

Michel Vachey

Archipel plusieurs

1967-1987

poésie

1967-1987

fixées **Y** enclairement à une courroie **Y**
 tourne sur deux **Y** **Y** porté par
 le déplacer **Y** à main permet à l'ou-
 le faire entrer **Y** contact avec le cuir
 travailler, **Y** le cuir
 dégagement du cuir **Y** mise en place.



mettre au vent **Y**
 choc successif et rapide **Y** étire
 continue.
 mettre au vent
 le cuir est pressé
 dre d'appui
 contre un **Y** entraîneur B qui
 friction le mou **Y** rota
 qu'il reçoit lui-même d'un mot **Y**
 et contre un **Y** **Y**
 sens inverse **Y** **Y**
 cuir.

porte une série de lames
 se présente à peu **Y**
 préparation
 entraîneur B tourne
 que dans le sens F-1 ; son axe repose
 portée mobile **Y** le sens

Flammarion

Michel Vachey

Archipel plusieurs 1967-1987

poésie

De son vivant, Michel Vachey (1939-1987) a occupé une place étrange, un peu fantomatique, dans le paysage littéraire français – ce qui tient autant au caractère expérimental de son œuvre qu'à l'intransigeance de sa démarche. Circulant entre les genres (de la poésie au roman, tour à tour *mis en pièces*), adepte du collage et du détournement, il a publié quelques livres au Mercure de France, puis chez Bourgois, collaboré à plusieurs revues majeures de l'époque, travaillé avec les peintres de Supports/Surfaces et s'est consacré dans les dernières années de sa vie à des travaux plastiques (estampages, caviardages, lacération de ses propres livres...) avant de se donner la mort en 1987. Malgré son amitié avec Michel Butor, Alain Borer, Pierre Pachet notamment, aucun de ses livres n'était plus disponible depuis des lustres. Le but d'*Archipel plusieurs* est de redonner à lire cet auteur inclassable, à travers un choix de textes et d'images qui mettent l'accent sur son travail poétique, y compris dans sa dimension visuelle.

L. L. de Mars s'attache depuis une vingtaine d'années à remettre en lumière l'œuvre de Michel Vachey. C'est lui qui a composé ce montage anthologique, en suivant le fil de la chronologie, et sa Postface remet en perspective l'un des parcours les plus singuliers des années 1960/70, pourtant riches en entreprises atypiques.

Couverture :
caviardage de l'auteur

Collection Poésie/Flammarion
dirigée par Yves di Manno

ARCHIPEL PLUSIEURS

MICHEL VACHEY

ARCHIPEL PLUSIEURS

1967-1987

œuvres choisies et présentées
par L. L. de Mars

FLAMMARION

© Mercure de France, 1968, 1970
pour les extraits de *C'était à Mégara*, *La Snow* et *coulure | ligne*.
© Christian Bourgois, 1975, pour l'extrait de *Toil*.
© Éditions Flammarion, Paris, 2021
pour les autres textes, l'ensemble des notices,
la Postface et le montage anthologique.
ISBN : 978-2-0802-4870-1
Imprimé en France

Préambule

Une vingtaine d'années durant, de la fin des années 1960 au milieu des années 1980, Michel Vachey a occupé une place étrange, un peu fantomatique, dans le paysage littéraire français. Peut-être serait-il d'ailleurs plus approprié de dire qu'il aura tout fait pour *ne pas occuper* cette place qui lui semblait pourtant dévolue, aussi bien par la nature de son travail que par l'ébullition de la période dans laquelle il s'inscrivait. Le caractère à la fois expérimental et apparemment éclectique de son œuvre – qui passe du poème au récit, du « gommage » au détournement, du classicisme narratif à la déconstruction, au caviardage, à la lacération de ses propres ouvrages... – y est sans doute pour quelque chose, encore que l'ensemble de son parcours témoigne d'une indéniable logique et d'une non moins grande unité. Toutefois, davantage que cette dispersion apparente de l'œuvre, c'est vraisemblablement la personnalité même de son auteur qui l'a maintenue, de son vivant, en marge des principaux courants de son temps : *dans la marge des marges*, pourrait-on dire, la radicalité de sa démarche créatrice s'accompagnant d'une farouche volonté d'indépendance et d'un refus tout aussi marqué d'entériner si peu que ce soit les lois non écrites qui régissent le monde des lettres – y compris dans les sphères avant-gardistes, encore prépondérantes à cette époque.

Résultat : après des débuts prometteurs, comme on dit – quatre livres au Mercure de France, une collaboration distante mais réelle à nombre de revues (établies ou plus marginales) qui restaient dans ces années-là le vrai laboratoire de la littérature – l'œuvre de Michel Vachey va peu à peu disparaître des écrans. Il avait pourtant participé à des aventures mémorables, du cercle de *Phantomas* à la naissance de *TXT* ou de la revue *Minuit*, longuement correspondu avec Michel Butor, Alain Borer, Pierre Pachet, travaillé avec les peintres de Supports/Surfaces, associé Jean-François Lyotard à l'un de ses livres majeurs... Mais de toute évidence, ce n'était pas après la notoriété qu'il courait. Passé sa dernière publication « officielle » (chez Bourgois, en 1975),

il ne livrera plus ses textes que de manière confidentielle, de plus en plus absorbé il est vrai par ses recherches plastiques (qualifions-les ainsi, pour aller vite). Lorsqu'il mit fin à ses jours en 1987, après s'être brouillé avec la plupart de ses amis, son nom s'effaçait déjà et il laissait une œuvre éparpillée (pillée d'ailleurs plutôt qu'éparse...) et pour l'essentiel invisible, même pour sa partie publiée.

Trente-cinq ans plus tard, la situation ne s'est évidemment pas arrangée. Introuvables depuis des lustres, les livres de Michel Vachey ne semblent guère avoir laissé d'empreinte dans la mémoire de ses contemporains, ni *a fortiori* auprès des générations ultérieures. Et pourtant son inventivité, son humour comme son intransigeance, son extrémisme même, parfaitement *situés* dans leur temps, devraient résonner d'une autre manière dans le contexte d'aujourd'hui, où les œuvres marquées à la fois par une suspicion de principe envers les conventions de la littérature et par une confiance égale dans ses pouvoirs les plus secrets, ne courent décidément pas les rues...

Ce volume a d'abord été imaginé pour remettre en lumière (et redonner à lire) une œuvre emblématique de cet esprit de *subversion joyeuse* dont la nécessité continue de se faire sentir, en dépit ou en raison des mutations sociales, technologiques et culturelles que nous avons connues depuis lors. Son but premier est donc de rendre justice à une démarche dont la rigueur inventive me paraît encore exemplaire. Toutefois, il n'existerait pas sans les travaux antérieurs de L. L. de Mars, que j'ai rencontré à Bruxelles en 2016, à l'occasion d'un hommage à Robert Varlez. Principalement actif dans le domaine de la bande dessinée alternative, mais préoccupé de littérature dès sa jeunesse, L. L. a en effet connu Michel Vachey dans les derniers temps de sa vie et s'occupe depuis de nombreuses années de redonner une visibilité au moins virtuelle à son travail. Il s'appuie pour cela sur les archives que Monique, sa veuve, lui a confiées – riches en particulier du chantier proliférant de certains textes, de multiples notations de travail et d'une abondante correspondance. Je lui ai donc demandé de concevoir pour la Collection un volume proposant une traversée de cette œuvre, de ses prémisses à sa brutale interruption.

Étant donné l'ampleur du domaine – et le cadre dans lequel il paraît – nous avons décidé d'un commun accord de centrer cet ouvrage sur la création poétique de Vachey, au sens large du terme : c'est-à-dire

sans la limiter – tant s’en faut ! – aux seuls textes en vers. Cette terminologie n’a d’ailleurs pas grand sens, s’agissant d’une œuvre qui a justement cherché le décloisonnement des genres et l’ouverture des frontières. La poésie n’en demeure pas moins à l’origine et au cœur de ce parcours, dont elle constitue l’axe central, permettant de suivre ses diverses inflexions. Sans s’attarder sur les tout premiers recueils, très vite désavoués par l’auteur, notre coupe anthologique respecte donc pour l’essentiel le fil de la chronologie, divisée en six grandes sections : depuis les « gommages » de la fin des années 1960 (*Amulettes maigres*, *Scène d’Ob*) jusqu’aux compositions pour une part inédites des années 1980, en passant par des livres plus radicaux comme *coulure | ligne*, *Limite sanitaire*, *La Langue slave* et les caviardages des années 1970. Ce choix laisse évidemment dans l’ombre une part non négligeable de son travail : tout d’abord les ouvrages d’ordre narratif, tels que les trois récits publiés au Mercure (encore que nous donnions deux fragments de *C’était à Mégara* et les pages d’ouverture de *La Snow*) ou l’étonnant *De l’espionnage en littérature*, dont un simple extrait ne saurait rendre compte ; mais aussi l’ensemble des recherches graphiques, plastiques, typographiques, qui ont occupé Vachey de manière croissante dans les dernières années de sa vie et qui échappent d’ailleurs à la seule perspective du livre. Même s’ils apparaissent ici en creux, ces deux autres pans – narratif, visuel – de sa création mériteraient bien sûr d’être à leur tour remis en évidence et nous espérons que la publication du présent volume encouragera leur exhumation.

C’est L. L. de Mars qui a opéré la sélection et le montage des textes ici rassemblés. Pour chacune des sections, il a rédigé une présentation resituant chaque période dans l’économie générale de l’œuvre – ses inflexions, son évolution interne – tout en insistant sur le remarquable travail *matériel et formel* qui la sous-tend. Une importante Postface, conçue dans un étroit dialogue avec ces pages introductives et s’appuyant sur de nombreux documents inédits, propose enfin une relecture d’ensemble de ce parcours atypique, difficile à cataloguer dans la sphère littéraire de son temps : cherchant sans cesse à lui échapper, tout en s’y inscrivant de plein droit.

Une précision, pour conclure : nous n’avons pas conçu ce volume comme une curiosité d’ordre archéologique ; ni même pour réparer une injustice historique (encore que...). Tout en témoignant des

doutes et des espoirs de son époque, l'œuvre de Michel Vachey nous paraît avoir conservé bien des vertus qui font sensiblement défaut, dans ce premier quart du *xxi^e* siècle : une dynamique ludique et grave à la fois, une recherche *appliquée* de formes et de formulations nouvelles, un effacement et une irrévérence de principe, dans un *mélange adultère de tout*, pour reprendre l'imparable formule de Corbière... Le présent ouvrage constitue donc une double invite : à poursuivre bien sûr l'exploration de cette œuvre au-delà des pages ici rassemblées ; mais aussi à méditer sur l'exemple qu'elle nous offre d'une *critique active* des lieux communs auxquels l'écriture contemporaine, trop souvent, se condamne – entravant du même coup la poursuite, sans ressassements ni régressions, de nos aventures poétiques.

Y. d. M.

Chronologie brève

Michel Vachey est né à Villeneuve-sur-Yonne, entre Auxerre et Sens, le 2 août 1939.

1961

Inscrit à la faculté des Lettres de Dijon, où il fait la connaissance de Monique : ils ne se quitteront plus.

1962

Poursuit ses études à Montpellier.

1964

En formation à Nice, où il rencontre Henri Maccheroni, Claude Viallat et d'autres artistes qui vont jouer un certain rôle dans ces premières années de création.

Séjour à Oran, d'où Monique est originaire.

Passe avec succès le Capes à Auxerre.

1965

Collabore à la revue de Guy Chambelland : *Le Pont de l'Épée* et publie son premier recueil : *La Chute d'un cil*, aux éditions O.

1966

Se met en disponibilité de l'enseignement mais est tout de même nommé à Saint-Avold (en Moselle) où Monique exercera la profession de documentaliste et où ils resteront cinq ans.

Parution de son deuxième recueil : *Fascines*, aux Cahiers de la Licorne, auxquels il collabore à plusieurs reprises.

Participe également au n° 63/67 de la revue belge *Phantomas*, composé par Alain Jouffroy et intitulé *Apparatus*, qui tente une synthèse hardie entre le surréalisme tardif et certaines avant-gardes d'alors : on y croise notamment Joyce Mansour et Denis Roche (« Lectrice,

tu frémis d'étonnement ! »), Jean-Luc Godard, William Burroughs, Jean-Pierre Faye et Michel Butor, le tandem Sautreau/Velter, les frères Piquéray, Le Clézio, Robbe-Grillet, Ghérasim Luca... Un ensemble étonnant (et détonnant) dans lequel son texte (« Armoires ») s'insère naturellement.

1967

Publication de *Galaad en miettes* chez Chambelland et d'un premier récit au Mercure de France : *L'État des lieux*, très marqué par le Nouveau Roman, dans une petite collection réservée aux débutants et intitulée « L'Initiale ».

1968

C'était à Mégara paraît au Mercure de France.

Publie un long poème : « Femmes (l'été noir) » dans le n° 39 de la revue *Action poétique*, entre Pierre Tilman et Franck Venaille.

1969

Publie *Algèbre de boules* aux éditions O et *Scènes d'Ob* dans la Bibliothèque Phantomas à Bruxelles (il est l'un des rares poètes français à y avoir été accueilli). Il collabore d'ailleurs de manière significative à cette époque, et dans une évidente complicité, à la revue de Théodore Koenig.

Il fait la connaissance d'Alain Borer, qui sera un ami très proche et avec lequel il entame une correspondance quasiment quotidienne, poursuivie au fil d'une dizaine d'années.

1970

Publie coup sur coup ses deux derniers ouvrages au Mercure de France : *La Snow* (récit) et *coulure | ligne* (poésie). Ainsi qu'un important livre de poèmes : *Amulettes maigres*, chez Pierre-Jean Oswald (illustré par Viallat).

Participe au n° 2 de *TXT* (avec un texte intitulé « Le monde est objectif ») et aux *Lettres nouvelles* (« L'Effet Larsen », ébauche de *L'espionnage en littérature*).

Le Mercure de France accepte un nouveau livre : *La machinerie B-Dufays*, qu'il retire, réécrit et renonce finalement à publier.

Développement à partir de cette époque de ses expériences et *travaux pratiques* sur le livre, découpages & caviardages.

1971

En mars, Radio France diffuse une pièce radiophonique : *Le prince d'Aquitaine à la jeep morte*, écrite en 1968/1969.

Il publie *Un portrait de la France* (chez Encres Vives) et *Thot au logis* dans la Collection Génération, proche de *TXT*.

Il s'installe avec Monique à Lorient où il résidera jusqu'à sa mort, mais renonce à l'enseignement et demande à être rétrogradé comme documentaliste dans un lycée de la ville.

1972

Caviardages paraît dans la Collection Génération.

Abandonne le groupe Textruction, imaginé l'année précédente avec quelques complices, dans la mouvance de Supports/Surfaces.

1973

De l'espionnage en littérature paraît chez Pierre-Jean Oswald, sous une couverture imitant les premières « Série noire ».

Publie lui-même – sous le label de Neben – deux livres majeurs de cette nouvelle période : *La Langue slave* et *Limite sanitaire*.

Collabore aux numéros 3, 4 et 5 de la revue *Minuit*, où il livre plusieurs séries de caviardages (« Dépenses en appareillage », etc.).

Participe en juin au colloque de Cerisy consacré à Michel Butor et publié l'année suivante en « 10/18 » (son intervention s'intitule « L'espace indien »).

1974

Bernard Delvaille lui accorde une place significative dans son anthologie de *La nouvelle poésie française* chez Seghers.

La veille de l'élection présidentielle (Giscard/Mitterrand, *première*), il brûle certains de ses dessins sur la place Alsace-Lorraine de Lorient, projet annoncé sous le terme de *brûlis* dans une lettre collective à ses amis.

1975

Illustre – ou plutôt *recompose* – *Don Juan dans la Manche* de Michel Butor (tirage à part de la revue *Obliques*). Parallèlement, exposition personnelle : *Pourtraitures*, au Théâtre Oblique à Paris.

Participe au n° 6/7 de la revue *L'Énergumène*, aux côtés notamment d'Emmanuel Hocquard, Jean-François Bory, Valère Novarina.

Toil paraît aux éditions Bourgois, précédé d'un long texte de Jean-François Lyotard : « Le mur du Pacifique ». C'est sa dernière publication « officielle », chez un éditeur établi.

Invité au colloque de Cerisy sur « Le discours utopique », il refuse que son intervention soit enregistrée et s'en trouve exclu de facto.

1976

Envoie des maquettes de chansons chez Barclay, sur bandes magnétiques (il s'accompagne lui-même à l'orgue électrique).

Collabore au n° 2 du *Journal du Bout des Bordes* de Jean-Luc Parant (ce sera également le cas les deux années suivantes, pour les n° 3 et 4).

Début d'une longue correspondance avec Pierre Pachet.

1977

Participe à l'avant-dernière livraison de *Phantomas* (n° 152/157) avec un récit bref : « 1964 », inspiré par son séjour à Oran.

Fait circuler le manuscrit d'un roman « policier dans les règles » : *Le grand paon est mort* (désigné dans son courrier sous l'intitulé de BS1, ou Best-Seller 1) auprès de divers éditeurs : Laffont, Bourgois, le Mercure, le Seuil, qui le refusent unanimement tout en lui demandant de le retravailler – ce qu'il s'abstient de faire (l'ensemble de la correspondance à ce sujet a été conservée, mais le manuscrit lui-même semble avoir été détruit).

À partir de cette époque, Vachey rompt peu à peu les ponts avec le milieu littéraire, à quelques relations amicales près (qui finiront presque toutes par tourner court elles aussi).

1978

Le n° 9/10 de la revue *Impasses* lui consacre un dossier d'une trentaine de pages dans lequel il revient longuement sur son travail et propose plusieurs inédits. C'est la seule fois où une revue (d'ailleurs

marginale) lui aura accordé un pareil espace. Au sommaire du même numéro : Maurice Roche, Christian Prigent, Yves di Manno...

Il compose un texte : « Une description difficile » pour un colloque d'Armando Verdiglione à Milan auquel il ne se rendra pas, chargeant Dominique Bedou (l'éditeur d'*Impasses*) de le lire à sa place.

1979

Participe à une exposition autour de la revue *Textuerre* (avec Parant, Viallat, Dezeuze, etc.).

1980

Participe à l'exposition « Écritures, graphies, notations, typographies » à la Fondation des Arts graphiques à Paris. Ainsi qu'à une exposition à la galerie L'Ollave à Lyon autour de la revue *Impasses*.

1981

Exposition personnelle chez Candella à Cannes.

Participe à l'*Anthologie 80* coéditée par le Castor Astral et l'Atelier de l'Agneau, ainsi qu'aux publications de Robert Varlez à Liège. Un projet d'ouvrage avec ce dernier ne verra finalement pas le jour.

Publie « L'Art de couvrir » dans le n° 16 de la revue *Poésie* (texte qu'il classera curieusement par la suite dans la liste de ses « romans »).

1982

Pierre Pachet le met sur la piste d'un volume de courts récits d'Elias Canetti : *Der Ohrenzeuge*. Il en traduit une douzaine avec enthousiasme, sur la cinquantaine que comporte l'ouvrage. C'est apparemment sa seule incursion dans la sphère de la traduction.

1983

Envisage « de disperser une tonne (au moins) de CORDES À SAUTER dans les rues de Laval » (il a d'abord pensé le faire à Lorient mais y a finalement renoncé, écrit-il, tenant de plus en plus à son « relatif anonymat »).

1984

Participe à l'exposition « Écritures dans la peinture » à la Villa Arson (Nice), ainsi qu'au copieux catalogue éditée à cette occasion.

1985

Participe à l'exposition « Signatures » à Liège et rédige de multiples versions d'un texte destiné au « Cahier du CNAC » (Villa Arson) dédié à Henri Maccheroni, qui paraîtra finalement sous le titre de « L'accesseur »

1986

Publie (lui-même) son premier livre depuis dix ans : *Après-midi à rien* (sous le label d'Inanition S.A.).

Cette année est marquée par de graves troubles psychiatriques.

1987

Se donne la mort en mars à Lorient.

1993

La galerie Alessandro Vivas organise une exposition de ses œuvres, de mai à juillet. Le catalogue édité à cette occasion, sobrement intitulé *Michel Vachey*, révèle plusieurs inédits importants (dont « Ils seront mieux que dans le milieu d'une forêt », composé *à travers* le *Discours de la méthode* de Descartes) précédés d'un essai de Pierre Pachet et d'un texte saisissant d'Alain Borer : « Thanatos énergumène ».

1997

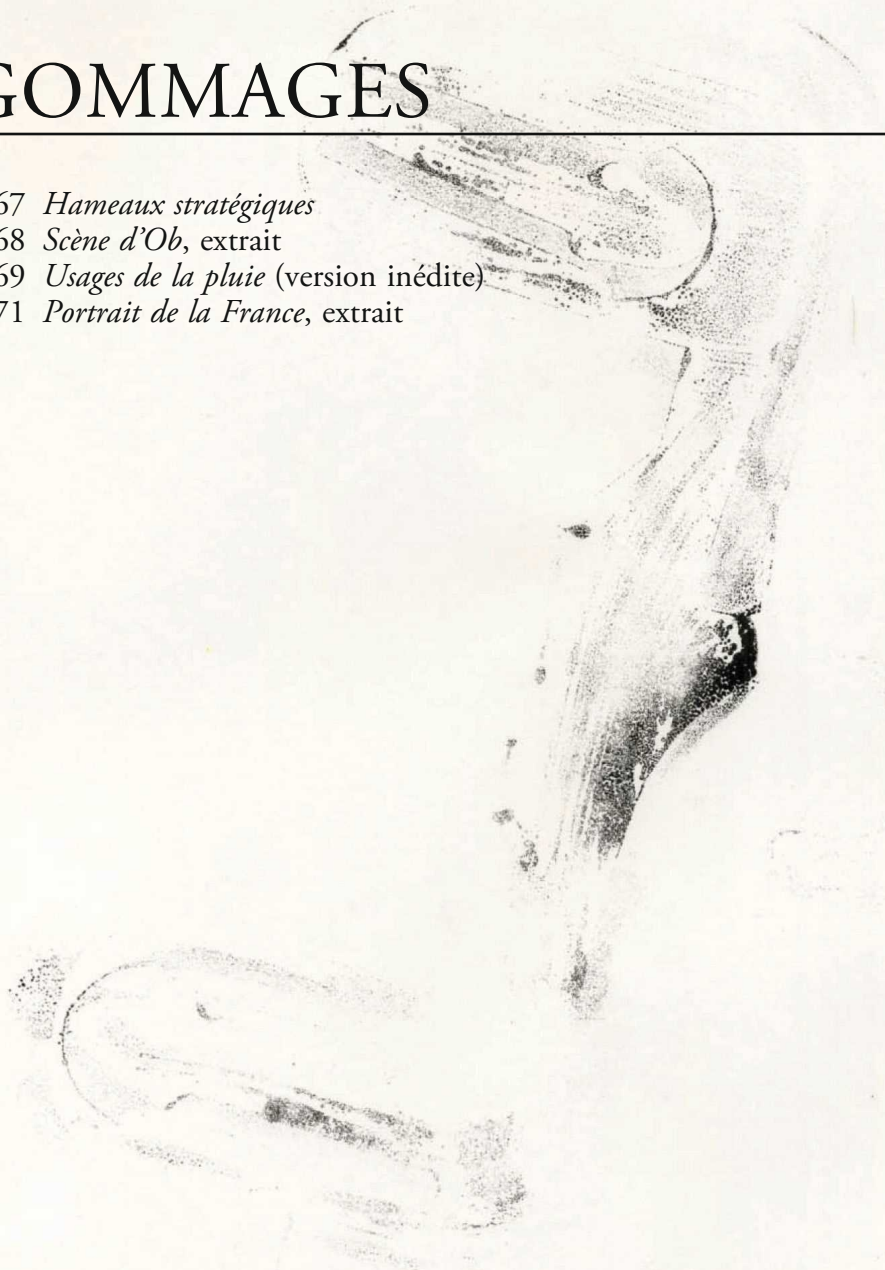
Après avoir associé ses travaux graphiques à plusieurs expositions collectives et recueilli certains de ses textes dans sa revue *La Parole vaine* (1994-1997), L. L. de Mars crée le site du Terrier (www.le-terrier.net) sur lequel il va mettre en ligne au fil des années de nombreuses pages inédites ou déjà publiées de Michel Vachey, dont Monique lui a confié les archives. Ce travail d'exhumation, dont le présent volume constitue l'un des prolongements possibles, est toujours en cours et s'accroît périodiquement.

2017

Les éditions Adverse publient *Trous gris*, deux séries de travaux plastiques inédits datant de 1978/1979.

GOMMAGES

- 1967 *Hameaux stratégiques*
1968 *Scène d'Ob*, extrait
1969 *Usages de la pluie* (version inédite)
1971 *Portrait de la France*, extrait



GOMMAGES

Le terme « gommages » apparaît la première fois comme titre d'un ensemble de poèmes dans le numéro d'automne de la revue *Encres Vives* (1970). Mais sur la liasse tapuscrite comprenant ces poèmes et ceux qui, parmi d'autres textes de la même période, formeront *Portrait de la France*, le mot « gommages » est rayé, remplacé par « effaçades », également rayé pour être remplacé par « épigrammes ». *Épigrammes plats* (sic) sera finalement le sous-titre choisi pour *Portrait de la France*. Dès lors, « gommages » cesse d'être un titre, pour désigner génériquement tous les textes écrits selon cette méthode. La mise en avant d'un caractère *épigrammatique* de ces textes dans *Un Portrait de la France* – M.V. se défiant de ce que les processus recouvrent de toute forme socialement reçue jusqu'à en atteindre le procédé – vise à remplacer la prééminence de leur protocole de création par le caractère plus ambigu de leurs effets. Cet aspect est développé un peu plus bas.

L'opération de *gommage* est présentée dans le long texte *Caviardages* de cette façon : « *Discours de l'“information” (la presse) où je procède à des prélèvements laconiques. Sorte de palimpseste journalistique où l'effet d'image est problématique, où le problème de la signifiance surgit concrètement.* » Le caviardage, qui touche directement le papier et y imprime des masses noires aussi importantes pour M.V. que ce qu'elles réservent toujours à la lecture, n'est pas encore le mode choisi pour répondre, plus généralement, au paradigme de la citation chevillée à un arrière-plan ; nous sommes, avec les « gommages », encore pris dans une certaine stratégie du vide, vide-paysage ou vide-suspension, vide-espace ou vide-temps, du matériel mallarméen. Les rayures de feutre noir viendront chahuter plus tard ces garanties de poéticité, que les *manques* préservent encore trop. L'impureté matérielle du caviardage aura également comme perspective de rendre la plus poreuse possible la cloison entre la voix qui s'arrache au papier et l'impression qui y rabat, entre le texte qui refoule son processus matériel et l'œuvre plastique qui s'y subsume.

On peut envisager le gommage comme un geste technique et critique dont procède une série de travaux allant de *Scène d'Ob* (que M.V., dans une dédicace, insiste à dater de « 1968, avant le fameux mois de mai ») à *Un Portrait de la France* (publié en 1971, année du premier caviardage officiel) qui en est le point culminant. Il marque également, d'une certaine façon, la fin d'une procédure insatisfaisante.

Geste technique, le gommage dépend d'une série d'opérations régularisée par laquelle M.V. inaugure une approche matérielle de l'écriture ; à sa suite, un inventaire de manœuvres, dont il se fera comptable dans les moindres variations, va constituer pas à pas une gamme de cadres de travail et de manipulations, de *rythmes* : caviardages, collecte de lézardes, retroussements, grattages, combinaisons, arrachages ; la mutuelle percolation du geste plastique au geste scripturaire, poreux l'un à l'autre, dont la forme la plus aboutie est sans doute le livre cuttérisé, est lentement gagnée sur le cloisonnement disciplinaire ; elle permet de considérer les gommages comme une première étape vers l'indistinction entre les disciplines. Pour reprendre la terminologie de M.V. dans *Ne pas en faire une pipe (et se tailler)*, peu à peu, le GO entraîne le DA (la Postface développe le fonctionnement de ce couple articulé GOMmages/Dépense en Appareillage, GO/DA). La « *paradoxe* » du GO insiste sur les blancs, les lacunes du texte ; c'est un processus de dégagement qui s'inscrit historiquement dans une certaine cartographie poétique existante. Mais tout dégagement, toute excavation, produit du reste : « *l'hétérodoxie du DA* », par l'accent sur les articulations, est la réactivation des déchets sur la surface, rendus sensibles par l'extraversion joyeuse du dispositif technique. DA s'affirme volontiers (se théorise) de la dépense de ces restes (on peut voir dans le paragraphe *formes et contreformes* de la Postface que rien ne freine la chaîne des remplois, qu'ils soient matériels ou lexicaux). DA dépend de leur permanence. L'appareillage, ce seront autant de moyens venus affleurer la page *pour se dire*, prendre corps, jusqu'à prendre le relais de la lisibilité. Le texte ne fait pas mystère des limites que rencontrent assez rapidement les *Gommages*, dont M.V. dit qu'ils ne furent « *qu'un montage de prélèvements journalistiques* ». Coincés, sans doute, entre l'écueil moderniste du prisme séculier et celui, avant-gardiste, de l'écrasement diagrammatique : « *Je détruisais une certaine métaphore, non pas l'image. Je déplaçais le texte, entre la Réactivation et l'Avant-Garde* ».

J'ai dit que le geste technique du gommage se doublait d'un geste critique, mais il faudrait plutôt dire que les deux se produisent et se vérifient l'un l'autre : la critique impose une stratégie et un formalisme, la technique coupe avec les usages institués et se fait critique. Surtout, ils interdisent ensemble tout demi-tour littéraire et social : littéraire, donc social. J'évoque dans la Postface la critique assez virulente chez M.V. de l'imagisme, comme procès de la vérité, dans cette mesure où elle s'y joue contre l'ornement, contre le lyrisme ou les affects, critique dont les *gommages* sont une modalité évidente. Mais ces routines, dans lesquelles la tutelle de Pound semble paralyser un certain nombre de positions, produisent, au-delà de l'institution d'écritures, des modes de socialisation poétique, des cercles, des clubs : c'est également de ce traquenard *de poètes* – dont M.V. sent qu'il lui impose trop vite de faire des choix (il rejette déjà très radicalement certains de ceux qu'il a opérés par son écriture même) tous à ses yeux désastreux – qu'il se dégage avec violence : « *La poésie phénoménologique-imagiste me devient suspecte. Sa prétention d'être parole vraie censure l'Histoire, cette Histoire dont violemment, mais dérisoirement la Presse enregistre et réémet le bruit selon ses fréquences. Je sais bien que l'Histoire n'est pas extérieure à la poésie, mais ma difficulté de penser celle-ci me la fait voir comme censure du politique.* »

Au-delà du traquenard social qui panique son champ de vision (piège dans lequel il se sent condamné à *être* poète sans reste), au-delà de la critique d'un monde littéraire et de ses rites, au-delà du rejet de ce mouvement par lequel tout, tôt ou tard, de la création, s'académise puis se fonctionnarise, c'est un geste critique contre lui-même qui, ayant à peine commencé à écrire, se sent déjà fourvoyé par ses premiers livres. Il y a un *avant* de ces gommages, dont ils vont effacer les traces. De cette volonté d'effacement, les bibliographies jalonnant ses publications nous renseignent lisiblement : *Fascines* (1966, les Cahiers de la Licorne), a disparu dès le livre suivant (bibliographie de *L'État des lieux*, Mercure de France, 1967) et sera absent de toutes les bibliographies ultérieures avant de réapparaître, *in extremis*, dans celle du dernier recueil, *Après-midi à rien* (Inanition S.A., 1986), quasi exhaustive ; cet ultime beau livre dense et tendu, dont M.V. disait lui-même qu'il marquait son retour au classicisme, peut renouer, apaisé, avec le poème, puisqu'il est désormais détaché de son monde, de sa sphère

sociale, de toute société à laquelle s'affronter. Il peut également être l'espace testamentaire de toutes les réconciliations.

Fascines est le livre fantôme de M.V., à peine réel, hyporéel. Je dois le retoucher régulièrement pour en vérifier l'existence. S'il est encombré de *tricks* (refrains, allitérations, mots-valises à effets de torsion), de bavardage et de bibelots, il ne constitue pas moins un repère de lecture possible : je peux y revenir parfois pour trouver, déjà, enfouie dans un fatras, la constitution d'un matériel substantif qui jettera durablement les bases de son écriture ; figures, topos – lumières et espars du plan lexical et imaginaire qui ne demandent que l'arasement par un peu de jeu – marqueurs matériels : *l'insecte – la surface – la boule – la couleur – l'extrême brutalité de l'anodin*.

En négatif, il offre également toute la substance dont les poèmes suivants seront en quelque sorte la critique et le contrepoison ; ils y sont en creux, dans l'horreur d'y revenir sous quelque forme que ce soit (naturalisme descriptif, profondeur du poète *voyant*, derniers sursauts de surréalité) : dans cette forme de prose harassée se constitue, par éclats, son territoire, auquel il ne manque plus que d'être ruiné par autre chose que le pittoresque. Ce seront les saccages, les gommages, la graisse des marqueurs. La présence y est encore forte du rêvé écrit, de ses effets décrits, de ce *Je*, assertatif de sa présence *vraie*, celui qui deviendra la pièce introuvable de tous les textes suivants. Gelé dans la description de l'angoisse – à distance de toute incorporation possible – *Fascines* ne sait pas encore la diffuser pour la faire éprouver. L'année suivante, le troublant roman *L'État des lieux* se construira contre ce double écueil, faisant d'un *Je* translucide et déplacé l'opérateur d'une angoisse sourde qui tient le lecteur sans respiration.

Sa *Préface à un anti-Galaad* (publiée en 1965 dans la revue de Chambelland *Le Pont de l'épée*) prépare à sa manière une guerre dont on ne sait jamais très bien si elle fait de son livre *Galaad en miettes* son programme ou s'il en est lui-même la cible... effondrement physique de la page pour rendre poreux le passage du récit à l'écoulement des vers, calembours, effets timides de choséité brutale, barbouillages d'un peu de saleté sur les statues parentales. Mais ça ne suffit pas. La revue *Le Pont de l'épée* est encore le territoire où « la poésie » n'en finit plus de se faire exister. Il va falloir quitter Chambelland, furieux alors de se voir dépossédé de *Scène d'Ob*.

M.V. écartera puis réhabilitera, au gré des publications, *La Chute d'un cil* (1965) et *Galaad en miettes* (1967), selon l'humeur : l'indulgence ou la répudiation des poèmes, des livres, ne sont que différents moments, sans doute, de « l'idée » qui entraîne souterrainement toute l'œuvre, sans plan préconçu. Ils sont soumis pour elle aux aléas d'un cadre opératoire s'élargissant ou se ramassant, de telle ou telle variation historique, d'une bienveillance instable à l'égard de leurs causes. Profondément modale, la pensée de M.V. craint avant toute chose que s'interrompe le circuit fluide des formes, qu'un grain de sable ne vienne digitaliser, discrétiser, découper le plan d'indistinction méticuleusement entretenu ; de temps à autre, tel livre lui paraît menacer cette souple étendue, la larder, la défaire. Mais toute nouvelle piste de travail peut aussi bien le réhabiliter : l'œuvre ne cessant de s'augmenter de nouvelles possibilités, elle s'augmente également de nouvelles articulations.

En évoquant son travail sur *Amulettes maigres*, et tout particulièrement la deuxième partie : *Hameaux stratégiques*, M.V. lie dans un seul corps la décision politique à l'impératif technique : « *Il s'agit d'abord de saboter mon discours imagiste par l'introduction d'artefacts, bribes de phrases prises dans les journaux, en particulier dans le Monde (qui est une institution, quelque jugement qu'on puisse porter sur ce journal considéré à tel autre niveau).* »

Ces opérations aboutissent à un nouveau matériel récitatif qui retourne la métaphore contre le poème : celui-ci, dépendant d'un modèle opératoire pour prendre forme, est poème *comme un poème*. Les usages de lectures que le poème traîne derrière lui comme une fatalité vont inviter tout accident à être traité comme métaphore, ou plus exactement, comme inquisition de l'image :

« Ainsi : "certaines personnes déjà impliquées" / "soixante-dix bl" / "de la zone démi" / "ce qui porterait à deux mille sept cent dix-sept" / "opèrent actuell/n'utilisent comme voie de passage" / "vers le delta/vingt-quatre heures sur vingt-quatre" / "à l'extérieur du territoire" / "soit entre 32 000 et 50 000 hommes" / "s'est déplacé vers le Lalos de novembre à mai" ... Les poèmes de *Hameaux stratégiques* (un titre à la Roussel) sont soutenus et minés par une ambivalence : "forêt s'exfoliant" renvoie à la métaphorisation à l'intérieur du poème, mais indique une guerre où l'on use de défoliants. Ambivalence naïve, mais l'image est mise en question. »

Comprenons ces stratégies de sarclage indistinct du plan immanent – et des milliers de voix, de textes, supposés en rendre compte – comme une liquidation des hiérarchies et des aspérités de la vérité, telles que l’imagisme les établit en condition d’affirmation, en programme poétique.

Scène d’Ob

Le livre est publié par la Bibliothèque Phantomas, à Bruxelles, en 1969 (première partie terminée en avril 1968), extension de la revue *Phantomas* de Théodore Koenig, à laquelle M.V. participe régulièrement¹ ; le livre est préfacé par André Pieyre de Mandiargues, illustré par Matta et Sergio Dangelo. Dans *Caviardages*, M.V. écrit à propos de ces illustrations : « *Les deux séries de dessins représentent les deux pôles menaçants – désirables entre lesquels oscille tout texte : les hiéroglyphes de Dangelo marquent allégoriquement la naissance du sens, son lieu naissant déjà inscrit, la gravure : à l’opposé, les créatures salaces de Matta indiquent la tentation effusionniste (consommatoire), l’orientation sénile (entropique) qui grève le sens, le graveleux. À noter que Scène d’Ob s’enlisa dans son propre dispositif : ce qui était à prévoir...* »

Dans des termes assez proches, il dira ailleurs : « *Texte obscène par son projet théorique (démonstratif) et pornographique dans ses effets (montrés). Sous-titre possible : les latrines du sens* », par quoi il oppose l’obscénité comme vérité du texte – censurée – à la pornographie – littérature qu’il dit effusionniste, phantasmée. Terrain verbal préparant les dialogues sédimentaires de *Mégara 2* et *3* par une sorte de dialogue géologique, déjà, entre dépôt surexplicite et terrassement tacite.

Une lettre de l’éditeur T. Koenig, du 12 juillet 1968, évoquant la sortie simultanée de *Scène d’Ob* et d’*Homo ludens* dans la revue *Phantomas*, nous apprend pourtant que le livre devait être illustré au départ par Adami : « *Adami a posté ses dessins à Mr Wittofs qui les a DÉDOUANÉS bien cher (!!!) alors que Adami aurait pu poster cela soit à*

1. le premier numéro de la revue italo-française *Barriera* en publie deux pages intitulées *da Scène d’Ob* qui présentent un court passage d’un autre état du poème, rehaussé au feutre, daté de 1968.

Vachey, soit à Koenig. – (Prix prohibitif de dédouanement, au départ 1.500 Bfrs (belges). – Michel Vachey devant encore supporter le prix des clichés dont un en couleur (mais peut-être facultatif?) cela va mener loin et il faudrait penser à tout cela avant la mise en marche. Je crois que l'attitude d'Adami est due au fait que Mr Wittofs est son marchand pour l'Europe entière et qu'il est effrayé d'avance de n'avoir pas son assentiment pour une démarche ENTRE poètes.... J'ai défendu chez Mr Wittofs (que j'ai pu voir il y a qq jours) la position que NOUS occupons, nous poètes. »

L'ironie nous inviterait à relever une certaine souplesse de M.V. devant le sens (et l'adéquation) à apporter aux illustrations d'un livre – en soulignant, au passage, son aptitude à en donner à tout ce qui pénètre, finalement, son champ de conscience... Mais je suis enclin à voir, dans ce jeu d'une cohérence rétroactive, bien autre chose qu'un plaisir de bonimenteur : c'est une mise en lumière de plus sur le branle intellectuel et poétique de M.V., sur sa bienveillance à l'égard des détours accidentels ; faisant feu de tout bois, il fait de tout nouvel objet l'opportunité de penser un nouvel outillage, matériel ou intellectuel (ce que Lyotard, dans *Économie libidinale*, exprime par « *tout est bon pour ma bande* »).

Le questionnaire « Encres vives » nous apporte un éclairage précis sur la genèse de *Scène d'Ob* : « *Dans Scène d'Ob, à partir d'un certain nombre de mots (l'ironique répertoire, à la fin du livre) juteusement connotés, il s'agissait de saisir le sens à ras de page, au fragrant du lit, dans sa combinatoire visible et exemplaire d'attirances, de tentations faciles, effusionnistes, pornographiques, la meilleure censure d'éros étant la pornographie. Malheureusement (significativement), je crus bon d'ajouter une seconde partie où je tombai dans mes propres pièges. Comme quoi il est difficile de subvertir de l'intérieur. »*

La grossièreté ironique de ce répertoire (« *mur, dieu, hublot, neige, grille, aiguille, tube, rose, œil, bille, sonde, antenne, vitrail, trou, amande, pont, ETC.* ») se renforce évidemment de sa position finale dans le livre : elle accule à le voir comme sommaire ou comme guide, comme résumé ou comme page de solution, c'est-à-dire, quelle que soit l'option choisie, comme ensemble fini de propositions (ce qui est absurde) et comme anéantissement de la lecture (ce qui est frustrant). Pourtant, on irait vite en besogne si l'on devait accepter, absolument, cet effet

de dégagement comme un tour de passe-passe contra-imagiste, contra-surréaliste, et s'en tenir là. On sera mieux avisé de repérer dans ces « *quelques accessoires* » des opérateurs cruciaux pour de nombreux livres suivants ; ce qui signifie, d'une part, que ces accessoires sont ancrés dans les affects, qu'ils ne sont pas désenclavés de l'expérience ; et, d'autre part, qu'ils n'ont pas fini leur course. Le geste en lui-même – la proposition d'un inventaire matériel pour un livre – revient par exemple en écho dans *La Langue slave*, que M.V. rattache en plusieurs points à *Scène d'Ob* (notamment par le jeu de cache-cache *corporel* entre obscénité et pornographie).

Difficile, enfin, de ne pas voir en *Scène d'Ob* une autre piste généalogique par ses retroussements de proposition, ses bégaiements, dans les situations palindromatiques d'une certaine machinerie lexicale et syntaxique :

p. 28 : « *la raie est livrée aux raies* »

p. 42 : « *l'œil crève l'œil* »

P. 106 : « *ruine léchée [...] la ruine lèche* »

Presque vingt ans plus tard, *Après-midi à rien*, s'ouvrant par ce quatrain

« *Qui fouille l'ordure
sinon le vent un chien
Une ordure fouille
le chien du vent* »

viendra raffiner ou gauchir cet *infiniment petitement décliné* – désastre confidentiel – qui fait fracture et détonation dans la masse textuelle. Contrepoint aux moulages et démoulages physiques qui aboutiront un jour à couler dans la brique ou découper dans le cuivre les lézardes nées de caviardages, ce ressac double verbalement les formes et contre-formes qui font le mouvement même de la prospection Vachey.

Je précise que si *Scène d'Ob* ne naît pas de gommages, ce qui le rattache ici à cet ensemble de textes c'est en quoi il va constituer, en tant qu'hypertrophie critique de l'imagisme, la limite possible de cette expérience-là, de ce désir, et acculer M.V. à sa sortie ; renverser la position critique sous peine de s'arrêter net, assommé par sa propre course. Il ne décrit pas autrement lui-même ce livre dans

Ne pas en faire une pipe (et se tailler), quand il y évoque ce répertoire final, ces « *quelques accessoires* » auxquels il oppose le texte de *Portrait de la France* : « “Gommages” (effaçades), entrée dans la non-couleur, sortie vers le neutre, c’était l’antipode absolu de “Scène d’Ob”, ce théâtre de l’hyper-imagisme. »

Amulettes maigres : Hameaux stratégiques

Hameaux stratégiques, tout d’abord publié dans la revue *Quaternaire* n° 6 en 1968 puis repris dans *Amulettes maigres*, est évoqué par M.V. dans le questionnaire « Encres Vives » : « *Mes livres s’annulent les uns les autres. Depuis j’ai saboté méthodiquement mon propre discours imagiste* ».

Derniers coups de boutoir portés contre sa contribution à l’imagisme, ces *Hameaux stratégiques* vont mettre en branle un procédé qui ne le quittera plus, et dont la nature est fondamentale pour l’arasement qui doit conduire au *NebeN* : la citation faible. Cette citation faible joue de l’ambiguïté littéraire des incarnations, celles qui font de l’écrivain un homme sans banalité dont chaque parole serait contiguë au devenir-livre ; chaque mot du dictionnaire trouvant sa forme d’exister et de dire dans la citation qui accompagne sa définition, c’est le fait littéraire qui constitue un appareil de légitimation pour le dicible et l’indicible (*De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Henri Meschonnic). La citation faible décline en logique obstinée une déterritorialisation de la référence, du principe de référence, aussi bien par la maigreur du matériel cité d’auteurs venant y cautionner l’anodin, le transparent, que par la citation de textes sans corps glorieux, journalistiques, publicitaires, touristiques. *Caviardages*, à propos d’*Amulettes maigres*, en décrit le *modus operandi* : « *Citations faibles, anticitations (caractères mecanorma sur bandes autocollantes à fixer sur un mur ou une vitre) : prélèvements textuels non repérables : if you don’t hold your tongues, l’Il (Through the looking-glass) – no hay en el mundo quien se acuerde del (Don Quijote de la Mancha) – distinguent par leur mémoire et (Flaubert, Dict. des idées reçues) – différente de celles que nous avons l’habitude (A l’ombre des j.f. en fl.) – wollte nicht mit ihm gesehen werden (Kafka, Amerika) – c’est bien le néant de la figure, un*

(J. Berque, *Les Arabes d'hier à demain*) – *sinon se ferme, prend arrêt ou (Mallarmé).* »

Usage de la pluie

Poème repris plusieurs fois par M.V., daté de mai 1969 sur le manuscrit et publié sous une première forme en 1970 dans le n° 7 de la revue *Quaternaire*. J'ai choisi de donner ici la reprise de 1984, revue et redactylographiée. En comparant les deux états, on comprend qu'une certaine désyntaxication entamée par l'équarrissage de *Fascines* et par les opérations de gommage, de censure ou d'anti-citations ultérieures, appartient à un mouvement plus large, techniquement plus *littéraire* et moins *manœuvre*, travaillant contre le topos. Ce mouvement souterrain accompagnera tout au long de l'œuvre les différentes procédures matérielles sur le texte ; il s'agit, dans l'exemple suivant, de la disparition de la forme interrogative, des effets de voix ou de refrain, des étirements de blancs ; c'est aussi bien le dépouillement de ce qui, dénotant le poème, se réfugie dans son histoire, que de tout ce qui fait le placard aux artifices de la voix narrative dans ses effets les plus repérables :

« *Mise en ordre*
Mise
en ordure

Ici
ici
et ici

escamote quel temps bestial ?
Bestialement »

deviendra sous la frappe de 1984 :

« *Mise en ordre*
en ordure
Ici bestial

*escamote le temps
bestialement »*

Le retour au tapuscrit de ce texte en 1984 annonce la préparation du recueil *Après-midi à rien* qui s'y articule explicitement (il y renvoie en troisième de couverture, ainsi qu'au poème *Onde*, publié en 1978 dans le numéro 9/10 de la revue *Impasses*).

Un Portrait de la France (épigrammes plates)
Collection Manuscrits Encres Vives, 1970.

« Dans *PORTRAIT DE LA FRANCE*, on n'a pas affaire à des poèmes flottants ou immobiles sur des pages blanches, mais à des fragments (débris ou bris d'articles de presse) situés sur des pages déjà imprimées où ils pourraient fort bien avoir été isolés puis déplacés.

Il en résulte :

1) dans un premier temps, un effet physique : le fragment (en caractères différents de ceux de la page de "fond") apparaissant comme légèrement grossi à la loupe et ainsi arbitrairement désigné – car on a

2) dans un deuxième temps, un effet intellectuel : le fragment résistant à l'analyse, offrant à une lecture déçue ou anxieuse des mots (parfois) brisés sans rapport les uns avec les autres, des adverbes, des articulations grammaticales qui n'articulent rien, données pour elles-mêmes dans leur gratuité et leur dureté. Le manque de "signification" immédiate touche très précisément (à) la signification dans son opacité.

3) dans un troisième temps, l'appel d'une théorie » (revue *Encres Vives* 1970).

Cet « appel d'une théorie » évoqué ici en dernier point, peut être compris comme *perplexité* (fatale, parce que devant ce qui est imprimé, toute possible insignification fait suffoquer la lecture) : *perplexité* critique devant la chose éditoriale ; *perplexité* logique devant les relations. Sans quoi : début d'un mouvement de panique, fatalement.

Un premier poème publié dans le quatrième numéro de la revue *Aménophis* en 1969 offre un point de contact visible avec ce *Portrait de la France* en collant sur un journal une première partie de texte visiblement *cuttée* « elle est à vous pour 1850f par mois / 5 PALIERS / 45 CHEVAUX SOUS LE PIED / 4 VITESSES SYNCHRONISÉES ». De cette tentative

de faire jouer une translittéralité (ce seront ses termes) entre le sub-jectile plastique et le trajectile littéraire qui vient le frapper, la préface au *Portrait de la France* veut déjouer la tentation d'y voir du collage : « *ce mot étant connoté par toutes sortes de choses dont [il se] détournai[t] résolument.*

Ce que Gommages renversait principalement, contradictoirement, c'était le sens et la référence. Se découvrait, en mode mineur, l'indiscernabilité du pathos et du logos, leur double jeu et leur jeu double non seulement réglé, mais aléatoire, historique et sauvage, dans le formidable potentiel des déplacements infimes. Moment d'écriture neutre, grise, faible, qui s'inscrivait en faux contre et en porte-à-faux avec les diverses logomachies imagiste, critique, imagiste-critique. Pratique intertextuelle et figurale, sans Théorie. Cut-up, certes. Pas à la manière du grand W.B., plutôt dans le non-intéressant, free mais pas funky, côté Cage peut-être. »

C'est, dans l'accompagnement tactique de la citation faible, ce qu'il appela anticitation : « *Plus c'était insignifiant, plus ça signifiait.* » Puissance de l'évasif comme du vaseux, de l'à-peu-près-rien qui semble avaler pratiquement tout. À partir d'ici se met en place un jeu de sail-lies, une archipélisation transformant ses îlots de lettres en autant de poinçons exemplaires sur le champ gris écrasé des photocopies : c'est la production d'épigraphes, exemples s'affirmant par la seule force de leur prétention exemplaire à s'extraire du néant gris, annonces qui n'annoncent rien que leur présence claironnante :

« a) réinsertion des gommages à l'intérieur du texte journalistique. Anamnèse. Intertextualité généralisée. Langue touchée dans ses articula-tions opaques, son fonctionnement graphique brut, morcelé. Appel d'une lecture épigraphique.

b) disparition physique du texte : blancs (étiquettes autocollantes 13 x 38 mm).

c) (mon premier) caviardage : noircissement au crayon-feutre de la page de titre ronéotypée. La partie non caviardée (encadrée par le caviardage) subsiste comme fragments énigmatiques.

Valeur polémique surtout. » (Ne pas en faire une pipe (et se tailler))

« Si nous suivons le couple épigramme-épigraphe qui se dégage de ces montages, on acceptera l'idée que, par rapport à lui-même, le fragment est découpé sous forme antiphrastique de pseudo-épigramme ». Retour sur la perplexité critique : que vise l'épigramme ? Qui est raillé dans son

ombre ? Soupçon de l'existence d'un hors-champ politique, à traquer. Chercher partout les signes de son ralliement possible. Relativement à la page de fond, le fragment est moins épigramme qu'épigraphe et, relevant de l'épigraphie, abandonne alors le mystère dans lequel se plonger (« *qu'on l'interprète ou non* »). Retour sur la perplexité logique : quelle nature trouver à ces liens ? Textes entre eux ? Textes et leurs fonds ? Citation d'en-tête supposant, par là même, une extériorité subordonnante, tutélaire, fantôme, l'épigraphie se justifie d'une mise en lumière ; c'est un guide, un exemple, qui suppose un jeu tendu entre un ailleurs supérieur à l'objet du texte – le *sujet* du texte – dont l'épigraphe serait émissaire. Ne pas choisir : rester dans la tension entre ces deux états, ne lire que la tension.

« PORTRAIT DE LA FRANCE n'est rien d'autre, que cette double lecture épigrammatique-épigraphique. Sa valeur, être à lire. Son originalité, ne pas en avoir. Puisqu'il est en position d'intertextualité généralisée. »

HAMEAUX STRATÉGIQUES

(deuxième partie de *Amulettes maigres*, 1967)



ville plumeuse
fuselages
gouttes tièdes des branches
tombes
heureuses avec les pivoinés
la ville n'encombre plus

août d'indifférence de murs
stratégies sans mystère
plaisir d'écraser
une petite boîte sous ses pieds
comme la rançon terrible
un oiseau se laisse tomber
dans l'histoire
les roses
impossibilité fertile
galets de ventre de tiques
onctueux où la mer abandonne
le sel
d'une ville flagrante
certaines personnes déjà impliquées
vagues
de grèves
hangars ostentatoires où la nuit s'ébruite

secteur sidéré
comme sûr
soixante-dix bl
femmes appuyées aux balafres
aux jardins de mer
pierres de rafale
chemins évidents

pierres aiguës
trouage incessant
arbres dispersés creux rapides
la ville transparente
entre les racines eau folle
des prisonniers évadés s'attardent
oublient
la peur le béton prend
un goût de nourriture

fenêtres ouvertes au jacassement
cigarettes
entre les balles affamées
les pierres roulent
ou des conversations
la nuit aspire les routes
les feuilles détruites
silence des moteurs évanouis
les hommes s'absentent reviennent
ligne brutale des troncs
parapets lunaires
désirables comme des femmes
la peur
invente la beauté des passerelles

ouvrent les yeux des bêtes moto
risées de marines
sans doute la mer
crée en quelques minutes
hors de comb le soleil
boule de neige
torsades le chiffre
des pertes calmes
nuages dix soldats nord
dans le thé
âtre des op
l'herbe ONG
DE LA ZONE DEMI
ville décalée

ho mmes les trou
pes
petite pluie suspendue
ville d'évanouissements
à 8 kilomètres aventure de feuilles
une tuile
tombée dans la jungle
récemment renf
protège le
délire d'un sifflet

xante grièvement soi
plantes de verre
au fond de l'eau
dissoutes
ville-cartoon
(une fenêtre forte résiste)
bâche saisie
entre le rêve et le rêve

fouille brusque relais
sape du relais
le fleuve oscille
la sonde se fissure
ce qui porterait à deux mille sept cent dix-sept
pierres courtes
la ville passe
comparse fougère

ar

canes des routes affamées
riposte d'ailleurs
branche houleuse d'un seul arbre
chantier d'attente
la ville intermédiaire
entre les troncs
se déchiquète

amandes planches brûlées
eau
silence ouvert du ballast
cent ans après la mort les
pièges encore tendus
dans la rouille
aérienne pont routier

fuite amère des couloirs
la nuit dévêt les façades de plumes
les femmes caressent
l'œillet noir des pansements
la sève interdite
verte entre les dalles tendues la ville
s'amplifie
quelques hommes gardent
l'initiative de la peur

camp de situé à l'extrême
vitrine
tortillée ou nuages
tracts d'insectes
zigzaguent entre les pierres
au fond du frisson
les frontières se recourbent
racine sans racine
parfum d'oiseaux introuvables
jardins
d'obus tombés
au-dessus de la mer la ville
sacrée d'indécence

ville discrète près du sable
arbres plus lents
que les doigts l'eau
n'a jamais griffé l'eau
prend
les couleurs de la ville
des fougères éclatent
dans les couches du silence
femmes bousculées parmi la
solitude des graines

éboulis de vitesse
contagion électr
les ponts s'effeuillent
nécropole jouisseuse
les balles perdues fleurissent
scade tend échec des yeux
brindilles égarement calme
villes côtières de
plumetis Dong
Hoï lumière-dartre
excès d'attention
d'inattention

eau morte des vitres
traces de pneus
au fond des bibliothèques
la terre
grappes d'hirondelles
des fantômes arpentent la neige pourrie
ponts toujours août
dénudés dénoués sur la boue
clandestine

signaux rapprochés d'
abeilles blanches
un mur dépasse
l'attente
des bateaux s'effacent dans le malaise
le jour vrac décamouflé
les arbres débouchent sur le ciel
convois
bouteilles perdues
en songe
verte comme l'eau les algues
foncent
l'été fusil en morceaux
dans le jour nègre

opèrent actuell n'uti
lisent comme voie de passage
nons hommes en bris de glace
cernés par la mer lourde
lumineuse
la ville se tient
en marge
rêve trop loin
légère exclue
à la grille mangée

le vent vient dans la main
fil de crainte
voit
les longs quais blancs
une jeune fille que
murs calmes de secousses
les poissons clos
entre le battement des bombes

globes de métal fascinés
d'eux-mêmes noir disjoint l'eau
ne nourrit plus la tendresse
du serpent
une femme cherche
soleil-feuilles sang sombre
paquebots
sondes dissoutes
arbre noir de la mer
vitre obsédante
de plus en plus dans la fatigue
la ville croule dans les doigts

hésite brûle
plus haut dans le bruit
des voitures
béantes
vers le delta
vingt-quatre heures sur vingt-quatre
pagodes de grève
pilotis
falaise voyeuse rose agrippée

une ville que le silence
ne veut plus
haute branche sous la neige
août surplombe
cuisses aux aiguilles soyeuses
bougeant la limite
l'arbre gâche un fantôme
tranquillité du goudron
autoroutes entre
les divinités saugrenues
routes écoulees étreintes
par l'absence des haut-parleurs
les voitures écrivent
neurones
plus de z
 tampon
noir fondu

à la manière des bêtes
embarrassent la ville
détra
verse la jungle
murs circules
lorsque sévit la mousson
les journaux
à droite
dans la mer
d'ombre inventive

fouillement de visages
sexe illettré
gaspillage de routes
sourire d'Hamlet
langue mince entre les blocs du ciel
blond visage des démolisseurs

de contourner à l'ouest
le bruit ravagé ce silence
de bars laqués éternellement
les jardins sentent le sel
l'aile sèche de mouche
dans une maison ouverte une mouette se fourvoie
de glace en glace
se répercute
à l'extérieur du territoire

accroc
dans la vitre
au fond du jardin
soit entre 32.000 et 50.000 hommes

ville coupée sur la plaque de verre
palais gouverne
mentaux vers le coup de frein
dans la mémoire
la lumière pointe
ville volubilis
sang courbe
flamme inquiète des ponts
s'est déplacé vers le La
os de novembre à mai
lune mince des tempes
il y a toujours
un escargot
sur les portes blindées

les experts du Pe
celloph mouches
ctro
niques de détection
oiseaux emballages déchirés
voltige des plantes
bouteilles fondues testicules
plaque herbue
travaux contre allant des fils
entre les branches du marais
pentagonal

fracas doux le poignet
la ville écoute
les extincteurs limitrophes
les lilas
dans l'odeur des casques
lorsque
le lilas
dans les interrogatoires
comme une femme complice le lilas
opérationnel

plaque d'aiguiselements la mer
ne trahissait aucune des
fatigues habituelles
confond plonge
ne réparait plus
cette femme entre les ponts
se refuse
à tout commentaire

mains hilares
villes déboutées
hors du vent

mouettes obscures
exhaussement des pins
la mer
les pierres falotes
petites feuilles noires du ciel
chauffe morte
poissons glissés
entre deux idées
comme des poissons

coudes depuis les violents
pneus
dans la bouche
soumise en permanence à
déclic de mer
pourtant la région
consumation des aiguilles
lèvres
genoux multiples
arbre in
tense la mer

bielles cassées
le vent écaille la rouille
les affiches
illisibles comme dix-huit heures sur la plage
les gens les rues
vides avec les gens qui marchent
vides avec
cinémas ouverts
les os larguent
derrière l'écran
une défaite arborescente
la ville en-deçà
en-deçà du rouge

nasillement du sable
dans les glaces
les ministres

ciel des châssis où les autos
tiges floues
sucent les chemins
emplit le vent

rrêtent ou tout au moins qu'ils
diminuent
les statues rongées
balisant la mer désinvolte
comme un obus
une femme regarde ses mains
fermées sur les débris
un verre
forêt s'exfoliant
dispositif d'
oiseaux qui s'engouffrent
dans les hôtels vides
les marches du théâtre étant
réquisitionnées
l'homme est seul à la terrasse
obserbe un pubis
la ville les fleurs
derrière le hublot
ondes butées sur le dos des chats

temps rare mort précaire
cains estiment que
le fleuve
coule
taches vitraux de cheveux
collés
au pare-choc de l'église
les arbres
salles d'attente
d'autos de salive de vent
la mer sous ses dépouilles d'aréoles
éveil sec de la tête
les murs flambent les yeux
viennent à la surface
quelques femmes réfugiées à la pointe
de leurs seins
mouettes défoncées mer fragile