier le rôle du lecteur et la possibilité qui lui est toujours offerte de séparer les deux régimes textuels que Gérard Genette nomme *constitutif*, « garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques de traditions culturelles de toutes sortes », et *conditionnel* (relevant « d'une appréciation esthétique subjective et toujours révoquant⁶ ». En d'autres mots, au lecteur il n'est pas interdit de tirer un livre dominé par le contenu – par exemple le « livre pauvre », auquel Adrienne Monnier a rendu un si juste hommage⁷ – vers le modèle du livre où la matérialité et la forme du support compte tout autant sinon davantage, ou inversement. Dans le premier cas, on pourrait parler de la mutation du livre « simple » en livre d'artiste (bien entendu au sens élargi utilisé dans ces pages), mais *sans artiste*, par lecteur interposé, car c'est de lui que dépend la métamorphose d'un support apparemment neutre ou sans intérêt en un objet digne d'attention et, rapidement, d'amour (ou de dégoût, cela va sans dire). La situation est banale, car c'est ce qui arrive dès qu'un lecteur refuse de lire un texte ou de regarder une image dans toute autre édition que « celle-là ». C'est ce qu'affirme par exemple un Julien Gracq, grand amateur de Jules Verne, quand il affirme qu'il a de la peine à lire cet auteur dans une autre édition que celle de Hetzel : « C'est difficile de s'en passer, je trouve⁸. »

Un livre d'artiste n'est donc ni forcément *démédié*, au sens de Stewart Garrett, ni nécessairement *d'artiste*, au sens conventionnel du terme en histoire de l'art (soit une œuvre d'art prenant la forme d'un livre). En pratique, toutefois, la réflexion sur le médium et sur le travail de la forme, anonyme ou non, doit être au cœur de toute lecture du livre explorant les spécificités visuelles et typographiques du livre en relation avec les significations dont il se voit investi.

Pour une esthétique du « sur place »

Le livre d'artiste n'est pas une pratique ou un objet transhistorique ou universel. On le trouve certes partout, mais le sens qu'il a n'est pas toujours le même. Il peut subir par exemple, et c'est le point sur lequel on voudrait insister en ces pages, ce que Dario Gamboni, après Goethe et tant d'autres, appelle une « dislocation », c'est-à-dire la combinaison d'une « délocalisation » (un objet change de sens quand il change de place) et de « démembrement » (un objet, qui peut être mis en valeur par la nouvelle place qui lui est attribuée, perd aussi quelque chose de fondamental en se voyant coupé de son cadre originel). La ré-

⁶ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 7.

⁷ Adrienne Monnier, « Éloge du livre pauvre », *Arts et métiers graphiques*, n° 25, 1931. p. 345-348. Repris dans *Rue de l'Odéon*, Paris, Albin Michel, 1960. Voir aussi J. Baetens, « Livres d'artistes, livres pauvres », *Le Livre & l'estampe*, 2017, n° 187, p. 43-55.

⁸ Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 243.

férence principale de Gamboni est John Dewey, auteur du livre *L'Art comme expérience*⁹, mais il cite un commentaire très engagé (et superbement écrit) de Quatremère de Quincy¹⁰ de 1796, fait avant même que s'ouvrent les discussions avec l'Italie sur la restitution des œuvres spoliées par les troupes napoléoniennes :

Dans ses *Lettres à Miranda* [...], Quatremère affirmait que le « déplacement des monuments de l'Italie » et spécialement de Rome équivalait à une destruction, comparable à celle d'un livre dont un ignorant arrache les pages où il trouve des vignettes, parce que « le pays lui-même fait partie du muséum » et « est inamovible dans sa totalité ». Ce « muséum », selon lui, se composait non seulement des bâtiments, des statues et d'autres objets, mais aussi « des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existants, des parallèles et des rapprochements qui ne peuvent se faire que dans le pays même »¹¹.

On voit bien l'importance de ce démembrement pour les œuvres peintes ou sculptées, inséparable de l'institution de nos lieux d'exposition, d'abord le cabinet de curiosités, puis le musée public et national tel qu'imposé par la Révolution française, plus tard le musée imaginaire (soit la réponse de Malraux au passage de l'œuvre *unique* à l'œuvre *technologiquement reproductible*), enfin au musée « globalisé », qui se reproduit par scissiparité dans le monde entier pour ne plus accueillir que des collections itinérantes, accompagnées d'interventions-performances communiquées en ligne.

Mais que penser de cette question dans le domaine du livre d'artiste ? Le livre, comme les caractères qui ont créé sa version moderne, est par définition *mobile* (il est rare que les livres soient encore enchaînés, comme au Moyen Âge, sauf quand on se plaît à les « démedié » bien sûr, qui n'est pas synonyme de « délier » !) et le lien avec ce que Quatremère nomme « le muséum » ne saute pas forcément aux yeux. S'agissant de livres d'artistes « uniques », c'est-à-dire produits comme des œuvres qui ne sont pas des multiples mais n'existent qu'en un seul exemplaire, la pertinence de la place est facile à saisir. Citons-en quelques exemples, à commencer par quelques cas qui posent un vrai défi à la définition même du livre d'artiste, mais qu'une approche très libre de la notion de support permet tout de même de faire entrer en dialogue avec les œuvres faites sous forme de livres : les textes gravés dans le jardin de sculptures de Ian Hamilton Finlay, la poésie improvisée sur les murs de Paris en mai 68, ou en-

⁹ John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, édition Folio, [1934], 2010.

¹⁰ Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda : sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, Macula, [1796], 2017.

¹¹ Dario et Libero Gamboni, *Le Musée comme expérience*, Paris, Hazan, 2020, p. 38-39.

core les messages inscrits sur des stèles funéraires. Pour les livres d'artistes plus conventionnels, c'est-à-dire imprimés, reproduits et distribués en un certain nombre d'exemplaires, offerts à la vente, échangés avec d'autres ou donnés en cadeau, la place paraît de prime abord un critère tout à fait adventice, pour ne pas dire inexistant ou négligeable. Or, la « place » d'un livre d'artiste est tout sauf un détail, et dans certains cas on perd vraiment quelque chose à détacher l'œuvre de son environnement – ce qui ne signifie pas, bien au contraire, que l'œuvre ne puisse fonctionner de manière autonome et gagner de nouvelles et très riches significations en s'éloignant, de force ou de gré, du premier ou des premiers lieux de sa production et de sa réception. Mais même dans le cas du livre d'artiste parfaitement mobile, circulant librement et même fait pour circuler, la dimension du cadre, cette version « existentielle » du paratexte, si l'on veut, mérite d'être prise en considération.

C'est ce qu'on voudrait commenter ici à partir d'un exemple d'un livre de poésie, que l'on peut considérer aussi comme un livre d'artiste « belge », *Viets*¹² de Karel de Sadeleer.

Livres belges, livres d'artistes

Le livre d'artiste occupe une place capitale dans la littérature et l'art belges du XX^e siècle (pour un aperçu de la production depuis essentiellement 1950, voir la monographie¹³ de Johan Pas). Les grands mouvements qui ont façonné l'histoire ont été très attentifs aux articulations du support et du contenu, qu'on retrouve au cœur de nombreuses recherches et expériences, et ce à toutes les époques.

Au moment du modernisme, sous l'influence des courants cubistes et expressionnistes – les premiers venus de France, les seconds d'Allemagne –, le poète flamand Paul Van Ostaijen (1896-1928), souvent comparé à Apollinaire, publie en 1921 un recueil à la typographie expérimentale, *Bezette stad* (« Ville occupée », la ville étant Anvers et l'occupation, celle par l'armée allemande durant la guerre de 14-18), qui demeure un repère capital de la poésie de l'entre-deux-guerres¹⁴. Après la Seconde Guerre Mondiale, le mouvement Cobra, qui attire des créateurs tant néerlandophones que francophones, multiplie les publications qui tantôt rapprochent textes et images et tantôt brouillent leurs fron-

¹² Karel De Sadeleer, *Viets*, Gand, Het Balanseer, 2021.

¹³ Johan Pas, « Artists' Publications: The Belgian Contribution » *Books, Magazines, Artists, Publishers*, Cologne, Walther König, 2017.

¹⁴ Pour une analyse détaillée, voir J. Baetens et Dirk de Geest, « *Ville occupée* : Anvers-Berlin-Anvers », dans Isabelle Chol, Serge Linares, Bénédicte Mathios (dir.), *Livres de poésie Jeux d'espace*, Paris, Garnier, 2015, p. 142-154.

tières, les « logogrammes » de Christian Dotremont étant un bon exemple de telles hybridations. Quant à la mouvance conceptuelle, elle est impensable en Belgique sans l'apport de Marcel Broodthaers, qui a commencé sa carrière d'artiste en tournant la page de la poésie, sans pour autant renoncer au livre. Fin 1963, il « plâtre » en effet le solde invendu d'une plaquette, intitulée *Pense-bête*, qui sera exposée l'année suivante comme sculpture, geste par lequel Broodthaers signifie également sa transformation, plus exactement sa promotion, d'écrivain en artiste, mais d'artiste qui passera encore souvent par le médium du livre (en 1969, il proposera ainsi une version « raturée » du *Coup de dés* de Mallarmé, autre jalon-décisif de l'aventure du livre d'artiste contemporain).

Van Ostaijen, Dotremont, Broodthaers : ce ne sont pas là des figures marginales, même à l'échelle internationale, et leurs œuvres sont toujours très lues et commentées, ce qui souligne la position stratégique du livre d'artiste en Belgique. Mais en dépit du passage de Broodthaers du champ littéraire à celui des arts visuels et du métissage institutionnel revendiqué par les membres de Co-BrA qui se voulaient autant peintres que poètes, force est de reconnaître la persistance de la poésie comme contenu au sein du livre d'artiste, dont la « démediation » demeure toute relative. Que le livre d'artiste belge, du moins dans plusieurs de ses réalisations les plus pertinentes, poursuive un certain équilibre entre support et contenu et maintienne donc un rapport très direct avec la poésie et l'écriture en général, ne doit donc pas étonner.

En tant que culture « mineure », au sens que Deleuze et Guattari (1975) ont pu donner à ce terme (voir aussi Bleyen¹⁵ pour une extension de cette théorie au champ de la photographie et des arts plastiques), la Belgique est souvent obligée de se concentrer sur les « petits » genres. Aux cultures « majeures », les « grands » genres littéraires comme le roman et l'essai. Aux cultures « mineures », la chance de s'épanouir dans des formes moins reconnues, comme la poésie (devenue moins centrale en France) ou la bande dessinée (avant qu'elle ne soit « récupérée » par le grand marché français), et surtout de le faire d'une manière hybride, capable de se mettre à l'unisson avec le côté hétérogène, voire polymorphe du pays. C'est sûrement dans cette perspective qu'il convient de juger le rapprochement du texte et de l'image, consubstantiel à la pratique de la poésie belge et non limité aux seules éditions de luxe (que le seul marché domestique belge serait incapable d'absorber, en dépit du grand nombre de collectionneurs dans le pays), mais aussi la propension au multilinguisme, dont

¹⁵ Mieke Bleyen, « Minor Aesthetics: The Photographic Work of Marcel Mariën », dans *Minor Photography. Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, Mieke Bleyen (dir.), Leuven, Leuven University Press, [2012], 2014.

témoigne aussi le rôle clé de la Belgique dans les domaines croisés du *mail art* et de la poésie concrète, également dans les années 1960. Mélangeant les langues et attirée par la transformation de la forme des mots et de l'espace paginal en objet plastique et visuel, mais sans jamais renoncer au contenu, la « *poesia visiva* » de ces années trouvait en Belgique, comme du reste en d'autres petits pays comme le Portugal¹⁶, des jalons et des relais de premier rang.

Le livre d'artiste belge tend donc à présenter un caractère « non médié », fortement axé sur les questions de langage (quelle langue choisir ? comment écrire ?), y compris dans les formes les plus visuelles des œuvres, mais relativement simple et parfois bon marché, presque « populaire », avec beaucoup d'humour et un sens certain de l'autodérision, oscillant entre le circuit des galeries et le monde de la librairie traditionnelle (naguère, dans les années 1960 et 70, l'adoption de la photocopie comme technique de diffusion du livre d'artiste a montré que les deux territoires ne sont nullement incompatibles).

Viets est une belle illustration contemporaine de pareille esthétique, qui en reprend, pour les renouveler, la plupart des traits, tout en établissant un dialogue très puissant avec le contexte socio-culturel de sa publication.

Règles, règles, règles, et quelques exceptions...

Du point du contenu, au sens très banal du terme, *Viets* est un livre sur la petite reine, plus exactement sur la place du vélo dans l'imaginaire collectif belge. Du point de vue de la rhétorique et des moyens expressifs mis en œuvre, sa force tient de la combinaison d'une forme de détournement formel du langage journalistique : Karel De Sadeleer résume, mais en les tordant, les lieux communs du discours de la presse écrite et parlée, pour en faire un magma verbal disant très bien l'extrême corporalité de ce sport mais aussi de l'ambiance populaire qui l'entoure. Toutefois, le trait le plus spectaculaire de cette « incarnation » verbale du cyclisme se trouve dans le traitement visuel du texte et du livre.

À quoi ressemble *Viets* (on reviendra plus loin sur le sens du mot-titre) ? L'objet paraît tout simple : un ensemble de six feuillets de format A3, pliés en deux et tenus ensemble par deux agrafes. Selon la définition de l'Unesco, il ne s'agit donc pas d'un vrai « livre », qui n'existe qu'à partir d'au moins quarante-neuf pages. Le papier est glacé, comme si on avait entre les mains un magazine

¹⁶ Rui Torres, *Networks, Collaboration and Resistance in/between Portugal and Brazil, 1962-1982: Works from the Arquivo Fernando Aguiar and the Coleção Moraes-Barbosa*, John Young Museum of Art/ Mānoa Commons Presse, University of Hawaii at Honolulu, Mānoa, Honolulu 2021. Document en ligne consulté le 9 août 2022 <<https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/9690>>.

plutôt qu'un « vrai » livre, et le grammage du support est lui aussi plus proche du magazine que du livre. Le feuillet extérieur, légèrement plus épais que les autres, fait office de couverture, accueillant la presque totalité des mentions paratextuelles. Toute autre forme de reliure ou de distinction entre couverture et intérieur fait défaut. L'absence de dos, propre aux revues publiées comme fascicules agrafés, en fait aussi un objet peu fait pour être rangé dans une bibliothèque (d'où la méfiance de certains libraires à son égard ?). Comme dans beaucoup de magazines, la différence entre pages de couverture et pages d'intérieur n'est pas seulement mise en sourdine par la quasi-identité du grammage et de la qualité du papier. L'équivalence des deux zones se traduit également par leur numérotation suivie. La première de couverture n'est pas foliotée, mais elle est bien la première page de la publication, comme on peut le déduire de la première occurrence d'un folio, le double chiffre « 4-5 » placé en bas à gauche au verso de la première page intérieure de *Viets*.

Dès le début, l'objet-livre se voit donc concurrencé par un principe d'organisation parallèle, qu'on ne peut toutefois appeler « bon marché » ou « moins prestigieux » que le livre vu la beauté plastique de l'objet et son apparence un rien déroutante (on a du mal en effet à identifier tout de suite de quel type d'objet il pourrait bien s'agir ; précisons encore, pour étayer la thèse de la publication relativement grand public, que le prix de vente est de quinze euros, prix inférieur à celui des recueils de poésie publiés aujourd'hui en Flandre).

À l'opposition extérieur/intérieur, puis livre/magazine succède un modèle mixte qui brouille les frontières : un ensemble de feuilles pliées, en entonnoir si l'on veut, qui composent une suite de doubles pages combinant deux moitiés provenant de feuilles visiblement différentes. L'opposition de ces deux parties ne tient pas au grammage, invariable, mais à la couleur, systématiquement variable. Le livre a été produit par le pliage de six feuillets de couleurs différentes mais superposés dans un ordre très strict (fig. 1).

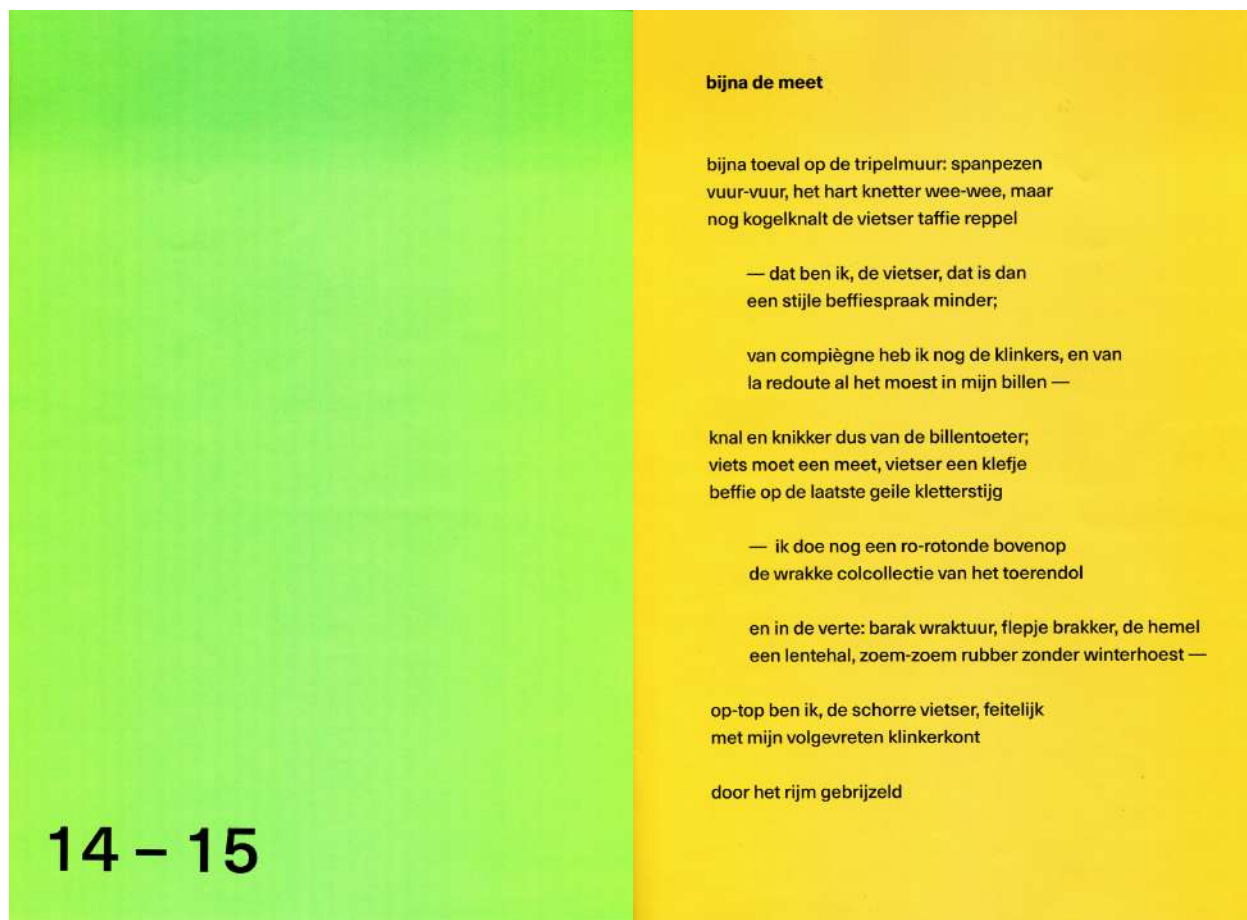


Fig. 1: Karel De Sadeleer, *Viets*, 2021, Gand, *Het Balanseer* © *Het Balanseer* et Karel De Saleleer.

En ouvrant *Viets* au milieu et en le posant à plat sur une table, on voit bien l'ordre (on n'ose pas dire encore la « règle ») du montage : couverture blanche, puis feuille bleue, puis rouge, puis noire, puis jaune, enfin verte, ce qui génère après pliage la série chromatique que l'on peut schématiser comme suit :

Blanc//
blanc-bleu//
bleu-rouge//
rouge-noir//
noir-jaune//
jaune-vert//
vert-vert//
vert-jaune//
jaune-noir//
noir-rouge//
rouge-bleu//

[chaque couleur correspond au fond coloré d'une page, la double barre oblique signifiant le fait de tourner la page].

Quant à la disposition des textes sur les pages, elle est à la fois classique et repensée en fonction des propriétés formelles du support, s'écartant ainsi des usages connus.

Classique, car respectant de façon scrupuleuse la séparation du texte et du paratexte, celui-ci confiné à la couverture, celui-là confiné aux pages intérieures. Classique aussi, car soucieux de l'unité de la page et du rapport entre texte et support : les cinq textes à l'intérieur, qu'on reconnaît d'emblée comme des poèmes, ne débordent pas d'une page sur l'autre, et la répartition des données paratextuelles sur les première et dernière de couverture n'a elle non plus rien d'inhabituel. Au recto on trouve ce qu'on pense être le titre, ce qui n'a rien d'évident vu que le mot « viets » n'existe pas et pourrait tout aussi bien désigner le nom de l'auteur ; au verso se placent le nom de l'auteur et le colophon éditorial, dans une typographie singulière sur lequel on reviendra tout de suite.

Là où l'affaire se corse quand se met à compter les lettres du mot-titre – et le fait de compter ne manque pas de logique face à un mot dont le sens échappe en partie et qui partant attire l'attention sur sa structure matérielle. « Viets » a cinq lettres, toutes différentes, et ce nombre n'est pas sans correspondre au nombre de couleurs et de poèmes à l'intérieur du livre, où s'enchaînent aussi cinq couleur et cinq poèmes. Sans qu'il soit possible de trancher entre cause et effet, il est clair que le rapport entre support et contenu n'a rien de fortuit.

Le lecteur francophone – mais il ne faut pas oublier que tel n'est pas le public-cible de cette publication – pourrait être tenté d'établir une correspondance avec le sonnet des voyelles de Rimbaud, mais ce serait là suivre une piste que le travail de Karel de Sadeleer ne suit pas. Le mot « viets » agrège voyelles et consonnes. De plus, chez Rimbaud la célèbre liste inclut le blanc, mais non pas le jaune (« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu ». En revanche, si le livre dissocie puissamment la correspondance exclusive couleur/poème (les pages rouges et noires restent vierges de textes, tandis que les feuilles jaunes et vertes en reçoivent deux), il donne un poids exceptionnel aux jeux typographiques, non pas dans les textes, où on pourrait les attendre dans une publication de type « artistique », mais au niveau de la couverture, typographiquement plus audacieuse, avec d'une part une première de couverture (et une reliure) quasi janséniste(s) (fig. 2) et une quatrième de couverture (fig. 3) établissant un fort contraste entre linéarité et tabularité, entre les principes opposés d'ordonnance et d'éclatement – ou plutôt d'étoilement, si on se laisse tenter par les échos mallarméens.



*Fig. 2 : Karel De Sadeleer, Viets, 2021, première de couverture, Gand, Het Balanseer
© Het Balanseer et Karel De Saleleer.*



Fig. 3 : Karel De Sadeleer, Viets, 2021, quatrième de couverture, Gand, Het Balanseer © Het Balanseer et Karel De Saleleer.

Les lettres du nom de l'éditeur, « het balanseer », se disposent en constellation typiquement mallarméenne autour d'un épicentre non-alphabétique, celui du code-barres, et leur dissémination évoque immédiatement le logo des éditions Larousse, qui sème à tout vent les akènes du pissenlit, avec, ici, une particularité qui renforce encore le jeu très concerté sur le chiffre cinq. La dispersion des lettres paraît en effet un rien convenu, avec à gauche du code-barres les lettres de la première moitié du nom de l'éditeur (« het », soit l'article défini en langue

néerlandaise) et à droite tout le reste, à une exception près. Cette apparence paradoxalement conventionnelle a l'avantage de la lisibilité, y compris de ce qui se dérobe à la règle suivie. Le lecteur reconstitue facilement les mots éclatés, mais se rend vite compte que la structure éclatée pointe aussi vers ce qui fait exception à la règle : « out » en bas à droite de cette page se voit isolée la lettre « e », prélevée des autres lettres du mot « balanseer » et qui représente la cinquième lettre de l'alphabet.

L'éditeur du livre d'artiste

Il y a donc, dans *Viets*, un ordre dans le désordre. Pour le dire avec un mauvais jeu de mots : en faisant écran à l'intelligence directe de ses procédés, le livre rend visible la page comme écran – écran changeant, par-dessus le marché – où se voient projetés une série de mots et de textes dont la forme n'est pas moins intrigante que le sens.

Le travail sur le nom de l'éditeur est au centre de cette tension, qui touche de manière plus générale aux relations entre support et contenu dans ce livre d'artiste. À l'instar de « viets », le mot « balanseer » est un néologisme, obtenu par le mélange de vocables tels que « balans » (la *balance*) et « balanceren » (*balancer*). La compréhension lexicale du terme ne pose aucun problème. En revanche son statut grammatical est double : le sens premier, soutenu par le suffixe « eer » (*-aire*, en français) désigne clairement une sorte de *balance*, mais il n'est pas interdit d'y entendre aussi une forme impérative du verbe *balancer*. Il en résulte que la balance pointée par le nom de l'éditeur est une balance instable, en action si l'on veut, presque à la manière d'une balançoire en mouvement. Si « balanseer » renvoie aussi à l'idée d'étalon, d'instrument de mesure, en l'occurrence de poids, c'est un étalon posé sur un site meuble, traître, qui fait que les parties de la machine, soit les lettres du mot, tombent par terre, où elles rebondissent comme des quilles ou des billes.

Même le lecteur néophyte, peu familier de la production de l'éditeur, comprend sans peine que cette maison se spécialise dans la littérature expérimentale, parfois sous la forme visuelle du livre d'artiste, dans la tradition du livre d'artiste des années 60 et 70, c'est-à-dire bon marché. La différence tient surtout au fait que le livre d'artiste de cette époque se produisait plus souvent dans un esprit moins littéraire que proprement plastique. Ici, le texte n'est nullement secondaire et l'instance productrice de l'objet n'est pas seulement l'artiste visuel, mais un binôme composé par la collaboration étroite entre éditeur et poète. Il n'est pas difficile non plus d'induire de *Viets*, où support et contenu se façonnent l'un l'autre, que l'éditeur rejette farouchement toute espèce de présentation uniforme ou normalisée. De fait, chacune des publications de

Het Balanseer est matériellement différente, vu que l'éditeur suit à la lettre le précepte pongien : « Une rhétorique par objet (c.-à-d. par poème)¹⁷ », règle de style, « par poème », qu'il transfère au domaine du support, « par livre », pourrait-on dire.

Au seuil du livre, la couverture, au niveau du support, comme le paratexte, à celui du contenu, fonctionnent ici comme mode d'emploi de *Viets* dans son ensemble. Mais contrairement à ce qui se passe d'habitude, cette leçon de lecture n'est pas dite mais montrée : *show, don't tell*. C'est de la forme même de l'organisation du support et de l'agencement paginal des textes qu'on peut déduire un enseignement sur la structure du livre. D'où la force mais aussi la fragilité de pareil mode d'emploi : l'agencement formel du support et du contenu – mais y a-t-il encore une distinction entre les deux ? – est un guide sûr, mais les habitudes de lecture risquent toujours de précipiter l'attention vers le seul contenu, quitte à laisser le lecteur les mains nues devant un texte qui, pour dire le moins, désarçonne, tellement le langage de *Viets*, à l'image du mot-titre, s'écarte du langage ordinaire.

« Viets », le mot, est à *Viets*, le livre, ce que « balance » ou « balancer », les mots-souche ou source du nom de l'éditeur, sont à « Het Balanseer » : de part et d'autre, le langage sort légèrement de ses gonds. « Viets » se dévoile ainsi comme une altération du mot « fiets » (c'est-à-dire : vélo, bicyclette). Du même coup on déchiffre aussi la singularité du code chromatique du livre : les couleurs des feuillets et leur ordre particulier sont ceux du maillot arc-en-ciel du champion du monde de cyclisme. La connexion avec le sport explique aussi la date de publication, qui a coïncidé avec l'organisation en 2021 du championnat du monde en Flandre, occasion d'une grande fête populaire (en dépit des restrictions dues à la pandémie covidienne, gentiment mises entre parenthèses le temps de la course). Pareil thème n'a rien d'artificiel ou de provocateur, par exemple dans quelque rejet de la culture légitime au nom d'une culture populaire plongée dans la tradition séculaire des kermesses et de la culture de la boisson.

À suivre l'hypothèse de Quatremère de Quincy, on remarque ici un parfait chassé-croisé entre l'œuvre et le cadre où il convient de l'apprécier : si le pays devient musée, la Flandre est un champ forain où l'on sert aussi la bière et qui a fait du cyclisme son sport national. La proximité n'est du reste pas seulement thématique. Le champ du sport implique aussi une forme particulière de langage, éminemment populaire mais mâtiné de jargon technique, en même temps rabelaisien et savant, hypercodé et disloqué par les imperfections de l'émotion

¹⁷ Francis Ponge, « My Creative Method », dans *Le Grand Recueil. 2 : Méthodes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 36.

(jurons, exclamations, syntaxe boiteuse, approximations successives, marques d'oralité, répétitions, notamment). Le journalisme sportif, bardé de lieux communs et constamment à la recherche d'expressions neuves, est la forme conventionnelle qui canalise pareille énergie. *Viets* en est la forme proprement littéraire et artistique, qui invente un nouveau langage dans presque chacun de ces mots et chacune de ses phrases, sans toutefois pousser jusqu'aux limites de la compréhension. On frôle le *Jabberwocky* de Lewis Carroll, mais on s'arrête aussi avant que le sens premier ne se perde : beaucoup de mots de *Viets* sont une sorte de néologismes et la plupart de ses phrases ne correspondent à aucun moule syntaxique connu, mais la compréhension du texte ne se voit à aucun moment mise en danger.

Tel souci de la clarté paradoxale et de la torsion transparente fait que *Viets* se lit comme l'image d'une culture, d'un milieu, d'une époque, d'un état de langue tels que lus et entendus dans un miroir déformant – pour continuer un peu les jeux métaphoriques de la fête foraine. Tout se dégingue, mais rien ne perd vraiment son équilibre – et l'on passe ici de la foire à la balance. *Viets* produit un langage et une ambiance de carnaval, mais le résultat paraît également tiré au cordeau. Le minimalisme du support y est pour beaucoup. Si tout semble permis au niveau des poèmes, on sent bien que les dérèglements lexicosyntaxiques ne sont possibles que grâce à la mesure imposée par le traitement du support et de la typographie. D'un côté, la structure d'ensemble est d'une transparence absolue, avec ses différentes couleurs et le net partage des textes et paratextes. De l'autre, *Viets* s'interdit aussi, à l'exception du divertissement, très sérieux en l'occurrence, sur le nom de l'éditeur, toute solution de facilité sous forme de typographie « expressive » (opposition maigre/gras, insertion d'italiques, changement de corps, dépassement du pavé imprimé, et ainsi de suite : rien de cela n'est exploité par Karel De Sadeleer, qui s'en tient à une mise en pages d'une sagesse exemplairement « froide » et neutre, comme pour mieux faire ressortir en même temps que contenir le caractère ludique, souvent loufoque de son texte).

Livre, artiste, belge... *Viets* mélange ces qualificatifs dans une œuvre qui oscille sauvagement entre culture d'élite (l'objet comme le texte relèvent clairement d'une esthétique de l'avant-garde) et culture populaire (l'objet est bon marché, le langage défie toutes les normes du « bien dire ») dans un mélange qui ne détonne pas nécessairement dans le « muséum » qu'est la Belgique. En ce sens, *Viets* apporte une contribution originale, unique à la fois représentative d'une certaine tradition peu portée sur le « grand art », à la problématique du livre comme objet à voir et à toucher qu'on ne sait plus trop où ranger : beau livre, livre illustré, livre d'artiste, ou livre tout court ?