

L'épicerie et la poésie : Jean Follain

Jean-Pierre Bertrand

Volume 33, numéro 2, automne 1997

L'ordinaire de la poésie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036065ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036065ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bertrand, J.-P. (1997). L'épicerie et la poésie : Jean Follain. *Études françaises*, 33(2), 21–33. <https://doi.org/10.7202/036065ar>

Résumé de l'article

Depuis ses premières proses dans les années 30, l'auteur d'*Exister* et de *Territoires* est hanté par la volonté de réconcilier la parole poétique et le monde des choses les plus simples, les plus quotidiennes. Faire pénétrer la poésie dans la vie et vice-versa : poncif d'époque, dira-t-on, que même les surréalistes revendiquent. Mais au lieu d'en faire une déclaration de principe, Follain la transforme en un projet d'écriture qui s'élabore durant plus de quarante ans, avec une fidélité et une ligne de conduite indéfectibles. Ainsi son oeuvre rare et discrète signifie-t-elle dans le champ poétique contemporain une possible et originale esthétique de l'ordinaire.

L'épicerie et la poésie : Jean Follain

JEAN-PIERRE BERTRAND

C'est sans doute à Baudelaire qu'il faut remonter pour comprendre la fracture — à tout le moins la ligne de partage — qui s'est opérée dans le champ de la poésie moderne entre le romantisme de la célébration — ce qui fait la masse de la doxa poétique — et le modernisme d'une poésie qui distorsionne les rapports figuratifs qu'elle est censée extraire de la convention de nos percepts. Au Baudelaire du « Peintre de la vie moderne » pour qui la modernité est le « poétique dans l'historique », « l'éternel » hors du « transitoire », selon une formule qui aura fait recette :

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹.

Moitié, moitié : parce que, en quelque sorte, la poésie du quotidien se nourrit de l'élan célébratif et fondateur auquel la fonction poétique reste historiquement liée. Mais surtout, cette scission, Baudelaire la veut dialectique : c'est en regardant de manière aiguë, dans une posture de fascination (« crispé comme un extravagant ») le réel dans ce qu'il peut avoir de plus banal que la poésie atteint le *sublime*. Le *subliminal* même, puisque s'il n'est pas question pour le plus noble des genres de se faire le greffier du réel — pour cela il y a le roman — il lui revient de percevoir le singulier au-delà des seuils de l'ordinaire. De percevoir et de métamorphoser ; de capter et d'anamorphoser —

1. Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Paris, U.G.E., 10/18, 1986, p. 373.

ainsi que le fera toute la tradition issue de Baudelaire, qui cassera ce qu'il reste encore de romantique chez lui dans cette alliance entre le contingent et l'éternel, inévitable résurgence, ainsi que s'en explique lui-même le poète des *Fleurs du mal*, du dualisme du corps et de l'âme. Une tradition qui passe par Corbière, Laforgue, Cros, les fantaisistes du tournant du siècle, Apollinaire, Jammes, Reverdy, Supervielle, Queneau. Pour ne reprendre que quelques-uns qui illustrent clairement et sans réserve une poétique du banal, faisant leur cette plainte amusée de Laforgue : « Ah ! que la vie est quotidienne² ! »

Parallèlement à cette voie, reconnue et classée, deux autres tracés se mesurent aussi à l'aune de la question du dire poétique (banal ou pas ?). Le courant post-romantique, tout d'abord, que relaient Mallarmé (le dernier romantique, ainsi que l'a dit Bénichou) puis le surréalisme pour qui le quotidien est à lire dans ce qu'il recèle de surréel, de magique et d'onirique — on se souvient de l'incipit du *Manifeste* de Breton en 1924 :

Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire,
la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd³.

L'autre secousse que subit le patrimoine romantique provient de la chanson de cabaret et de café-concert. Celle qui, à la fin des années 1870 et jusqu'à la Première Guerre a fait le pied de nez aux grandes orgues du lyrisme en le tournant systématiquement en dérision par l'érucciation d'énoncés particulièrement et intentionnellement vides qui, dans le meilleur des cas, s'avouent joyeusement comme tels. Ainsi « La romance des romances » de Franc-Nohain, dans *Le Chat-Noir* du 31 janvier 1892 :

C'est l'inévitable thème
Des amours troublants, troublants ;
Répéter cent fois : je t'aime !
Les yeux au ciel, blancs, tout blancs.
etc⁴.

Ou, mieux encore, l'« air excessivement connu » de « L'escalier » d'un certain Henry Somm :

Un escalier qui n'aurait pas de marches
Ne serait pas du tout un escalier ;
Un escalier, il faut qu'il ait des marches,
Sans quoi il n'est plus du tout escalier.
etc⁵.

2. C'est sous ce titre qu'a été récemment publiée une anthologie de Laforgue aux éditions de La Différence, « Orphée », n° 150.

3. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1979, p. 11.

4. Extrait de l'anthologie de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rives fin de siècle*, Paris, Corti, 1990, p. 124.

5. *Ibid.*, p. 120.

D'où qu'on la lise, la poésie moderne, dans ses composantes les plus variées, s'énonce à la mesure du banal — du monde moderne pour tout dire —, qui, depuis Baudelaire, semble inévitable, impossible à masquer, l'horreur qu'il inspire ne suffisant même pas à ne pas le désigner de quelque façon que ce soit. Donc, cette alternative, qui a cessé de faire de la poésie le genre au-dessus ou en dehors de l'histoire : ou bien dire platement ce qui s'offre présentement comme le démenti ou la dénégation de toute parole poétique — ce sera par exemple le parti pris d'un Laforgue, de tourner tout cela en franche rigolade ou de greffer le vieux réflexe poétique sur un langage intentionnellement pollué de tournures et de vocables de tous les jours⁶ ; ou bien, au contraire, gommer au maximum, y compris dans l'instrumentalité de la langue, les marques du référent, et l'aseptiser dans un verbe impossible, hermétique, à la Mallarmé puis à la Valéry. Et l'on sait que la poésie de la fin du siècle, la symboliste en tête, se tient en porte-à-faux de ces deux tendances.

*

* *

En toute discrétion, mais monumentalement, l'œuvre poétique de Jean Follain⁷ s'inscrit dans le premier courant désigné ci-dessus. C'est en quelque sorte du Reverdy refaçonné, qui refait surface dans un contexte — les années 40 à 70 — qui hérite du lyrisme surréaliste et qui s'engage dans la voie du formalisme. En dehors des modes, cet avocat de province rejoint à Paris en 1928 les poètes du groupe « Sagesse », résolument à l'écart des tonitruances dadaïstes et des provocations surréalistes, ce qui explique assurément une reconnaissance timide voire inexistante de la part des milieux d'avant-garde, alors que le prix Mallarmé en 1939 et le grand prix de l'Académie française en 1970 bornent la légitimité distinguée de cette œuvre. Jean Follain apparaît comme le poète par excellence de l'événement éphémère. En cela, il se sépare encore d'un Francis Ponge pour qui seul l'objet, avant tout construction de langage et de métalangage, compte. Sa poésie, en effet, rarement

6. Voir à ce sujet notre ouvrage, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1997, tout particulièrement le chapitre 9.

7. L'édition de référence utilisée ici est le double recueil publié dans la collection « Poésie » chez Gallimard, *Exister* (1947) suivi de *Territoires* (1953), préface d'Henri Thomas, Paris, Gallimard, « Poésie », 1969. On se référera aussi à l'anthologie d'André Dhôtel, *Jean Follain*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1993, précédé de « Jean Follain ou le rêveur méticuleux », par Gil Jouanard.

réflexive, tout entière se voue (mais la tâche est immense et coûteuse) à capter dans le quotidien des sens qui semblent s'être perdus. Non pas en vue de tirer quelque leçon de chose, mais plus modestement d'éveiller le trouble dans notre rapport au monde sensible.

Ainsi Follain incarne-t-il une possible poétique du banal. Encore faut-il s'entendre sur une notion dont l'évidence intuitive ne doit pas masquer la complexité des relations qu'elle instaure entre le sujet et l'objet dans un monde (moderne) appelé à générer des insignifiances répétitives, à faire du banal le lieu même du réel, selon une équivalence qui exclut tout investissement imaginaire. Or, il est bien connu que l'esthétique contemporaine, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, a procédé à une continuelle remise en question de la subjectivité créatrice en frottant l'art, dans toutes ses formes d'expression, à ce qui semble dénué de toute valeur esthétique, le banal. Si les noms de Duchamp, Rigaud, Warhol expriment le plus radicalement ce procès d'annulation de la frontière qui sépare l'objet du travail d'appropriation esthétique, cette fracture déborde les pratiques les plus scandaleuses pour générer un regard différent sur la masse envahissante de productions en série que secrète la société industrielle et son « idéologie des modèles », pour reprendre l'expression de Baudrillard⁸. C'est assurément dans cette vision du monde que s'inscrit la poétique de Follain, avec toutefois une différence remarquable qui la distingue des entreprises d'un Duchamp ou du pop art, c'est qu'au lieu d'instituer en œuvres d'art des objets réels, il projette en ceux-ci par l'écriture une poéticité insoupçonnée qui détourne leur vocation sociale et instrumentiste au profit d'un éthos troublant, profond et étrange qui va jusqu'à nier ce que ces objets sont censés être. Renversant de la sorte ce que Sami-Ali a justement indiqué comme processus fondateur de la banalisation :

À l'origine du banal, la relation qui, dans l'inquiétante étrangeté, rattache intimement en dépit de leur différence le familier à l'étrange, se rompt soudain au profit du familier. Imperceptiblement, en effet, par un mouvement de dégradation continu, le familier se mue en banal dans la mesure où il s'affirme à la fois comme identique à lui-même et comme distinct de l'étrange. Le banal, c'est donc le familier qui, à force de familiarité, n'a plus rien à voir avec l'étrange. Dans le banal enfin se marque un arrêt, se parachève une dichotomie que traduit la juxtaposition de deux tautologies : le banal est banal et l'étrange étrange. Cependant, pour se maintenir dans son altérité, le banal doit se poser comme *n'étant pas*

8. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 215 et s.

l'étrange. Il est tout entier dans cet acte constitutif qui exclut de lui l'étrangeté mais qui derechef, à travers cette même négation, introduit un potentiel dialectique susceptible de s'actualiser en trois directions : l'esthétique, la pathologie et la mystique⁹.

*
* *

Ce qui sera dit de Follain ici, c'est que l'auteur d'*Exister* et de *Territoires* est hanté, en dépit de toute poésie canonique, y compris la plus moderne, par une sorte de réconciliation entre la parole poétique et le monde des choses les plus simples et les plus quotidiennes. Depuis ses premières proses, dans les années 30, Follain est habité par ce désir-là de faire pénétrer la poésie dans la vie et vice-versa. Poncif d'époque, dira-t-on, que même les surréalistes revendiqueront. Mais au lieu d'en faire une déclaration de principe, Follain la transforme en un projet d'écriture qui s'élaborera durant plus de quarante ans, avec une sorte de fidélité et de ligne de conduite indéfectibles. La légende veut qu'il ait souhaité inscrire en épigraphe d'un de ses recueils de jeunesse, *L'Épicerie d'enfance* (1938), cette phrase de Balzac extraite de *La Rabouilleuse* – et le geste citatif dit à lui seul combien ce travail de réconciliation touche aussi aux classements génériques :

Si Descoings périt, il eut du moins la gloire d'aller à l'échaud en compagnie d'André de Chénier. Là, sans doute l'Épicerie et la Poésie s'embrassèrent pour la première fois en personne, car elles avaient alors et elles auront toujours des relations secrètes¹⁰.

L'Épicerie et la Poésie, l'Épicerie *dans* la Poésie, laquelle perdrait du même coup sa pontifiante majuscule. C'est à ce travail que s'attelle l'épicier Jean Follain, avec cette conscience que dire le banal, c'est déjà le conjurer. Épicerie, en tant que lieu ordinaire, quotidien, populaire, mais aussi secret et complexe qui n'en finit pas de contenir choses sur choses ; lieu de commerce encore, point de rencontre innocenté entre une offre et une demande, oubliées l'une et l'autre de ce qui réellement s'échange et que la poésie voudrait simplement rappeler. C'est sous cette figure emblématique de l'Épicier-poète que s'écrit la poésie de Follain, d'un bout à l'autre, le second recueil *La Main chaude*, en 1933, donnant le ton :

9. Sami-Ali, *Le Banal*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1980, p. 19.

10. D'après A. Dhôtel, *op. cit.*, p. 19.

L'ÉPICIER

L'épicière époux de l'épicière,
avec sa serpillière
et ses doigts de crabe laineux
vend des pois chiches
à la saison pluvieuse
et puis ces grains de riz des Carolines
dents d'Andalouse,
et puis la pipe en sucre rouge,
qui dans la ville où la bâtisse croît,
transfigure
l'enfant à capuchon du crépuscule¹¹.

Métaphoriquement, cette poétique de l'épicerie signifie que les médaillons du poète sont toujours l'occasion d'une rencontre entre un *lieu*, un *objet* (un homme, une femme aussi) et un *événement* qui contient et retient sa propre énigme. Ce qu'il appellera dans l'un de ses recueils des *Espaces d'instant* (1971). Lieux divers : quincaillerie, restaurant, hangar, grenier, etc., mais toujours propices à d'inattendus et fragiles tremblements indicels. Objets ou personnes génériques, indifférenciés presque, mais qui nouent une étrange relation — d'autant plus étrange qu'éphémère — au réel, à l'instant : un œuf et une ménagère, une assiette et une servante, un élixir et une acheteuse. Quelque chose aurait pu se passer qui... : voilà pour l'événement qui cependant a toujours eu lieu, mais en deçà de tout romanesque et de ce qu'il pourrait induire de tragique ou de sentimental. Une interrogation constante traverse l'œuvre de Follain qui se trouve explicitée dans « Bord d'être » :

pourquoi êtres et choses sont-ils
plutôt que rien¹².

Cette congruence entre le lieu, les personnes et l'événement fait la poésie de Follain, ainsi qu'on voudrait le montrer à travers trois textes particulièrement portés sur le quotidien. Trois textes parmi tant d'autres, en guise d'échantillon. Occasion de dire ici que la poésie de Follain peut prendre d'autres voies et d'autres voix, du moins en apparence, puisque bon nombre de poèmes sont d'un registre visiblement plus abstrait — ainsi « Vie », « L'ennui », « L'amitié » : illusoirement en fait, puisque sous ce couvert allégorique se racontent encore des moments très concrètement privilégiés, comme par exemple « L'ennui¹³ » qui met en scène des ouvriers dans une usine et une porteuse

11. D'après A. Dhôtel, *op. cit.*, p. 92.

12. *Espaces d'instant*, Paris, Gallimard, 1971.

13. *Exister*, p. 34.

de lait ; même « Vie¹⁴ », qui parle de l'existence d'un « soldat mort », ne peut s'empêcher d'évoquer quelques pommes qui roulent dans le monde.

Laissons ces poèmes-là de côté, en étant attentif à ceux qui résolument font question entre l'événement capté et sa signification éventuelle. Trois textes : « Quincaillerie », « Vie des campagnes » et « Signes ». Trois textes de la même eau, mais qui présentent des variations intéressantes, notamment en ceci qu'ils posent chacun à leur façon la question de ce qui s'y dit — et ce de plus en plus (ou de moins en moins, on le verra) explicitement. En effet, si « Quincaillerie » ne sort pas de l'événement, « Vie des campagnes » élabore une distance qui est celle de la représentation, tandis que « Signes » commente carrément ce qui s'est passé. Ces trois pièces illustreront donc trois stratégies de transfiguration de l'ordinaire.

1°) Petit médaillon bucolique, tout d'abord.

VIE DES CAMPAGNES

Une renoncule âcre appelée
bouton d'or
un matin est simplement cueillie
l'arbre n'en frémit pas d'autant
les insectes constructeurs
tournent autour
et ils sont cuirassés
ils ont des yeux à facettes
et portent des armes
minuscules et lancinantes
mais lorsque le sol s'échauffe les rondes des enfants
commencent.

(Territoires, p. 100)

C'est presque une histoire naturelle à la Jules Renard — si ce n'est que l'événement advient en dehors de toute action humaine et dans un logique qui ne semble commandée que par la succession du temps : *post hoc, ergo propter hoc*. Temps très court, qui fait de la place, qui fait « éclat ». La renoncule se cueille, c'est son devenir le plus simple. Cette inaugurale et minuscule perturbation crée une petite vie, à peine perceptible, à échelle réduite dans une succession saccadée de micro-événements. Mais cette vie-là est spectacle. Spectacle d'une violence enfouie et menaçante. De ce croquis naturel volontairement descriptif et didactique émane une contre-leçon : ce qui s'éveille à la conscience du sujet regardant n'est pas une peinture euphorique de la nature, mais est tout au contraire perturbé par l'atmosphère étrange qui règne sur les lieux. Comme si la

14. *Territoires*, p. 131.

nature au plus seule d'elle-même était hostile à l'homme, profondément violente et guerrière dans ses moindres replis ; comme s'il fallait comprendre dans le mot « campagnes » singulièrement au pluriel le sens militaire qui démystifie le mythe bucolique d'une nature accueillante. Aussi est-ce soulagement que l'arrivée des enfants ; un monde s'arrête que viennent joyeusement piétiner ceux que Follain situe souvent entre la vie et la mort — la mort violente tout particulièrement (ainsi par exemple cet enfant-soldat mort dans « Vie »).

On a souvent dit que la poésie de Follain ne contenait « aucune métaphore¹⁵ ». Il est vrai qu'elle se débarrasse de la vieille image romantique. Toutefois, ainsi que le montre « Vie des campagnes », c'est toute sa poésie, dans l'instant qu'elle capte, qui se fait métaphore ou, plus exactement, parabole. En l'occurrence, métaphore ou parabole de la pulsion de mort inscrite dans le détail de la vie, dans ses zones minuscules où se secrètent et se fomentent des révolutions chaque jour avortées et recommandées avec le même entêtement le lendemain. Le dernier mot du poème indique à lui seul cet éternel recommencement des choses, mais aussi tout ce qui dans le texte connote un travail de sape, très agressif et néanmoins vain, ainsi que le font les « insectes constructeurs ». Mais la méprise vient aussi du fait que les mots eux-mêmes ne s'entendent pas pour désigner la chose, à moins que leurs différentes appellations savantes et populaires ironisent entre elles sur des propriétés inconciliables : qu'un bouton d'or s'appelle par ailleurs « renoncule âcre » dit à suffisance ce double état de la nature, ici séduisante et aimable, là nuisible et redoutable.

Qu'y a-t-il de quotidien ou de banal dans un tel poème ? Tout et rien, selon que l'on accompagne ou non Follain dans cette étrange inquiétude qui sommeille au cœur des choses. Car on ne pourrait voir, dans ce tableautin, que ce que l'on connaît comme par nature : une fleur, un arbre, un insecte, des enfants — série bien apprise qui fait le gros des carnets de poésie. Mais de sonder microscopiquement ces êtres-là, ce que fait le poète, en faisant apparaître ce qui déjoue nos lisses images mentales, voilà qui transfigure notre regard sur les choses et extirpe celles-ci du quotidien aveuglant.

2°) Incursion dans la quotidienneté des hommes, ensuite. Avec cette question sous-jacente : quoi de plus poétique qu'une quincaillerie ? Question réversible à souhait, pour qui se refuse de regarder : quoi de plus banal, en effet, qu'une quincaillerie de détail en province ? Questions sans fondement pour le poète qui dit et écrit que l'un est intimement l'autre.

15. Préface de H. Thomas au recueil *Exister*, *op. cit.*, p. 9.

QUINCAILLERIE

Dans une quincaillerie de détail en province
 des hommes vont choisir
 des vis et des écrous
 et leurs cheveux sont gris et leurs cheveux sont roux
 ou roidis ou rebelles.
 La large boutique s'emplit d'un air bleuté ;
 dans son odeur de fer
 de jeunes femmes laissent fuir
 leur parfum corporel.
 Il suffit de toucher verrous et croix de grilles
 qu'on vend là virginales
 pour sentir le poids du monde inéluctable.
 Ainsi la quincaillerie vogue vers l'éternel
 et vend à satiété
 les grands clous qui fulgurent.

(Usage du temps¹⁶)

Car ce que dit ce poème n'est autre que l'extraordinaire rencontre de l'insolite au cœur du commun. Soit une quincaillerie, des hommes et des écrous. Un microcosme qui de son « air bleuté » assimile ce qui s'y trouve réuni comme dans un appel charnel et fusionnel : « odeur de fer » « parfum corporel », comme d'autre auront dit « odeur du temps brin de bruyère ». Mais contrairement à une leçon qui ne s'énonce pas dans un texte comme « Vie des campagnes », « Quincaillerie » se dote d'une petite moralité en deux temps. Un conseil postural tout d'abord : « Il suffit de », simple invite à « toucher » sensuellement ce qui d'habitude se prend ou non – « verrous et croix de grilles » – avec en guise de bénéfice une forte sensation du « poids du monde » qui n'est pas tant sa pesanteur que sa gravité sensible. Quoi de plus lourd en effet que ces amas d'objets finalisés et pourtant absurdes quand leur identité et leur raison d'être n'est pas remplie d'une fonction usagère ? Quoi de plus pesant aussi que ces verrous et croix de grilles étrangers à leur destination qui tout à la fois leur donnera sens et leur assignera une transparence oubliée ? Sans compter qu'il s'agit non pas de les regarder, mais de les « toucher », geste machinal et quotidien d'appropriation, mais surtout de reconnaissance de soi au monde. L'œil digitalise alors que la main, elle, entretient un rapport analogique entre le sujet et l'objet. Toucher un verrou, c'est déjà l'investir d'une subjectivité ou lui prêter vie ; c'est l'installer dans son réel à soi, lui ôter cette virginité, l'incorporer.

L'autre moralité, d'une tonalité plus emphatique, ne dit rien d'autre : « Ainsi la quincaillerie [...] ». Si ce n'est qu'elle

16. Paris, Gallimard, 1943, repris dans l'anthologie d'A. Dhôtel, *op. cit.*, p. 116.

ajoute à cette boutique la dimension et le poids de l'histoire que tout entière elle enferme. Sorte d'arche de Noé où serait préservé le commerce généreux du sens, tantôt latent, ici « fulgurant » de ce qui se donne pour n'en avoir pas. Pirouette qui renverse à outrance l'ordre des valeurs puisque la valeur d'échange, comme on dit dans le vocabulaire marxiste, subsume la valeur d'usage ; la quincaillerie aurait cette particularité unique de troquer, en vrac et à satiété, la valeur marchande des objets contre le sens de la vie. Pourquoi de « grands clous », objectera-t-on ? Il n'est pas sûr qu'il faille leur affecter une symbolique trop écrasante, même si davantage que les autres ustensiles désignés, ils imposent spontanément une connotation plus fondatrice, quelque peu mystique et/ou franchement sexualisée. Mais « grands clous », ainsi que l'indiquent les échos paronomastiques, entrent dans la série des « vis », « écrous », « verrous » et « croix de grilles » dont ils constituent une sorte d'état primitif et générique. Sans plus, ce qui expliquerait que davantage que leurs homologues plus ouvragés qui signalent le poids du monde, les clous, dans leur grandeur même, et par leur effet de frappe, sont le sens même de la vie dans ce qu'elle a de fulgurant et, pour reprendre un adjectif de Follain, « inéluctable ». Un clou, c'est fait pour ne pas être défait, sous peine de ne plus servir. C'est cette violence-là, au fond, que sympathiquement aussi indique en ses recoins toute la quincaillerie. On comprend un peu mieux alors le trouble qui affecte les hommes (« Des hommes ») qui y pénètrent, ni plus ni moins clous, « gris », « roux », « roidis » ou « rebelles » que ce qu'ils viennent acheter, à savoir un peu d'eux-mêmes et de leur destinée.

3°) La poésie de « Quincaillerie » réside dans cette pénétration de la vie dans ce qu'elle a d'ontologiquement revêche à tout sens. Le regard et le toucher du poète, qui restent avant tout une expérience verbale, consistent à renverser l'appropriation sensible de l'être. Avec « Signes », c'est une autre relation à l'objet et à la situation ordinaires qui se dessine. Ce qui se joue ici est en effet le frémississement d'un événement qui n'advient que par signes successifs. On verra aussi que l'argument est prétexte à une métatextualisation discrète.

SIGNES

Quand un client parfois dans un restaurant sombre
 décortique une amande
 une main vient se poser sur son étroite épaule
 il hésite à finir son verre
 la forêt au loin repose sous les neiges
 la servante robuste a pâli
 il lui faut bien laisser tomber la nuit d'hiver
 n'a-t-elle pas souvent vu

à la page dernière
 d'un livre à modeste savoir
 le mot fin imprimé
 en capitales ornées ?
 (*Des heures*¹⁷)

Toute l'impression de finitude de ce poème provient de la captation d'un entre-deux, l'espace et le temps d'une hésitation : entre chien et loup, entre clarté et noirceur, entre dedans et dehors, entre plénitude et vide, deux êtres se sont frôlés et se remplissent de ce qui aurait pu les rassembler : une rencontre. Lui, client, frêle ; elle, « robuste servante » repartant l'un et l'autre avec le signe de l'événement qui n'a pu que s'ébaucher : un geste d'hésitation, de retenue, de suspension d'un côté ; une pâleur de l'autre. Chacun devant se satisfaire de ce romantisme-là, tout déterminé, semble-t-il, à la fois par les circonstances (ainsi que la nuit advient, tout doit finir) et l'excuse d'un romanesque déceptif — les livres « à modeste savoir » ne font qu'ébranler passagèrement nos certitudes et ne font qu'indiquer tranquillement de possibles bouleversements, ici totalement contenus dans de timides et équivoques émotions.

C'est d'un autre ordinaire qu'il est ici question dans cet instantané : un ordinaire qui vient complètement se laisser envahir pour un moment très bref par l'altération de sa signification. Un sentiment partagé d'une complicité troublante et troublée qui s'empli de ce qui n'arrive pas, qui se construit de signes simplement juxtaposés et convergents, jetés par contingence mais perçus dans leur émerveillante et illusoire nécessité. De là une écriture résolument elliptique et paratactique qui attelle et agence de micro-événements dans le sens d'une ligne de fuite consentie. Une écriture sans effet de réel, parce qu'à force de cliquer ce qui tremble, elle génère le mystère et l'énigme de l'émotion et enclenche l'imaginaire du possible.

C'est partiellement la poétique de Follain qui se lit dans ce poème, incrustant pour ainsi dire son emblème dans le motif du livre et du « mot fin/imprimé en capitales ornées ». Partiellement car il est relativement rare dans son œuvre de voir ainsi le texte se commenter¹⁸. Il reste néanmoins ici que la poésie

17. Paris, Gallimard, 1960.

18. Quand cela arrive, c'est toujours, ainsi qu'en cet autre poème extrait d'*Espaces d'instants* (1971), de façon discrète et anecdotique :

PAGE FRANCHIE

Dans un bureau un jour de moyenne tristesse
 le papier boit
 près d'un pain éventré l'encre noire
 dans l'heure qui sonne
 un minuscule insecte entièrement vivant
 frémit, franchit brun-rouge
 la page écrite.

fait « signes » dans la collecte et l'émaillage des choses et des événements de tous les jours ; qu'elle procède d'un agencement au « savoir » d'autant plus « modeste » qu'il fait fond d'une appropriation sensible (et non cérébrale) de l'être.

*
* *

Restent deux accents de cette poésie : son *ton* et sa *langue*, intimement liés. Le projet d'écrire la chose, chez Follain, outre qu'il obéit à un exigeant regard scrutateur, attiré par ce qui se déplace minusculement, procède d'une tonalité froide et clinique. Cela correspond à une posture d'énonciation qui glisse de l'observation au commentaire. Observation d'entomologiste ou de botaniste qui se double d'une parole volontiers moralisatrice et légiférante. Il s'agit en somme de faire jaillir les lois qui se tapissent au creux de l'invisible et que seul le coup d'œil du poète est apte à détecter. De là aussi le caractère fabulatoire de ces micro-récits (on pourrait même parler de nouvelles dépouillées de leur pâte narrative) qui font la démonstration d'un ordre souterrain propre aux choses. Ordre déceptif pour qui croit reconnaître dans l'objet le double ou l'image de lui-même, et qui rend plus solitaire encore l'homme — le grand absent de cette poésie, absent en tout cas en tant qu'être de pouvoir sur les choses. Ainsi que le dit clairement le poème intitulé « Sans courage » :

Il faudrait un neuf courage
à celui qui rentre chez soi
mais il n'y a que temps, espace
un bout de ciel pervenche
montant l'escalier
il entend seriner
Dieu est mort
l'homme aussi
[...] ¹⁹

Mais la langue de Follain a plus d'un tour dans son sac. Ses poèmes ne sont pas que des fables. Ils sont aussi et surtout, à l'instar de ce qui s'y raconte, le lieu de petites perturbations langagières. Très légères, en fait, puisque sans toucher à la syntaxe, rigoureusement et presque didactiquement déployée (selon des énoncés très basiques), elles procèdent par déplacement ou substitution de mots. Ainsi, dans « Vie des campagnes », « l'arbre n'en frémit pas d'autant », en lieu et place de « pour autant », à moins que l'expression ainsi utilisée ne signifie « avec

19. *Espaces d'instants, op. cit.*

la même intensité », « avec la même distance »... ; ou encore cette étrange concurrence entre « Quand » et « parfois » à l'*incipit* de « Signes » qui produit un effet d'habitude dans l'exceptionnel ; enfin, ces tournures lexicales choisies mais souvent inattendues dans une langue poétique qui côtoie l'expression ordinaire : « il lui faut bien laisser tomber la nuit d'hiver », « la page dernière », « verrous et croix de grilles/qu'on vend là virginales » et autres particularismes idiolectaux qui font la modeste signature de Follain.

C'est ainsi, par l'entrecroisement d'objets, de lieux, d'événements saisis dans l'instant par une langue elle-même proche de l'ordinaire que s'écrit cette poésie qui, de part en part, a laissé tranquillement tomber la rime.