



© Editinter, 2000  
BP 15 - 91450 SOISY-SUR-SEINE  
Catalogue complet sur demande  
[www.editinter.free.fr](http://www.editinter.free.fr)

**PIERRE BÉARN**  
**UN POÈTE HUMAIN**

En couverture : Klimt, *Le baiser* (détail), 1907/1908  
Vienne, Österreichische Galerie.

CARINE BLEDNIAK

PIERRE BÉARN  
UN POÈTE HUMAIN

EDITINTER

## TABLE DES ABRÉVIATIONS

*Hymne à la Bête féminine* : HBF

*Hymne à la Bête masculine* : HBM

*D'Amour et d'Eau claire* : AEC

*184 Fables* : 184 F

*30 Fragments de Foule en Marche vers le Jugement dernier...* : 30 JD

*Dix Poignées de nouvelles Fables* : NF

*Les Dialogues de notre Amour* : DA

*L'Arc-en-ciel de ma Vie* : AV

- Couleurs intimes : CI
- Couleurs d'Usine : CU
- Couleurs de Mer : CM
- Couleurs d'Ébène : CE
- Couleurs multiples : CMP
- Couleurs en Délire : CD
- Couleurs crépusculaires : CC

*300 Fables d'aujourd'hui* : 300 F

# SOMMAIRE

Introduction .....	9
--------------------	---

## *1<sup>ère</sup> partie*

### **SUR LES TRACES DE PIERRE BÉARN**

I - UN HOMME, UNE VIE .....	11
II - UN POÈTE MODERNE .....	13
III - UNE ŒUVRE COMPOSITE .....	19
A - L'œuvre poétique .....	21
B - Autres facettes de l'œuvre .....	24

## *2<sup>e</sup> partie*

### **ÊTRE HUMAIN AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**

I - ÊTRE « CHAIR DANS LA CHALEUR DES HOMMES » .....	27
II - « UNE HUMANITÉ SYNTHÉTIQUE » .....	32
III - LE POÈTE : UN HOMME RESPONSABLE, HUMAIN .....	34
A - La mission du poète .....	35
1. Sauvegarde du langage .....	35
2. Rencontre avec l'autre .....	55
B - « Habité par les doutes » .....	65

## *3<sup>e</sup> partie*

### **L'HUMANISME DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE P. BÉARN**

I - LA RÉVOLTE .....	69
A - « Les décors de l'inhumain » .....	70
B - « Les tentacules du déclin » .....	81
C - « (Fuser) en damnations » .....	89
D - « Un marginal qui se veut utile » .....	98
II - « (REPRENDRE) POSSESSION DU MONDE » .....	100
A - L'amour .....	101
B - « Les chatteries du soleil loin des tyrannies du béton » .....	103

Conclusion .....	107
------------------	-----

## **APPENDICES**

LA RÉCOLTE DES SEMAILLES .....	109
L'HOMME FUSÉE .....	110
DÉLIRES .....	115

BIBLIOGRAPHIE DE PIERRE BÉARN .....	119
-------------------------------------	-----

*A Madame Marie-Agnès Kirscher,*



## INTRODUCTION

Curieusement, l'œuvre de Pierre Béarn a été peu commentée et analysée. Seuls deux ouvrages critiques et un certain nombre d'articles écrits sur lui sont disponibles à ce jour. Cet auteur a eu pourtant beaucoup de succès de librairie et reçu de prestigieux prix littéraires. L'ami de Pierre Véry, de Mac Orlan et d'André Malraux a peut-être le tort d'être toujours vivant. Sans doute est-il aussi « trop humain »<sup>1</sup>, comme il le dit lui-même. C'est justement l'implication de cet humanisme dans son œuvre qui fera l'objet de notre étude.

En effet, Pierre Béarn met son « talent au service de l'Humain »<sup>2</sup>. Dans ses poèmes, la récurrence des mots « humain », « inhumain », « humanité », « inhumanité » interpelle le lecteur. Ce champ lexical est d'ailleurs omniprésent dans toute son œuvre. Il dit vrai quand il écrit :

*L'Humanité ?*

*je la porte en moi dans mon sang.*

(QUE SUIS-JE ?, CI, AV, p.20)

Quand on demande à l'auteur s'il se considère comme un humaniste, avec véhémence il répond : « Oui. Profondément humain, je dirai même désespérément, car notre civilisation électronifiée devient de plus en plus inhumaine. La personnalité disparaît ; nous sommes tous des numéros. » (Lettre à l'auteur du 29 octobre 1998).

Il y a pourtant presque autant de définitions de « l'humanisme » qu'il y a « d'humanistes », d'où l'intérêt de préciser notre pensée en prenant appui sur les textes du poète.

L'œuvre de Pierre Béarn renvoie une image exacte de l'humanité actuelle dans tous ses aspects (moraux, psychologiques, sociaux) et établit sur ce réalisme le principe d'un humanisme

<sup>1</sup> Jérôme Garcin, *Littérature vagabonde*, Flammarion.

<sup>2</sup> Pierre Béarn, *Paul Fort*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers.

qui ne s'apparente pas du tout à un idéalisme utopique mais au contraire s'édifie à partir de l'homme réel envisagé à la fois dans la pérennité de sa nature et la variété de ses mutations.

## *1<sup>ère</sup> partie*

### SUR LES TRACES DE PIERRE BÉARN

#### I - UN HOMME, UNE VIE

Pierre Béarn, dont le nom patronymique est Louis Besnard, est né à Bucarest, en Roumanie, le 15 juin 1902. En août 1903, il arrive à Paris avec ses parents (français) qui emménagent dans le dix-septième arrondissement. Son enfance est marquée par le suicide de son père alors qu'il n'a que treize ans, ce qui le contraint à travailler. Il perd sa mère quelques années après. Il déclarera plus tard : « Je suis né d'herbes et d'orties ; d'autres sont nés d'un jet de roses. Soit ; mais les herbes et les orties sont plus résistantes que les roses »<sup>1</sup>.

En effet, notre poète s'avère être un homme d'un grand courage, impétueux, volontaire, solide. Il exerce de nombreux emplois. Dès sa jeunesse, il est tour à tour vendeur de boîtes de cirage, livreur de bière, groom, apprenti mécanicien, commis d'architecte, sténodactylo comptable, ouvrier d'usine et secrétaire. À vingt ans, aventurier, il s'engage dans la marine de guerre pour trois ans. Il est chiffreur de l'amiral Le Vavasseur sur le *Jean Bart* à Constantinople, quartier-maître timonier à Beyrouth, instructeur de l'école des mousses sur le *Magellan* à Brest. Après avoir été critique gastronomique à *La Semaine de Paris* et à *Paris Soir*, s'être chargé d'une rubrique d'art dans *Paris Presse*, il devient bouquiniste, rue Monsieur le Prince.

En 1939, il est à la tête d'un chalutier d'évacuation à Dunkerque puis il entre dans la Résistance. Inventeur du Mandat des poètes (1950), qui vient en aide financièrement aux poètes défavorisés ou malades, il est aussi homme de radio sur *Paris Inter* où il convie à son micro de nombreux écrivains parfois peu connus. En 1952, il abandonne tout pour être attaché de presse

---

<sup>1</sup> « Pierre Béarn par lui-même », *Poésie Première*, n°5, été 1996.

dans le cadre d'une mission en Afrique, une chance pour lui de se rendre dans une douzaine de pays, en six mois. En 1969, il crée sa propre revue *La Passerelle* dont il est l'unique rédacteur, une aventure qui durera dix-huit ans. Enfin, c'est en 1970 qu'il devient membre du Comité directeur de la Société des Gens de Lettres et Président du Syndicat des Écrivains.

Marié deux fois, d'abord à trente-deux ans puis à quarante-trois ans, père de deux enfants, Pierre Béarn reste, à ses dires, « une espèce de Don Quichotte de la Pitié (...) à la recherche d'un paradis d'amour qui s'ennuie »<sup>1</sup>. Il a côtoyé ou été l'ami de personnalités telles que André Gide, Paul Claudel, André Breton, Jean Cocteau, Georges Brassens, René-Guy Cadou, Philippe Soupault, André Salmon, Max Jacob, Joseph Kessel, Raymond Queneau, Ernest Hemingway, Blaise Cendrars et bien d'autres encore.

Publié par de grands éditeurs (Gallimard, Fayard, Grasset, Nathan, Seghers), il a vendu des milliers de livres. Il a l'honneur de figurer dans la célèbre collection « Poètes d'aujourd'hui », chez Seghers. Ses distinctions sont légion : il est, entre autres, nommé Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, obtient la médaille de vermeil de la ville de Paris et devient Officier dans l'Ordre National du Mérite. Il collectionne les prix littéraires. Citons, par exemple, le Grand Prix International de Poésie en 1971, le Prix de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre en 1981, ainsi que le Grand Prix de Poésie de l'Académie française en 1995.

Michel Dansel voit juste lorsqu'il écrit que « l'optimisme débonnaire » que Pierre Béarn « affiche n'est qu'un masque »<sup>2</sup>. L'œuvre du poète est, en effet, plus réaliste qu'optimiste. Contestataire, il se montre surtout lucide et reste avant tout humain, c'est-à-dire paradoxalement sombre et lumineux, aimant le monde tout autant qu'il le déteste. Poète singulier, il demeure méconnu du grand public et n'a pas la popularité à laquelle il pourrait s'attendre. Pierre Béarn est éclectique, étant à la fois romancier, nouvelliste, écrivain gastronomique, critique d'art, poète, fabuliste, ce qui a peut-être été à son désavantage. Comme il le reconnaît lui-même, il est, en fait, « un écrivain à contre-courant (...) devenu un mort-vivant »<sup>3</sup>. À quatre-vingt-dix-huit ans, il demeure pourtant extraordinairement actif, se consacrant désormais à l'écriture de ses fables.

---

<sup>1</sup> Christian Denis, *Métro, Boulot, Dodo*, Le Dé bleu.

<sup>2</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *Pierre Béarn*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers.

<sup>3</sup> Jérôme Garcin, *op. cit.*

## II - UN POÈTE MODERNE

Sans conteste, Pierre Béarn est un humaniste, ce dont nous reparlerons plus longuement dans la deuxième partie. Il affirme pourtant dans une de ses lettres : « Ce que j'écris ne ressemble à rien d'autre qu'à moi » (Lettre à l'auteur du 29 octobre 1998).

C'est ce que l'on constate en le lisant. Toutefois, afin d'étudier d'une manière plus exacte l'œuvre du poète, il peut être judicieux de se remémorer l'existence de quatre courants littéraires de ce siècle et de confronter les écrits de Pierre Béarn à ces derniers. Il s'agit du surréalisme, de l'École de Rochefort, du populisme et de l'unanimisme.

### • *Le surréalisme*

L'influence du surréalisme a été décisive sur nombre de poètes du XX<sup>e</sup> siècle. « Jamais, depuis le romantisme, en art comme en littérature, la France n'a connu de mouvement aussi important que le surréalisme (...) »<sup>1</sup>, lit-on sous la plume de Daniel Briolet. Pierre Béarn n'a jamais été un surréaliste mais son écriture a certainement subi son influence. Rappelons que le surréalisme est un nouveau mode d'expression qui voit le jour en 1924. Il est issu du mouvement dada, que le poète roumain Tristan Tzara et quelques amis avaient lancé en février 1916. Les dadaïstes récusaient tout. Les surréalistes, eux, s'ingénient à révolutionner la pensée comme l'écriture. Ils glorifient l'amour, l'érotisme et la folie, prônent l'activité onirique, l'écriture automatique et l'occultisme. À leurs yeux, l'inconscient est réellement « une arme libératrice »<sup>2</sup>.

Même si Christian Denis, dans *Métro, Boulot, Dodo*, prétend qu'il est « difficile de voir une quelconque influence du surréalisme » dans l'œuvre de Pierre Béarn, « si ce n'est un certain penchant, (...) pour le désordre »<sup>3</sup>, on peut souligner que notre poète s'est essayé aux « images saugrenues et déconcertantes »<sup>4</sup> et utilise fréquemment ce procédé qu'est l'image, tout comme les surréalistes. Comme eux, il a le « désir de retrouver la plus grande dimension de l'homme, par-delà les acquis d'une

<sup>1</sup> Daniel Briolet, *Lire la Poésie française du XX<sup>e</sup> Siècle*, sous la direction de Daniel Bergez, Dunod.

<sup>2</sup> Gérard de Cortanze, « Dada et le surréalisme entre révolte et révolution », *Le Magazine littéraire*, n°365.

<sup>3</sup> Christian Denis, *op. cit.*

<sup>4</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierreis, *op. cit.*

société jugée étroite et dangereuse »<sup>1</sup>. Il évoque des thèmes qui leur sont chers : célébration de l'amour physique, éloge du désir, exaltation de l'enfance, de la liberté, hantise de la mort. Nombre de ses poèmes se présentent comme des visions et contiennent une multitude de métaphores. Citons quelques vers d'ÉVASIONS, par exemple :

*M'évadant du vertige où j'étais ricanant  
j'ai libéré mes proies et largué mes hochets  
pour, me bandant d'un jet, malaxer les étoiles !*

*Après le masque à peau d'oignon encore un masque !  
De mes ongles j'arrache une peau de ciel mort.  
Le ciel plafond s'affirme et nul ne se démasque.*  
(CI, AV, p.24)

Le poète s'adonne aussi à l'écriture de textes érotiques. On lit dans HYMNE À LA BÊTE FÉMININE :

*Fleur de l'aube et volcan de nuit,  
volcan germé,  
nébuleuse envahie d'outrances,  
cloître, point d'eau, crypte marine  
O mon entrée de cathédrale !  
Voie lactée des illusions de ma comète,  
Braise où s'éteint la fulgurance, (...)*  
(pp.5-6)

Ces deux extraits de poèmes nous montrent bien que Pierre Béarn n'est pas totalement étranger au type d'écriture que pratiquent les surréalistes. Il reconnaît d'ailleurs s'être senti surréaliste, à une époque. Il a même tenté de rejoindre le groupe après avoir écrit *Les Visages de Papier*, une suite de cauchemars terrifiants. Breton les rejeta, ne les trouvant pas surréalistes. Notre poète a souvent parlé du surréalisme comme d'« une révolution indispensable » qui fut « bénéfique »<sup>2</sup>. En fait, le surréalisme lui a été profitable, a donné certaines assises à sa poésie, sans que pour autant il adhère pleinement au mouvement. Il lui a enseigné, par exemple, à ne pas se contenter de décrire mais à donner vie, à extraire ce qu'il y a de fondamental en l'être, à s'exprimer avec originalité et à être soi-même. Pierre Béarn a, par contre,

<sup>1</sup> Michel Autrand, *Le XX<sup>e</sup> Siècle Littérature française*, coll. « Phares », Presses Universitaires de Nancy.

<sup>2</sup> Pierre Béarn, « Propos sur la poésie », *Art et Poésie*, n°55.

désapprouvé le caractère obscur des écrits surréalistes, et ce au nom de sa « personnalité profondément humaine »<sup>1</sup>. En effet, il tient à rester intelligible. Pour lui, être soi-même, c'est être humain donc accessible, lisible et non hermétique, non s'adonner à ce qu'il appelle une « masturbation cérébrale »<sup>2</sup>, en écrivant seulement pour soi, d'une manière égoïste. Deux ou trois pages de l'ouvrage critique que Pierre Béarn a rédigé sur Paul Fort résument bien sa position par rapport au surréalisme. Il en parle comme d'une « révolution nécessaire » à laquelle il a « participé dans l'ombre » mais regrette ses « excès »<sup>3</sup>.

### • *L'École de Rochefort*

C'est en 1941 que naît l'École dite de Rochefort-sur-Loire, près d'Angers, fondée par Jean Bouhier. Figure marquante de cette « école » : René-Guy Cadou. Plus qu'une « école », il s'agit d'un groupe d'amis. Les historiens de la littérature s'accordent sur ce point. On lit notamment dans le *Dictionnaire des Littératures de Langue française* : « Plus qu'un mouvement littéraire à proprement parler, l'École prit l'amitié pour ciment »<sup>4</sup>.

Aux dires de Pierre Béarn, c'est aussi « une aventure de camarades qui en avaient marre du surréalisme » (Lettre à l'auteur du 29 octobre 1998). Outre Jean Bouhier, René-Guy Cadou et Pierre Béarn, les principaux membres du groupe sont Jean Follain, Maurice Fombeure, Eugène Guillevic, Edmond Humeau, Marcel Béalu, Michel Manoll, Jean Rousselot et Luc Bérumont. Tous sont les disciples d'un humanisme poétique. Antinazis, antifascistes, ils ne tiennent pas à conjoindre écriture et politique. Ils souhaitent ériger une poésie fraternelle, pleine d'altruisme et reflétant l'époque dans laquelle ils vivent. Ils s'inscrivent ainsi dans la lignée de Rimbaud (comme ils le revendiquent) mais aussi dans celle de Reverdy, Max Jacob, Milosz ou encore Eluard. Comme Breton et ses compagnons, ils sont férus d'images et de métaphores. Pierre Béarn est bien des leurs lorsqu'il formule ce vœu :

*je voudrais apporter aux hommes la Lumière.*

(PEINE ENTRE LES PEINES, CI, AV, p.14)

<sup>1</sup> Christian Denis, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Pierre Béarn, *Paul Fort, op. cit.*

<sup>4</sup> Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des Littératures de Langue française*, Bordas.

Avec l'École de Rochefort, des notions nouvelles apparaissent : celles de « surromantisme » et de « réalyrisme ». Le « surromantisme » est, selon Cadou, une « poésie qui, ne faisant point fi de certaines qualités émotionnelles, se situe dans un climat singulièrement allégé par le feu, (...) ramenée à de décentes proportions, audible en ce sens qu'elle est une voix, aussi éloignée de l'ouragan romantique que des chutes de vaisselle surréalistes (...) »<sup>1</sup>. Par cette définition, Cadou rend compte de l'éthique et de l'esthétique que s'efforce d'appliquer l'École de Rochefort. Sa poésie se situe par opposition à « l'ouragan romantique » et aux « chutes de vaisselle surréalistes ». En réalité, les poètes de l'École de Rochefort congédient toute poésie privilégiant la pose, étant artificielle et exhibant ses états d'âme, comme ce fut le cas du mouvement littéraire très important que fut le romantisme, cet « ouragan », dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ils refusent aussi une poésie trop cérébrale et technique qui cherche à monopoliser l'attention par des procédés qui, métaphoriquement, sont des « chutes de vaisselle » assourdissantes. Ils récusent l'excès sous toutes ses formes, que ce soit celui des romantiques ou celui des surréalistes. Pourtant, leur poésie se situerait plus volontiers du côté des romantiques dans le sens où elle privilégie « certaines qualités émotionnelles ». Elle s'enracine donc dans l'émotion. Néanmoins, elle préfère l'arythmie au rigorisme. Comme on le lit dans l'ouvrage que Christian Moncelet a consacré à Cadou, ces poètes « tiennent à perpétuer la tradition d'un lyrisme effusif qui évite les excès de la grandiloquence et refuse le factice littéraire »<sup>2</sup>. Ils restituent au lyrisme son pouvoir d'échange et d'authenticité et luttent contre la préciosité. À de nombreuses reprises, Cadou condamne d'ailleurs la préméditation littéraire. Ainsi, tendant à un lyrisme équilibré, sain, une telle poésie devient « audible », lisible, humaine. Le but n'est pas de produire un bel effet mais de traduire avec force le sentiment de la vie.

Aussi, l'École de Rochefort, qui est plus « une cour de récréation »<sup>3</sup> qu'une école, rassemble des auteurs de toutes sortes, dont les différences sont flagrantes mais qui se complètent, les uns s'adonnant au vers libre, d'autres au vers classique et beaucoup utilisant les deux, l'essentiel étant d'exprimer le mieux possible l'émotion. C'est l'école de la liberté : aucun impératif, aucune règle, aucun à priori mais une poésie du cœur,

<sup>1</sup> René-Guy Cadou, *Le Miroir d'Orphée*, Rougerie.

<sup>2</sup> Christian Moncelet, *René-Guy Cadou Les Liens de ce Monde*, Champ Vallon.

<sup>3</sup> Jean Bouhier, *Les Poètes de l'École de Rochefort*, Seghers.



compréhensible, même si beaucoup par pudicité recourent aux images et métaphores. Aussi, Cadou recommande-t-il par ailleurs de « ne pas se forcer ni s'efforcer »<sup>1</sup> et livre la clé de la recette : « Prenez un mot et revêtez-le de la matière brûlante de votre âme »<sup>2</sup>. Et il surenchérit : « Donner à sa poésie de l'ouverture. Et pour cela ne pas craindre de sacrifier à l'esthétique des pans de murs entiers »<sup>3</sup>.

Une telle poésie est donc bien « allégée par le feu », purifiée du poids de l'intention de produire absolument un chef-d'œuvre en agençant de manière calculatrice des matériaux. Les poèmes de Pierre Béarn sont bel et bien « surromantiques ». Leur caractère direct et sincère en témoigne.

Quant au « réalysme », il s'agit d'un mot créé par Christian Moncelet pour décrire la poésie de Cadou mais qui peut concerner l'ensemble des écrivains de l'École de Rochefort. Il sert à désigner un réalisme qui tient compte non seulement de la réalité mais aussi de l'imaginaire confronté au monde moderne. Il ne s'agit pas du lyrisme personnel des romantiques mais d'un lyrisme de la réalité qui convoque toutes sortes de créatures et d'objets, même les plus usuels, même ceux dont on se détourne. Poésie de la profusion, elle met en lumière la beauté inhérente à chaque objet et procède à un inventaire de tout ce qui constitue la vie quotidienne, recourant dans ce but à un langage franc, naturel. C'est une poésie de la fusion de l'homme et de la nature qui sublime le réel.

### • *Populisme et écrivains prolétariens*

Les poèmes de Pierre Béarn « se réclament du populisme »<sup>4</sup>, lit-on dans *Les Écrivains célèbres*. Il faut pourtant distinguer les populistes des écrivains prolétariens. Le populisme est une école littéraire qui fut fondée en 1929 par Léon Lemonnier, avec André Thérive et Louis Chaffurin. Mme Antonine Coulet-Tessier fonde en 1931 le prix du roman populiste. Les populistes peignent les réalités sociales, particulièrement celles des milieux populaires. Le sujet est le peuple. Pourtant, ce sont des bourgeois qui écrivent sur ce sujet. Au contraire, la littérature prolétarienne, mouvement créé par Henry Poulaille en 1932, est non seulement destinée au peuple mais issue de lui. C'est le peuple

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Raymond Queneau, *Les Écrivains célèbres*. Éditions d'Art, Villeurbanne.

qui s'exprime. Le populiste est un écrivain de métier, l'écrivain prolétarien non.

Plus que populiste, on peut situer Pierre Béarn dans la catégorie des écrivains prolétariens. Dans la première lettre qu'il m'adresse, il insiste sur le fait qu'il vient d'un « milieu populaire » (Lettre du 30 décembre 1996). Pierre Béarn a vécu dans des quartiers pauvres, a par ailleurs été apprenti mécanicien dans les usines de guerre, alors qu'il n'avait que quatorze ans. Aussi peut-il en parler avec vérité. En lisant le *Nouvel Âge littéraire* d'Henry Poulaille, aucun doute ne subsiste : notre poète s'apparente bel et bien à cette classe d'écrivains. Tout comme Charles-Louis Philippe, Louis Nazzi, Marguerite Audoux, Charles Vildrac et bien d'autres, Pierre Béarn a quelque chose à dire et permet à la littérature de « (reconquérir) sa fonction véritable qui n'est pas commerciale mais humaine » car « s'il y a un art pour le peuple, c'est l'art humain »<sup>1</sup>. Il épouse la pensée d'Henry Poulaille qui soutient que « les vrais poètes sont les sensitifs, les impulsifs » et que « la poésie est humaine »<sup>2</sup>. On peut notamment assimiler le recueil *Couleurs d'Usine* de Pierre Béarn à certains poèmes de Tristan Rémy, écrivain prolétarien, qui évoque, par exemple, dans *Chansons pour des Frères inconnus*, les usines et les machines. De la même façon que Tristan Rémy, Pierre Béarn écrit :

*Moi, j'envie le pêcheur dont l'hameçon taquine  
une friture de goujons  
et qui dédaigne à l'horizon  
l'Ange Noir du Néant accouchant d'une usine...*  
(L'USINE, AV, p.55)

On pourrait encore établir de multiples comparaisons entre certains poèmes de Pierre Béarn et ceux d'écrivains prolétariens. Précisons toutefois que si Pierre Béarn peut être assimilé aux écrivains prolétariens, son œuvre présente d'autres aspects très différents.

### • *L'unanimité*

Jules Romains est le créateur de l'unanimité. Il lui donna une base théorique dans un article de 1905 intitulé « Les sentiments unanimes et la poésie ». Il s'expliqua davantage en 1910

<sup>1</sup> Henry Poulaille, *Nouvel Âge littéraire*, Éditions Plein Chant.

<sup>2</sup> *Ibid.*

dans le *Manuel de Déification*. L'unanimiste ne se plaît pas à peindre ses états d'âme. Il rend plutôt compte de la psychologie collective des groupes. Aux yeux de Jules Romains, et manifestement à ceux de Pierre Béarn, l'humanité est une « âme collective ». Les « foules urbaines, dans le milieu concret de leur vie quotidienne, dégagent en effet, pour qui sait s'ouvrir à leur message, une réalité rythmique où se perdent les individus, sorte de pulsation spirituelle d'une âme collective »<sup>1</sup>.

L'œuvre de Pierre Béarn semble concorder avec ce courant littéraire. Tout comme Jules Romains, Georges Chennevières ou Luc Durtain, il exprime la réalité du monde moderne. Pour notre poète, il s'agit souvent de cris de colère contre les égarements de la civilisation actuelle. En effet, à de nombreuses reprises, il signifie son mécontentement devant les aspects inhumains de la modernité, devant l'anonymat et la laideur des villes, la mécanisation de la vie quotidienne :

*Bureaucrates s'ornant au vol d'un pardessus  
pour fuir l'élan des salopettes,  
gamins coursant leurs amourettes  
tandis que se pressant un essaim résolu  
d'ouvriers enfourchant des motos et des cycles  
se rue vers l'ancre du portier...  
Ferraillement de lourds souliers  
de la foule anonyme aux mille noms qui giclent.*  
(DU TEMPS QUE J'ÉTAIS CAMELOT, CU, AV, p.51)

Même s'ils sont l'œuvre d'« un râleur »<sup>2</sup>, selon l'expression qu'emploie Mac Orlan pour qualifier Pierre Béarn, ses poèmes apportent bien la preuve que le monde moderne a un potentiel poétique qu'il est possible d'exploiter.

### III - UNE ŒUVRE COMPOSITE

Comme Pierre Béarn le souligne lui-même dans l'interview qu'il a accordée à Christian Denis, « toute (son) œuvre est calquée sur (sa) vie »<sup>3</sup>. Notre poète est un homme d'action. Son écriture n'est qu'une traversée de sa vie. Il est « biologiquement

<sup>1</sup> Henri Lemaître, *L'Aventure littéraire du XX<sup>e</sup> Siècle 1890-1930*, Bordas.

<sup>2</sup> « Texte inédit de Pierre Mac Orlan sur Pierre Béarn » contenu dans Christian Denis, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

poète et, pour lui, seule l'action directe est vie véritable »<sup>1</sup>. Il assujettit la littérature à l'existence. Le savoir peut nous aider à mieux comprendre la portée de ses écrits. Il se place du côté d'écrivains tels Arland, Montherland, Saint-John Perse, Saint-Exupéry ou encore Malraux (ce dernier qualifiait d'ailleurs Pierre Béarn de « 2° farfelu », c'est dire leur parenté spirituelle) qui prêchait l'accord entre l'écriture et le vécu.

Le langage est le lieu où se produit le dévoilement de l'être, d'un être vivant dans une société, à un moment défini. Pour Pierre Béarn, il s'agit du XX<sup>e</sup> siècle. Beaucoup s'accordent à penser que, dans l'histoire de l'humanité, le XX<sup>e</sup> siècle aura été le témoin des mutations les plus profondes. Siècle de tous les bouleversements, il est aussi fascinant que terrifiant. Les écrivains de cette période reconnaissent vivre à une époque à part, une époque dangereuse. Selon Éliane Tonnet-Lacroix, « la Première Guerre mondiale, par son caractère industriel et technique, a porté un coup fatal à la confiance que les Occidentaux pouvaient avoir dans le "progrès". Puis la crise de 1929 n'a fait que renforcer cette méfiance, notamment envers le machinisme. C'est pourquoi, même si une manifestation comme l'Exposition universelle de 1937 célèbre certains triomphes de la technique moderne, ceux de la "Fée électricité" par exemple (avec le tableau de Dufy), l'époque exprime souvent son inquiétude devant les méfaits de la "civilisation" industrielle »<sup>2</sup>. Les écrivains de ce siècle sont donc, plus que les autres encore, interpellés par l'Histoire. Ils ne peuvent en faire fi. Ils sont incités à se questionner, à prendre position et l'idée qu'ils se font de la littérature en est bouleversée. Aussi uniques qu'ils puissent être, ils restent représentatifs de leur époque. Malraux compare d'ailleurs l'Histoire à un char en marche qu'il est impossible d'éviter. Le monde se pense par le truchement de l'œuvre. En effet, « la littérature n'habite pas un espace autonome ; elle entretient – et plus que jamais au XX<sup>e</sup> siècle – des rapports complexes avec le milieu historique et culturel »<sup>3</sup>, d'où l'émergence de ce que Jacques Garelli nomme une « écriture préreflexive », écriture d'une époque partagée par des contemporains ou encore une écriture au sens barthésien du terme, « intermédiaire entre l'anonymat de la langue et l'individualité inassimilable du style,

<sup>1</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

<sup>2</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *La Littérature française de l'Entre-deux-guerres (1919-1939)*, Nathan.

<sup>3</sup> Germaine Brée, Edouard Morot-Sir, *Histoire de la Littérature française du Surréalisme à l'Empire de la Critique*, Flammarion.

(...) "acte de solidarité historique" qui unit un certain nombre d'écrivains dans une communauté d'entreprise sociale »<sup>1</sup>. Pierre Béarn est né au début de ce siècle si riche en changements et l'a traversé. Son écriture moderne en porte trace, comme nous le constaterons.

## A - L'ŒUVRE POÉTIQUE

La publication de l'œuvre poétique complète de Pierre Béarn (*L'Arc-en-ciel de ma Vie*) est en cours. Les deux premiers tomes ont vu le jour en 1998 et 1999. Le troisième est en préparation. Le premier est composé de *Couleurs intimes*, *Couleurs d'Usine*, *Couleurs de Mer*, *Couleurs d'Ébène*, *Couleurs multiples*, *Couleurs en Délire*, et *Couleurs crépusculaires*. Le deuxième rassemble l'ensemble de ses fables. Le troisième contiendra ses poèmes d'amour. Arrêtons-nous sur certains recueils ayant eu des répercussions notables sur la carrière de Pierre Béarn.

### • *Les fables*

Une des caractéristiques majeures de notre poète est qu'il se révèle un remarquable fabuliste. Il n'a commencé à écrire ses fables que vers l'âge de cinquante ans et les a fait paraître dans sa revue *La Passerelle* à partir de 1969. Cinquante-quatre d'entre elles ont été publiées, en 1978, aux Éditions Saint-Germain-des-Prés. Elles ont ensuite été publiées ici et là, dans des éditions à petit tirage et les unes après les autres jusqu'en 1994. C'est cette année-là que Pierre Béarn a la grande joie de constater qu'il figure, aux côtés de l'illustre La Fontaine, de Fénelon et de Florian, dans une anthologie publiée aux Éditions Nathan (dans leur collection « Les Grands Classiques ») conçue pour les élèves de collège. Grâce à Nathan, Pierre Béarn devient le grand classique du XX<sup>e</sup> siècle. En février 1995, *184 Fables* paraissent chez EDITIN-TER. Quatre mois plus tard, l'Académie française lui accorde son Grand Prix de la Poésie pour ces *184 Fables*.

Pierre Béarn se rend régulièrement dans des établissements scolaires pour y présenter ses fables. Récemment, il me confiait avoir été très ému en se rendant dans une école à Sarcelles (qu'il nomme, en plaisantant, « la capitale de la délinquance ») où une centaine d'élèves en ont interprétées, en musique. Guy Béart tra-

---

<sup>1</sup> Jacques Garelli, *La Gravitation poétique*, Mercure de France.

verse actuellement la France pour les chanter dans les écoles. Pierre Béarn est ravi de cette reconnaissance qui le touche. Comme il le reconnaît, tout guilleret, dans une de ses fables :

*Ah ! si tout le monde chantait  
on ne vivrait que la paix.*

(MA CHÈRE HULOTTE, 300 F, p.177)

### • *Les Dialogues de notre Amour*

Ce recueil de poèmes écrit entre août 1955 et avril 1957 peut donner lieu à plusieurs remarques. D'abord, on note l'originalité du recueil qui se présente sous forme de dialogue. Ce genre littéraire n'est pas nouveau. Platon déjà faisait dialoguer Socrate avec différents interlocuteurs. Selon le *Gradus*, le dialogue est un « échange de répliques entre deux personnes ou groupes assumant alternativement le rôle de locuteur (**je, nous**) et d'allocutaire (**tu, vous**) »<sup>1</sup>. Si le genre est ancien, il a surtout existé dans des ouvrages philosophiques. Pour ce qui est de la poésie, il y a parfois du dialogue dans certains poèmes (poèmes-conversations) mais l'ouvrage de Pierre Béarn a ceci de particulier qu'il comprend dans son titre le mot « dialogue » et s'avère en être un du début à la fin. Ce procédé est très novateur. L'alternance des rôles est signifiée par les pronoms « elle » et « lui ». Le style est direct. « Elle » peut représenter toutes les femmes, « lui » tous les hommes.

Nous observons ensuite que la structure du recueil rappelle le théâtre. Après avoir été publié par Seghers et Les Éditions Universelles, l'ouvrage a d'ailleurs fait l'objet d'une adaptation théâtrale en 1965, au théâtre du kaléidoscope sous la direction de G. Desronziers. Quatre couples se succédaient en costumes de la Comédie italienne, chacun d'entre eux symbolisant une des quatre saisons de l'amour. *Les Dialogues de notre Amour* ont ceci de remarquable que la présence de l'auteur est à peine perceptible tant il réussit subtilement et parfaitement à s'exprimer au nom des hommes comme au nom des femmes, s'effaçant derrière les figures auxquelles il prête parole. Les femmes s'y reconnaissent d'ailleurs bien et Pierre Béarn s'en explique invoquant cette raison : « (...) aimant passionnément les femmes, je les connais mieux que les hommes »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Bernard Dupriez, *Gradus Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, 10/18, Union Générale d'Éditions.

<sup>2</sup> Christian Denis, *op. cit.*

L'auteur laisse entendre que l'amour est un dialogue qui sous-tend un mouvement, un échange, le déploiement d'une énergie. Le recueil retrace l'aventure de l'amour avec ses plaisirs, ses joies mais aussi ses dangers, ses désillusions, ses métamorphoses. C'est le lieu de l'union et de la différence des sexes.

• *Couleurs d'Usine*

Ce recueil mérite d'être pris en considération en raison d'un de ses poèmes intitulé SYNTHÈSE et qui se termine sur ces quatre vers :

*Au déboulé garçon pointe ton numéro  
pour gagner ainsi le salaire  
d'un morne jour utilitaire  
**méto boulot bistros mégots dodo zéro.***  
(AV, p.61)

Le poème paraît en 1951 chez Seghers. Le poète marocain Mohamed Khaïr Eddine le fait publier à deux mille exemplaires et distribuer aux étudiants de mai 1968 qui avaient envahi le théâtre de l'Odéon. C'est ainsi que l'expression « Méto Boulot Dodo » apparaît sur les murs de la Sorbonne. Ce slogan aura bien sûr un grand retentissement et assurera la renommée de Pierre Béarn.

• *Couleurs multiples*

On trouve dans ce recueil un poème marquant intitulé MACÉDOINE... (à l'origine VERS LA MACÉDOINE DE DEMAIN). Écrivant en 1978, l'auteur aspirait à l'indépendance de la Macédoine :

*Mais je crois qu'un vent de justice  
couchera bientôt les frontières  
des trois fragments de votre vie  
et que vous vivrez délivrés  
dans le peuple enfin né  
de l'Europe !*  
(AV, p.181)

D'abord interdit de lecture à Struga, à l'occasion d'un colloque des poètes du monde entier, il connut par la suite une importante consécration officielle (en 1992), les autorités représentant notre poète comme un visionnaire. Il a donné lieu à un

film MKM « Pierre Béarn et la Macédoine » qui a été projeté le 24 avril 1997 à la Société des Gens de Lettres de Paris.

## **B - AUTRES FACETTES DE L'ŒUVRE**

Si notre étude porte essentiellement sur les poèmes de Pierre Béarn, il n'est pas inutile de se référer à son œuvre dans sa totalité. En effet, il y a de la poésie dans l'ensemble de ses écrits. Le prosateur se conduit sans cesse en poète. Il a écrit six romans, deux recueils de nouvelles, quatre reportages et enquêtes, deux biographies, une anthologie et un livre de gastronomie. Il a aussi rédigé deux revues, l'une de durée éphémère, l'autre comprenant soixante-quatre numéros. Nous arrêterons notre attention sur quelques éléments intrigants de cette partie de son œuvre.

### **• *La Passerelle***

Cette revue littéraire, hors normes, écrite entièrement par Pierre Béarn (hormis trois articles de Jean Rousselot, Jean Laugier et Jacques Charles) a existé de 1969 à 1987. On y découvre régulièrement des poèmes de l'auteur, ce qui explique que nous serons amenés à la citer en certaines circonstances. Pierre Béarn y publie aussi ses nouvelles, ses entretiens radiophoniques, *Paris sur Braises* (souvenirs de la Libération, en 1944), ainsi que des notes critiques mais la revue se veut surtout contestataire. Il proteste, exprime son mécontentement envers les aberrations qu'il observe. Mordant, il dénonce l'hypocrisie et l'inconsistance du monde intellectuel (éditeurs, critiques), accuse les médias, les hommes politiques et l'État même. Soutenue par l'Académie française et le Centre National des Lettres, la revue rassemblera environ 900 abonnés, dont huit académiciens. Comme la décrit si justement Jérôme Garcin, elle est « anarchiste, autocratique, sentimentale, impertinente, drôle et cultivée »<sup>1</sup>.

### **• *30 Fragments de Foule en Marche vers le Jugement dernier...***

À noter la particularité de ce petit ouvrage qui se présente comme un récit et qu'on pourrait qualifier de prose poétique. L'auteur tente de transcrire une sorte de vision reçue aux approches de la mort et à laquelle il participe. Dans l'édition de

---

<sup>1</sup> Jérôme Garcin, *op. cit.*



1996 particulièrement, la disposition graphique du texte, se présentant sous forme de bribes séparées par des points de suspension et des blancs et comme surgissant du néant, ainsi que la reproduction du manuscrit original, contribuent au caractère étrange du récit. L'auteur cherche à nommer l'innommable, tâtonne. Son écriture tremblante en témoigne. Le récit fantastique qui débute par l'adverbe « brusquement » introduit de manière brutale le surnaturel. Plusieurs individus – dont le narrateur – paraissent semblables à nous mais des faits bouleversant les lois naturelles (possibilité de traverser les cloisons et miroirs tels des fantômes, perte de contrôle du temps et de l'espace, absence de besoins physiques) se produisent. La stupéfaction saisit le narrateur et les interrogations fusent, traduisant une grande inquiétude, tandis que l'hésitation est soulignée par des modalisations (« peut-être » etc.) La clé de l'énigme nous est livrée à la dernière page : il est question de la mort qui, selon l'auteur, se place du côté de l'irrationnel, est une « punition », ainsi qu'« une histoire de fous » comme l'indique une note au dos de la couverture. Le récit peint le passage du désir de comprendre (« Raisonnons... », « Précisons... »), de la conscience à la soumission passive (« renoncer à comprendre », « engourdissement », « sommeil », « foule [...] soumise ») et l'inconscience. Le narrateur perd peu à peu son individualité, sa lucidité et son reflet, donc sa réalité :

*Ce fut affreux !  
 Je ne pus réprimer un cri d'horreur  
     qui effraya mes trois compagnons  
             lesquels se dressèrent bouleversés !  
 En effet ma main avait traversé le miroir !  
 et voilà que j'y enfonçais mon bras !  
     Tout comme je l'avais fait  
     Dans la muraille de l'autre pièce...*  
 (30 JD, p.55)

En s'enfonçant dans le miroir, espace clos d'un engloutissement, comme on s'enfonce dans une tombe, le narrateur est menacé d'une absence de reflet qui symbolise la mort, « symbolisme universel »<sup>1</sup> selon Otto Rank. Pierre Béarn l'effleure dans cette scène où, d'abord en proie à une confusion mentale progressive, il semble ne plus connaître la fonction du miroir, puis se fond en lui. L'un perd toute identité et finit par se

<sup>1</sup> Otto Rank, *Don Juan et le Double*, Petite Bibliothèque Payot.

confondre dans une multitude destinée à subir le même sort : un jugement.

• *L'Océan sans Espoir*

Ce livre est un roman fort déconcertant qui prouve une fois de plus la singularité de Pierre Béarn. Un vaisseau fantôme, perdu depuis plusieurs siècles et dont les marins sont des noyés, voyage sur l'océan de l'au-delà. Ces hommes cherchent la terre sans jamais la trouver jusqu'au jour où, enfin, ils peuvent aborder mais pour se retrouver dans un monde inamical et invraisemblable où la robotisation est générale. Ils repartent donc, contraints à errer indéfiniment. L'ouvrage est, bien sûr, symbolique. Le voilier et son équipage représentent l'humanité accablée par sa condition qui cherche en vain à la surmonter. Les derniers mots du narrateur sont les suivants : « Il n'y a rien à attendre »<sup>1</sup>. Cette conclusion résume bien, non seulement le roman, mais l'œuvre entière de Pierre Béarn. C'est pourquoi, il était indispensable de l'inclure dans les œuvres essentielles de l'auteur. De plus, c'est un roman allégorique qui, sans conteste, est très poétique. Il suffit d'en lire un extrait pour s'en convaincre :

*Chaque main était un paysage que le vent survolait en oiseau migrateur. Un paysage sans maisons où des routes fripées fuyaient sous son regard. Un paysage de sillons en exode montant vers l'extrémité des doigts pour s'en venir mourir au bord des ongles, comme des vagues sur l'orée du sable.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pierre Béarn, *L'Océan sans Espoir*, cité par Michel Dansel et Jean-Louis Depieris, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

## 2<sup>e</sup> partie

### ÊTRE HUMAIN AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

#### I - ÊTRE « CHAIR DANS LA CHALEUR DES HOMMES »<sup>1</sup>

La diversité de l'humanisme est trop étendue, ses directions trop variées pour que l'on puisse réellement parler d'école, de doctrine ou même de philosophie. Aujourd'hui, il est sans doute préférable de parler d'esprit humaniste, même s'il revêt de multiples formes. Michel Foucault dans *Qu'est-ce que les Lumières ?* rappelle qu'« il y a eu un humanisme qui se présentait comme critique du christianisme ou de la religion en général ; (...) un humanisme chrétien en opposition à un humanisme ascétique et beaucoup plus théocentrique (ceci au XVII<sup>e</sup> siècle). Au XIX<sup>e</sup> siècle (...) un humanisme méfiant, hostile et critique à l'égard de la science ; et un autre qui plaçait [au contraire] son espoir dans cette même science » et il ajoute que les représentants du marxisme, de l'existentialisme, du personnelisme, du national-socialisme, et même les staliniens se sont considérés comme des humanistes. Il en conclut que « la thématique humaniste » est « trop diverse, trop inconsistante pour servir d'axe à la réflexion »<sup>2</sup>. Pour notre part, bien que nous reconnaissons que chaque écrivain humaniste présente des caractéristiques différentes et qu'en effet, la thématique humaniste est diverse, elle demeurera cependant l'axe de notre réflexion, puisque que sa variété est aussi richesse.

Il semble exagéré de suggérer que les écrivains humanistes peuvent être associés aux positivistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui présentaient pourtant le positivisme (institué par Auguste Comte) comme « la religion de l'humanité »<sup>3</sup>. Les humanistes n'ont pas

<sup>1</sup> AV, p.16.

<sup>2</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Magazine littéraire*, n°309.

<sup>3</sup> Didier Julia, *Dictionnaire de la Philosophie*, Larousse.

la même foi qu'eux dans le progrès. Ils cherchent à concilier à la fois les capacités et les limites de l'homme. Ils s'accordent à reconnaître que le monde est souvent corrompu. « Leur humanisme est une réponse au désordre du monde et à l'absurde menaçant »<sup>1</sup>. Cependant, tous réagissent différemment. Certains sont des humanistes chrétiens tels Paul de Villars, Maxence Van der Meersch, Mounier ou encore Maritain. D'autres ne le sont pas du tout comme Chardonne, Duhamel ou encore Gide qui prétendait que « c'est la négation de Dieu qui fatalement entraîne l'affirmation de l'homme »<sup>2</sup>.

Même les surréalistes qui pourtant rejetaient l'humanisme traditionnel sont à leur façon des humanistes. Ils croient en l'homme, en un avenir meilleur tel Eluard qui aspire à une « foule immense où l'homme est un ami »<sup>3</sup>. Certains écrivains sont animés d'une foi si profonde dans le devenir de l'homme qu'ils se convertissent au communisme (Gide, par exemple). D'autres éprouvent surtout de la compassion, voire de la pitié pour l'homme et cèdent à un certain sentimentalisme qui, chez des écrivains comme Duhamel, Vildrac ou Guéhenno, s'apparente à un humanitarisme de gauche. Enfin, d'autres – comme Malraux ou Saint-Exupéry – octroient à l'action un sens capital et encouragent la solidarité. Comment situer Pierre Béarn parmi toutes ces tendances ?

On ne peut qualifier Pierre Béarn d'humaniste chrétien mais l'idée d'un Dieu n'est pas absente de son œuvre. Même s'il s'autorise à écrire que Dieu est « un grand malade » ayant « le Diable en Lui » (JUGEMENT DERNIER, CC, AV, p.256), il semble croire réellement en son existence. Il évoque sa venue dans un vers où l'homéotéleute lui permet d'insister sur l'importance de l'événement :

*Gravissant le flanc du volcan mort, voici Dieu...  
Et le châtiment*

(VERS LE CHÂTIMENT, CD, AV, p.233)

En outre, il fait dire à une coccinelle d'une de ses fables :

*Crois-tu (...)  
que je serais aussi belle  
si Dieu n'était pas d'accord ?*

(COCCINELLE ET BOURDON, NF, p.21)

<sup>1</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *op. cit.*

<sup>2</sup> André Gide, *Dostoïevski*, coll. « Idées », Gallimard.

<sup>3</sup> Paul Eluard, « La puissance de l'espoir », *Le Temps déborde*, Seghers.

Pierre Béarn est surtout un être partagé. S'il ne nie pas l'idée d'un Dieu, il se pose beaucoup de questions à son sujet et semble envahi de doutes. Dans POUR OU CONTRE ?, il présente sa pensée sous la forme d'un dialogue qui oppose un homme pieux à un impie. L'échange est enrichissant et c'est le croyant qui clôt la conversation, ce qui est significatif :

*Dieu ne saurait être coupable  
C'est nous qui sommes responsables  
en maquillant ses créations*  
(CI, AV, p.45)

Le poète va jusqu'à implorer Dieu de lui « (accorder) la grâce de la FOI » :

*Puisque la Mort nous attend  
et que nous marchons  
dès le premier pas vers Elle  
Et puisque Tu nous as fait naître aveugles  
et dispensés du choix de nos vertus  
accorde-nous la grâce de la FOI*  
(LA PRIÈRE DU DOUTE, CI, AV, P.40)

Pas d'ironie dans ce dernier vers, encore moins de blasphème, seulement les mots d'un homme perplexe qui cherche à montrer qu'il n'est pas facile de croire. Et le courrier que m'adresse Pierre Béarn confirme cette pensée. Il me confie, par exemple, dans une lettre : « Comment croire en Dieu ? on ne peut, selon mon poème ACCORDE-NOUS LA GRÂCE DE LA FOI, que se soumettre, en attendant de découvrir ce qui nous attend dans la gare terminale. » (Lettre du 10 février 1999)

Si Supervielle est de ces poètes qui présentent l'homme comme un « forçat innocent »<sup>1</sup>, dans l'œuvre de Pierre Béarn, l'homme est certes un forçat mais pas si innocent qu'on voudrait bien le faire croire. Loin de prendre l'homme en pitié d'une manière démesurée, il dénonce ses tortueux agissements, tout en montrant qu'il est aussi capable d'accomplir de belles choses. Il ne se garde pas d'accuser l'homme, tantôt avec virulence :

*Abel façonné par la vie  
en Caïn pour les carnages,  
quand donc jetteras-tu*

<sup>1</sup> Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, La Pléiade, Gallimard.

*tes masques de peinturlures  
tes lauriers de prédateur ?*  
(TU N'EMPORTERAS RIEN AVEC TOI, CC, AV, p.266)

tantôt sous le vernis de l'humour :

*Sur la surface de l'écran  
d'un radar braqué vers la lune  
une mouche se promenait  
en toute innocence...  
Mais l'apercevant en gros plan  
sur l'hypertrophie du radar  
un des aiguilleurs de l'espace  
la prenant pour un ennemi  
appuya vite sur un bouton  
et la mouche se fendilla  
tandis qu'au loin pleurait la Lune.*  
(UNE INNOCENTE PETITE MOUCHE , 184 F, p.141)

Parallèlement, il lui arrive d'exalter l'homme et ses productions :

*Quand sur l'univers quadrillé  
j'ai perdu l'étoile polaire  
je la retrouve en moi gravée :  
Paris, ma ville buissonnière !  
et je renais de mes misères  
et me replonge en sa beauté.*  
(PARIS, VILLE ÉPOUSÉE, CMP, AV, p.184)

*Mais les peintres  
les musiciens  
les poètes  
ont des réponses de soleil*  
(SOLEIL ET NUIT, CC, AV, p.279)

et de reconnaître :

*(...) dans notre époque  
riche en sinistres loufoques  
on n'est pas tous des truands*  
(LA PAIX DES BLAIREAUX, NF, p.13)

Mais la foi de Pierre Béarn dans l'homme est loin d'être totale. D'ailleurs, jamais il ne se résoudra à s'engager dans un

quelconque parti politique. Il résume son point de vue par une formule lapidaire :

*Politiques de la discorde je vous déteste !*

(QUE SUIS-JE ?, CI, AV, p.20)

Il est même parfois fataliste. Brigitte Egger, sa secrétaire, dit d'eux : « Pierre et moi, nous sommes aussi peuplés (...) par un même fatalisme » (Lettre à l'auteur, 29 novembre 1998)

Ce fatalisme transparaît dans l'œuvre de Pierre Béarn. On le retrouve entre autres dans la conclusion de son roman *L'Océan sans Espoir* lorsqu'il écrit qu'« il n'y a rien à attendre » ou encore dans des nouvelles telles que *Feuilles mortes 1910* où la différence entre pauvres et riches apparaît comme insurmontable, quoi qu'on fasse. Bien sûr, ses poèmes en portent aussi trace. Dans LE FUTUR EN NEIGE DE SUIE, il concède :

*(...) la révolte est dérisoire.*

(CC, AV, p.277)

ou dans MEURTRIER :

*nous n'avons que des mains sans doigts.*

(CD, AV, p.211)

Pierre Béarn est-il viscéralement fataliste ou bien cède-t-il simplement au découragement de temps à autre ? La deuxième alternative semble la plus probable puisque, la plupart du temps, il se place du côté de ceux qui prônent l'action. À de nombreuses reprises, il apostrophe le lecteur :

*Jeunesse ! Réveille-toi !*

(RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, p.17)

*Si pour toi, prisonnier, le ciel est fait de cendre (...)*

*Crie-leur que ton martyr enfantera l'aurore (...)*

*Dis-leur que tout renaît et que la cendre est riche*

(POUR TOI, PRISONNIER, CD, AV, p.230)

*Rêveur (...)*

*Repêche au fond de toi ta vérité d'enfant*

*démolisseur de villes*

*afin de retrouver vivants*

*tes vrais mobiles !*

(MES CENT AMÉRIQUES, CC, AV, p.269)

Ainsi, on le constate, Pierre Béarn est bel et bien un écrivain humaniste, possédant ses caractéristiques propres.

## II - « UNE HUMANITÉ SYNTHÉTIQUE »<sup>1</sup>

À travers son œuvre, notre poète en témoigne, notre siècle est déshumanisé, sans cesse l'homme y est violenté. La technoscience, la robotisation y contribuent largement. Les dégâts que la science cause à l'environnement sont considérables. En s'engageant dans une course effrénée à la technologie que sous-tendent des intérêts égoïstes, l'homme met son espèce en danger. Si les réalisations scientifiques ont parfois amélioré la qualité de vie de l'homme, bien souvent des conséquences imprévues sont apparues. L'équilibre écologique du monde est dangereusement menacé. Souvent, ce n'est pas la science qu'il faut accuser mais le mode de pensée tortueux des hommes qui exploitent son savoir et sa technique pour obtenir ce qu'ils désirent, des armes nucléaires, par exemple. Il n'est pas possible de contredire Valéry qui s'est écrié dans *La Crise de l'Esprit* (1919) : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »<sup>2</sup>.

La présomption, la soif de domination, la corruption individuelle, la cupidité, la haine raciale, le sectarisme, l'intolérance, le fanatisme, le totalitarisme politique enflamment le monde. Il faut peu de choses pour que les hommes se comportent en automates haineux, en machines à tuer. On ne compte plus les conflits ethniques, religieux et intercommunautaires. Aussi une grande partie de l'œuvre de Pierre Béarn renvoie-t-elle l'image d'un chaos où règnent l'anarchie et le tumulte. La voix du poète émerge de ce chaos. Sa lutte a lieu au sein du langage, là où il crée un nouveau monde. Le chaos du monde environnant lui permet de revenir au chaos originel qui est nécessaire à toute création car « la création artistique déconstruit l'ordre des représentations acquises pour inventer un monde qui lui soit propre »<sup>3</sup>. Sans doute cela nous éclaire-t-il sur le rôle que notre poète

<sup>1</sup> AV, p.187.

<sup>2</sup> Paul Valéry, *Œuvres complètes Tome I*, la Pléiade, Gallimard.

<sup>3</sup> Michel Collot, « L'écriture et le chaos », dans *Jacques Dupin. L'Injonction silencieuse*, La Table Ronde.



octroie à la matière :

*Matière au pouvoir infini*

(AU PROFOND DES DÉMENCES, CD, AV, p.224)

On rencontre aussi souvent le mythe de l'origine liant phylogénèse et ontogénèse. L'humanité est toujours mise en parallèle avec l'individu. La Terre est souvent évoquée et confrontée à un « je » qui souffre :

*Sous mes pieds*

*la Terre me parle (...)*

*Je cours vers les sources de vie*

(DIVAGATION, CI, AV, p.22)

Le poète est présenté comme celui qui « malaxe », « pétrit » (ÉVASIONS, CI, AV, p.24). Et il finit par s'écrier :

*Etre Dieu soudain... quelle revanche !*

(L'HOMME FUSÉE, CI, AV, p.35)

Avide de posséder le pouvoir de changer les choses, le poète se fait dieu par l'alchimie du verbe. Il abandonne l'état construit de la langue pour scruter ses potentialités souterraines, sa genèse. Il présente donc la langue dans un état d'enfancement et nous donne à entendre un chaos verbal, d'où une profusion de paroles dénuées de sens, babils, cris, feulements allant jusqu'au cri animal :

*Hop ! Hoooo... Hop ! Hoooo...*

(CHANT DES PIROGUIERS SUR LE NIGER, CE, AV, p.147)

*Et là il sautait dessus*

*tue tue tue et re tue tue*

*pour en faire des rôtis*

*ti ti ti et ti ti ti*

(LE VRAI SORT DES PIGEONS, 300 F, p.264)

*Taratata, pachapacha...*

(UN POIREAU TROP ARROGANT, 184 F, p.161)

*Criiii Cruiiii Criiii Criiii*

*Kuo ! Kuo ! Kuo ! Kuo !*

(PAYSAGES MARINS, CM, AV, p.94)

À partir d'un tel chaos, le poète va pouvoir se montrer humain face à l'inhumain par son travail sur la langue. Loin des « jeux de cirque »<sup>1</sup> auxquels s'adonnent certains poètes, c'est un véritable combat que Pierre Béarn se propose de mener. Ses adversaires – dont nous reparlerons dans la troisième partie – sont précisément nommés, que ce soit dans sa poésie ou dans ses autres œuvres. On a même parfois affaire à de véritables règlements de comptes : « (...) la plupart écrivent sur la pointe des pieds, comprimés dans leurs théories, rendus constipés par leur respect de l'Art.(...) L'exploration du nombril est le plus coûteux des voyages.(...) Quel titan, Paul Fort, à côté de ces pous-siéreux ! »<sup>2</sup>

Pierre Béarn cherche à se différencier des autres poètes. Nous analyserons dans les pages qui suivent quelques poèmes témoignant de sa singularité et observerons de quelle façon peu ordinaire il s'efforce d'être humain.

### III - LE POÈTE : UN HOMME RESPONSABLE, HUMAIN

« La capacité de parler signale l'être humain en le marquant comme être humain »<sup>3</sup>, a écrit Heidegger. En effet, l'homme se distingue des animaux par son aptitude à la parole qui lui confère un pouvoir (comme l'ont démontré les sophistes). On lit dans une encyclopédie philosophique : « (...) l'humanisme est un état d'esprit que l'on peut qualifier brièvement par la prise de conscience de la dignité humaine (...) *L'homo faber* n'est artisan de son propre destin que s'il est capable d'interpréter la culture de son temps, d'en renouveler le sens et de s'y situer lui-même »<sup>4</sup>.

Le poète est de ceux-là, grâce à l'usage qu'il fait du langage. Tout être parlant a une responsabilité, celle d'œuvrer pour la préservation de la nature, de la planète, pour la liberté et la dignité de l'homme. Le poète assume pleinement cette responsabilité. L'écriture poétique dépend donc d'une philosophie du langage liée à une pensée ontologique et une éthique grave.

---

<sup>1</sup> Pierre Béarn, *Paul Fort, op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *Acheminement vers la Parole*, coll. « Tel », Gallimard.

<sup>4</sup> Sylvain Auroux, *Les Notions philosophiques Tome 1*, Encyclopédie philosophique universelle publiée sous la direction d'André Jacob, PUF.

## A- LA MISSION DU POÈTE

Le poète, par définition, est un humaniste puisque, non seulement, il participe à la sauvegarde du langage mais permet aussi la rencontre avec l'autre, en ravivant la force créatrice de la parole.

### 1. SAUVEGARDE DU LANGAGE

À la Renaissance, l'humanisme se caractérisait par un retour aux origines. On assistait alors à une revalorisation des textes antiques. De la même façon, les poètes font œuvre d'humanistes en utilisant toutes les ressources du langage où survivent tout un passé, toute une histoire. « C'est sous la pression de l'Histoire et de la tradition, que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné »<sup>1</sup>, lit-on sous la plume de Roland Barthes. Les poètes restituent donc à la parole sa valeur plénière, son honneur et sa grandeur trop souvent négligés. Ils contribuent considérablement à la sauvegarde de la richesse et de la beauté de la langue. Responsables, ils puisent à la fontaine d'une tradition ancestrale pour ouvrir les yeux de l'homme, lui permettre de prendre conscience de sa véritable identité et de la puissance libératrice de sa langue. Cela s'est notamment vérifié lors de la Seconde Guerre mondiale quand les poètes ont lutté par leur arme – la parole – contre la propagande qui dépouillait la langue de toutes ses aptitudes. Nos dires correspondent bien à la vision qu'avait Saint-John Perse du poète. Il le voyait comme un créateur, un conquérant. Sa poésie était celle de la mémoire et du cosmos, de la culture et du monde. S'abandonnant au langage, il se confiait à son élan, tout en le contrôlant. De même, tout poète sollicite la langue tout entière et la culture qui lui est forcément adjointe.

Le poème DIREZ LISANT que Pierre Béarn dédie à Ronsard montre bien que « l'écriture est précisément (...) compromis entre une liberté et un souvenir »<sup>2</sup>. Il reconnaît :

*Ombre à mon ombre usée ton pas vient dans le mien  
toujours feutré de cendre et mon pas s'en irrite  
quel vestige en la cendre attestera mon bien ?*  
(CC, AV, p.237)

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Éditions Gonthier.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Ce tercet qui ouvre le poème (et qui, répété plus loin, le clôt) comprend deux fois les mots « ombre », « pas » et « cendre » créant un effet d'emboîtement (accentué par le renversement de l'ordre des éléments de la phrase rapprochant verticalement ces mots) qui souligne la liaison qu'entretient le poète avec Ronsard. Ici, Pierre Béarn reconnaît remettre ses pas dans les pas de ses prédécesseurs mais avec la volonté de se démarquer, de posséder « (son) bien », sa création. Pour cela, il cultive l'*Oublieuse Mémoire*<sup>1</sup> qu'évoquait Jules Supervielle, c'est-à-dire « la mémoire des usages utilitaires auxquels les mots et le langage sont asservis », oubli « auquel il doit se soustraire s'il veut retrouver la mémoire du langage et de la langue »<sup>2</sup>. Aussi, bien que ce ne soit pas systématique, Pierre Béarn utilise fréquemment le vers régulier et la rime. Dans *USINE DE CAMPAGNE*, par exemple, les quatre strophes sont construites avec beaucoup de rigueur.

Citons-en une :

*Le lierre et les orties cernent ses alentours  
et la mousse attendrit ses tuiles  
pour leur donner un air fertile  
de jachère attendant l'époque des labours.*

(CU, AV, p.58)

Dans cette strophe aux rimes embrassées, comme dans toutes les autres, deux alexandrins encadrent deux octosyllabes. Et il en est souvent ainsi dans les poèmes de Pierre Béarn. De cette façon, il rappelle les origines orales et populaires de la poésie française et la contiguïté de la langue avec la musique et la chanson. Certains de ses poèmes se présentent d'ailleurs comme des chansons telle *CHANSON À BORDER* où le refrain « la toile au vent tu borderas ! » reparaît dans chaque strophe :

*Dès le rio de la Plata  
jusqu'au delta des Amazones  
J'ai toujours le cœur en émoi  
tel si je glissais sur le Rhône...  
Hardi mes garçons que voilà  
la toile au vent tu borderas !*

(CM, AV, p.104)

<sup>1</sup> Jules Supervielle, *op. cit.*

<sup>2</sup> Marie-Agnès Kirscher, « L' "oublieuse mémoire" des poètes », *Revue des Sciences Humaines*, n°252.

Même si cela reste exceptionnel, il écrit aussi quelquefois des rondels (par exemple, RONDEL POUR UN ZÈBRE MAL ZÉBRÉ, 184 F, p.211) ou des poèmes en argot, le plus marquant étant DANS LE BISTROT DE MON PÈRE parce qu'il l'écrit très jeune :

*Ce Garnier, disait mon père  
faut toujours qu'il frise son naze.*

*Et y'avait Yves Le Boulanger  
un lutteur qui baignait dans le beurre  
et qui disait "A qui le gant ?"  
dans les foires.  
Y faisait monter sur nos tables  
sa gueuse qu'était toute nue...  
(CI, AV, p.11)*

De même, auprès d'un français littéraire tout à fait correct, on recense dans la poésie de Pierre Béarn un certain nombre de mots issus du langage familier tels « bistrot », « boulot », « s'estrapader », « pignocher », etc.

Le français possède une grande variété de registres : le français littéraire (registre soutenu), le français scolaire et administratif (registre standard) et ce que le linguiste Jacques Cellard nomme le « français non conventionnel »<sup>1</sup> et qui regroupe le français familier, populaire et l'argot. Le poète maîtrisant bien sa langue, jongle avec ces divers registres, les employant à bon escient selon les situations, notamment lorsqu'il utilise le dialogue.

L'histoire de la langue depuis ses origines perdue dans les mots. Si le poète conserve précieusement la tradition de sa langue, il ne se contente pas de cela. Il s'efforce de l'embellir, la rendre plus riche. Il la parcourt elle et son histoire, ravivant son pouvoir créatif, son dynamisme et sa grâce. Le passé a, en effet, des virtualités qu'il est possible d'exploiter pour créer des effets originaux. Notre pensée rejoint celle de Valéry qui « (concevait) l'écriture poétique comme "effort concentré (...) pour tirer parti des tons, des gammes, des attitudes que le lyrisme traditionnel a découverts" »<sup>2</sup>. John McLelland qui a étudié la poésie à l'époque de la Renaissance a bien montré que l'imitation des poètes est en fait « émulation ». À l'instar de ce critique, on peut dire que

<sup>1</sup> Jacques Cellard cité par Claude Duneton, *Le Guide du Français familier*, coll. « Les Dicos de Point Virgule », Seuil.

<sup>2</sup> James Lawler, *Lecture de Valéry Une Étude de « Charmes »*, PUF.

Pierre Béarn, tout comme Marot à cette époque, « pratique un humanisme esthétique qui réconcilie les dichotomies dans une synthèse où l'originalité et l'imitation intelligente d'un modèle ne sont plus des termes contradictoires »<sup>1</sup>. Illustrons nos propos en analysant la fable de Pierre Béarn AUTOUR DU BEC DU MACAREUX :

*Face au rouge agressif  
qui dévisage un Macareux  
je me suis posé la question  
de savoir à qui demander  
pourquoi ce personnage ailé  
avait un nez aussi grotesque ?*

*– Il faut voir un zoologiste.  
Ce que je fis aussitôt.*

*– Mais c'est simple, me dit-il,  
Le bec court ? c'est un brévirostre  
S'il est un cône : un conirostre.  
En couteau, c'est un cultrirostre.  
Echancré, c'est un dentirostre  
mais en coin : un cunéirostre.  
En créneau, il est crénirostre.  
Large ? il devient un latirostre,  
et s'il est long : un longirostre.*

*– Et s'il n'est rien ?  
– un ostrogot !  
cria-t-il comme si je n'étais  
qu'un idiot qui se veut savant.*

*La science est vraiment décevante.  
C'est un hérisson qui se gonfle  
dès qu'on voudrait le prendre en main.  
Autant vouloir saisir la lune.  
(184 F, p.129)*

Ce texte contient un certain nombre de mots scientifiques tous composés de l'élément –rostre, du latin « rostrum » (bec) et permettant de classer les oiseaux d'après la forme de leur bec. L'auteur recourt à la classification aujourd'hui périmée de

---

<sup>1</sup> Colloque international de Tours (XIV<sup>e</sup> stage), *L'Humanisme français au début de la Renaissance*, VRIN.

Cuvier. On a ici affaire à une critique du langage scientifique, clairement énoncée dans la réflexion finale. Alors que le novice s'interroge sur la raison d'être de la teinte du bec du macareux – exprimant sa surprise par la formule « rouge agressif » – le zoologiste parle de la forme des becs des oiseaux. Il donne l'impression de réciter une leçon, citant un mot complexe pour chaque catégorie mais ne répondant pas du tout à la question posée. En l'occurrence, il aurait fallu simplement rappeler qu'en période de reproduction, le bec du macareux est revêtu d'une cire cornée de couleur vive. D'ailleurs, le macareux a un bec plutôt triangulaire, ce qu'aucun des mots cités ne sert à désigner. Ainsi le zoologiste expose son savoir de manière arbitraire, sans réflexion véritable et révèle son incompetence. Le comble, c'est qu'il prend le demandeur pour un idiot alors que c'est lui le savant qui devient idiot. Pierre Béarn inverse volontairement la situation, insistant ainsi encore davantage sur l'écart qui existe entre le langage et la réalité. Le zoologiste exprime sa science de manière tranchée et semble se fâcher (« cria-t-il ») lorsque le novice prétend qu'il existe un animal qui n'est rien. Aussi le qualifie-t-il d'« ostrogot », mot faisant écho au « personnage » du vers 5 (l'un des sens de personnage étant « celui qui se distingue par son apparence ») et au « grotesque » du vers 6, l'ostrogot désignant dans le langage familier et péjoratif un individu bizarre. Le choix de ce mot est intéressant puisqu'il contraste singulièrement avec le langage scientifique mais, dans ce contexte, peut donner l'impression – sur le mode de l'ironie – qu'il s'agit d'un vocable à mettre sur le même plan que les mots scientifiques et désignant la catégorie de celui qui n'est rien. En effet, « ostrogot » reprend les quatre lettres finales des mots techniques en –ostre. Contrairement aux oiseaux qui peuvent se rattacher à une classe précise, celui qui n'est rien se voit désigner par un mot en –ostre également mais sans rien précédant cet élément. Cette viduité lexicale est significative. Le poète n'invente pas le mot « ostrogot » mais, par un écho sonore, subtilement, détourne son sens. Il ne répète pas des significations déjà dévoilées mais explore le signifiant, tâchant de produire du sens encore caché.

Pierre Béarn réactualise dans les mots des significations désuètes. Ici, il ravive une acception ancienne désormais caduque par l'utilisation du mot « dévisage » au vers 2 qui, dans ce poème, ne signifie pas « regarder longuement et attentivement un visage » comme le veut le sens actuel mais est synonyme de « défigurer », sens qu'avait ce mot du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Le poète vivifie les mots, ressuscite les différentes valeurs affectives qu'ils détiennent dans l'usage oral que fait d'eux la société.

Ainsi, le verbe « voir » du vers 7 n'est pas employé dans son sens premier mais dans le sens dérivé de « rencontrer ». Cette fable – qui est une critique de la science et de son langage – permet donc à l'auteur d'opérer une traversée de l'histoire de la langue (puisqu'il utilise une classification périmée, ravive des sens anciens) et de montrer combien elle est riche, en mêlant langage scientifique et familier, en évoquant un sens dérivé, en recourant à une figure de style et en éprouvant le signifiant pour lui donner un nouveau sens.

Si Pierre Béarn réveille des potentialités abandonnées de sa langue, il se montre aussi novateur, tentant d'exprimer ce qui jusque-là est resté informulé. Dépositaire et gardien des mots de sa langue maternelle, il se confie à la spontanéité créatrice du langage en formant des assemblages formels nouveaux. Lisons par exemple CES MESSIEURS CHATS :

*Un chat persan de race altièrre  
contemplait d'un œil méprisant  
le poil ras d'un chat de gouttière...*

*Agacé par ce chambellan,  
– Tu confonds perruque et crinière  
dit d'un accent de mousquetaire  
le chat de gouttière au persan...*

*Tous deux devenaient insolents.  
Poils de gouttière ou poils persans ?*

*Mais un cabot de poils vulgaires  
en fit bientôt deux chats courants...*  
(184 F, p.41)

L'auteur crée dans ce poème un certain nombre d'hypallages : « accent de mousquetaire », « poils vulgaires » et surtout « race altièrre » qui ici est présentée comme une race à part entière (d'une certaine façon, le poète invente une nouvelle race). Il recourt aussi au terme « chambellan » assez insolite. Le dernier vers est novateur. Le poète use de l'adjectif « courant » signifiant « commun » pour désigner les deux chats imbus de leurs personnes (qui soudainement ne sont plus que deux chats égaux devant le danger). Or, cet adjectif peut être assimilé au participe présent du verbe « courir ». En courant, en fuyant, les deux chats deviennent courants, communs. La morale est contenue dans cette expression équivoque.



Dans la poésie de Pierre Béarn, on trouve nombre d'assemblages formels nouveaux et de toutes sortes. Dans *184 F*, il est question d'« un jaloux chat » (p.49). L'antéposition de l'adjectif dans le titre même de cette fable permet à l'auteur d'insister sur la jalousie extrême du chat évoqué. Un peu plus loin dans le recueil, un chien a le désir de voyager « pattes à l'aise » (p.53), expression fantaisiste qui donne à rire. Ce désir de création se manifeste chez notre poète de bien d'autres façons :

- par l'usage de métaphores notamment

*Là-haut le ciel a froid dans son lit de nuages  
où la mousse des purées de blancs d'œufs  
s'amuse à fabriquer des épopées de monstres*  
(L'HIVER, DANS LE CIEL ET DANS LA VIE, CMP, AV, p.170)

- par des jeux sur les mots, jeux sonores et rythmiques tels que « la foulitude des fourmis » (UN TAMANOIR BIEN ENNUYÉ, 184 F, p.201), « foulitude » étant un mot-valise (alliance de « foule » et « multitude ») dont les trois premières lettres sont identiques aux trois premières lettres de « fourmis ».

- par des néologismes tels que « Herbicatis » (184 F, p.47)

- par un travail sur le signifiant qui fait miroiter du sens supplémentaire, ce travail se manifestant dans la disposition graphique (dans *Les Dialogues de notre Amour*, le poète utilise des calligrammes, représentant des hommes et des femmes nus, qui ajoutés au texte, reprennent les phrases clés du recueil, ce qui lui permet de bien montrer l'évolution d'une histoire d'amour, ses étapes essentielles), par des homophonies (« pi-vert de peur » dans UN PIVERT UN PEU TROP NERVEUX, 184 F, p.160 ou « les remords morts » DANS DÉLIRES, CI, AV, p.27), des parallélismes sonores, prosodiques ou lexicaux et grammaticaux :

*Un vieux salsifis se moquait  
de la rondeur d'un potiron  
qui s'a-s'arron-s'arrondissait*  
(SALSIFIS ET POTIRON, 184 F, p.188)

*J'étreins des mots à la volée  
ou bien des images  
Je les inscris au débotté  
pour les mettre en cage*

*Avec les mots je joue aux dés  
pour meubler les pages  
qui rendront vie à la pensée  
de mon personnage*

(DÉLASSEMENT EN BILAN SONORE, CI, AV, p.12)

*Par nos mains de péché  
Par l'imperfection de notre corps  
Par le désert le plus reculé de Ta création  
Par notre âme faite à Ton image  
mais que nous crucifions en nous  
accorde-nous la grâce de la FOI (...)  
Toi caché dans le plus petit (...)  
Toi le Miséricordieux  
accorde-nous la grâce de la FOI*

(LA PRIÈRE DU DOUTE, CI, AV, p.40)

Dans le premier exemple, le parallélisme sonore (- ron) donne une certaine gaieté à la fable, dans le deuxième exemple le parallélisme prosodique (créé par les rimes croisées) accentue l'idée essentielle du poème à savoir que la poésie peut être appréhendée comme un jeu. Enfin, dans le troisième exemple, le parallélisme lexical (produit par les anaphores) insiste sur le fait qu'il s'agit d'une requête adressée à Dieu.

Nous le constatons, le langage poétique est réellement régénérateur. Deux éléments nous permettent d'affirmer que Pierre Béarn sollicite bel et bien toutes les ressources de la langue et, tout en adoptant certains des apports de cette dernière, s'efforce d'apporter une contribution nouvelle. D'abord, il soutient que la poésie doit absolument être travaillée, ce qui est significatif. Ensuite, il écrit des fables, genre dans lequel il excelle, qui est considéré comme une forme surannée de la poésie mais que l'auteur révolutionne.

### **- Une poésie travaillée**

Pierre Béarn, poète, est bien un humaniste. Il est un défenseur de la beauté de la langue puisque à chaque occasion qui se présente, il est de ceux qui prônent une poésie « travaillée ». Les premiers humanistes français avaient eux aussi pour objectif de réhabiliter l'éloquence ou art de bien dire et de bien écrire. De même, Pierre Béarn accorde une grande importance à son style. Il n'hésite pas à citer ce conseil de Boileau :

*Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :  
Polissez-le sans cesse et le repolissez*

À ses yeux, le poème est « un objet d'art » et « le premier jet d'une écriture n'est, en fait, que de la terre glaise qu'il faut façonner »<sup>1</sup>. Dans une de ses lettres, dispensant des recommandations, il confie : « L'écriture est un métier. Il faut sans cesse embellir ce que l'on a écrit. » (Lettre à l'auteur du 15 octobre 1997) et surenchérit en citant « des poètes humains » dignes d'éloges tels Verlaine, Fombeure, Hugo et Musset. Tout comme Paul Valéry, Pierre Béarn ne récuse pas l'inspiration mais soutient qu'il est nécessaire de procéder à un travail conscient. Voyons de quelle façon il procède en étudiant la fable UN SERPENT LUNAIRE qui a fait l'objet d'un certain nombre de modifications au fil des années. Nous disposons de la version de 1971 :

*Un serpent de race lunaire  
un jour d'été se hasarda  
vers les draps dorés du soleil.*

*Maître Condor en prit ombrage  
il alerta Maître Puma.*

*– Cette bête n'est pas solaire,  
lui dit-il montrant l'inconscient,  
mettons-lui la tête à l'envers !*

*Ce fut alors que le Soleil  
se faufilant dans les nuées  
prit le visage de la Lune.<sup>2</sup>*

La version de 1999 est différente et plus longue. Elle comporte dix-neuf vers au lieu de onze :

*Un serpent de race lunaire  
un jour doré se hasarda  
à venir dormir au soleil...*

*C'était bien son droit d'animal  
mais un condor en prit ombrage  
il alerta Maître Puma*

*– Cette bête n'est pas solaire  
lui dit-il montrant l'inconscient*

---

<sup>1</sup> Christian Denis, *op. cit.*

<sup>2</sup> Pierre Béarn, « Un serpent lunaire », *La Passerelle*, n°6, Printemps 1971.

*va lui mettre la tête à l'air !*

*Le Puma séduit par l'appât  
se glissa donc en tapinois  
pour croquer du serpent la tête*

*Ce fut alors que le Soleil  
en s'effaçant dans les nuages  
imposa la nuit aux rapaces  
tandis que le serpent fuyait...*

*On n'a jamais compris pourquoi  
le Soleil sauva ce jour-là  
un serpent qui aimait la Lune*  
(300 F, p.317)

En lisant ce texte, on comprend que le fait rapporté se déroule en Amérique du Sud où vivent à la fois le condor et toute une variété de serpents aux mœurs nocturnes (le Boa canin, le Serpent corail, le Crotale des tropiques, le Serpent corail du Brésil). Bien sûr, le « serpent lunaire » est une expression fantaisiste désignant un serpent qui vit plutôt la nuit. Il est fort probable que cette anecdote soit une sorte de récit interprétatif concernant l'éclipse, de même nature que ceux des Indiens, par exemple. On sait que les astres que sont le soleil et la lune ont été vénérés comme de puissantes divinités dans les civilisations anciennes et ont fait l'objet d'observations attentives. Dans toutes les civilisations, l'explication des éclipses a d'abord fait appel à la mythologie. Le plus souvent, les légendes naïves et les croyances superstitieuses ont vu dans ces phénomènes des crimes commis par des animaux fabuleux. Chez les Incas, par exemple, le condor est considéré comme le dieu de l'air, le soleil et la lune sont adorés, tandis que chez les populations aborigènes de l'Amérique, le puma revêt une signification totémique. Pierre Béarn, avec beaucoup d'humour, essaie sans doute d'inventer un nouveau récit expliquant l'éclipse, et ce à la manière des peuples d'autrefois. Ceci dit, examinons attentivement les changements que l'auteur a apportés à son texte.

Il semble que le poète se corrige afin d'être plus explicite, mieux compris par ses lecteurs. En 1971, le serpent « (se hasardait) vers » tandis qu'en 1999, il « (se hasarde) à », ce qui sur un plan grammatical est plus correct et traduit mieux la notion de risque encouru par le serpent. La métaphore des « draps dorés du soleil » cède sa place à un vers plus simple, plus limpide

(« venir dormir au soleil »). D'ailleurs, ce dernier vers insiste sur le fait que le serpent a des mœurs nocturnes puisqu'au soleil, il dort. « C'était bien son droit d'animal », le premier vers ajouté, témoigne de l'innocence du serpent. L'auteur a gardé la locution « prendre ombrage » qui est d'abord bien sûr à comprendre dans le sens de « en concevoir du dépit » mais est aussi intéressante lorsqu'on considère le sens littéral du mot « ombrage » (s'opposant au soleil). Au passage, notons que l'utilisation de « Maître... » (dans les deux versions) est une caractéristique de la fable traditionnelle servant à désigner les animaux dominants. Le vers 8 de la première version (« mettons-lui la tête à l'envers ! ») est remplacé par « va lui mettre la tête à l'air ! ». La première expression signifiant « égarer, griser » n'était pas appropriée à l'histoire rapportée et prêtait à équivoque. Le lecteur pouvait douter des intentions du puma. Pierre Béarn l'a donc supprimée et en a inventé une autre, compréhensible, mais sans signification précise selon le dictionnaire. Cette modification lui a d'ailleurs permis de créer une rime suffisante (« solaire / l'air »). Le vers 12 de la deuxième version de la fable (« pour croquer du serpent la tête ») élucide l'expression « mettre la tête à l'air ». Ce sont surtout les corrections de la fin de la fable qui sont les plus importantes. De trois vers, l'auteur en fait sept. La première version manque de clarté, on ne sait pas très bien si le soir arrive extraordinairement ou naturellement. Dans la version de 1999, on comprend que le soleil est actif (il est ici personnifié) et sauve réellement le serpent. Le poète insiste sur le mystère de la situation (« On n'a jamais compris... »). Au départ, le soleil « (se faufile) dans les nuées », plus tard il écrit qu'il « (s'efface) dans les nuages ». Le mot « nuage » est sans doute plus précis que le mot « nuée » qui est un mot ancien (il date du XII<sup>e</sup> siècle alors que « nuage » est apparu au XVI<sup>e</sup> siècle). Le verbe « effacer » est aussi plus explicite, on comprend que le soleil disparaît bel et bien, ce qui permet au serpent de fuir (vers 16), ce qui était seulement suggéré dans la version de 1971. Ainsi, on le constate, les changements que l'auteur a opérés lui ont permis de donner plus de force à sa fable, en la rendant plus intelligible.

Pierre Béarn ne corrige pas toujours ses poèmes dans le même but. Lisons, par exemple, quelques vers du poème CIEL DONT NOUS VIENT LA VIE ET DONT ON MEURT reproduits dans un ouvrage datant de 1972 :

*Je me fous de Caïn, d'Abel, de Jéhovah  
Je crie, je hurlerai, que s'enfoncent les clous*

*dans le bois de la croix  
 je veux hurler avec les fous. (...)  
 Je crie, je hurlerai, ma douleur est de rage  
 je ne veux pas crever par caprice de Dieu.<sup>1</sup>*

En 1998, voici ce qu'on découvre dans le tome 1 de *L'Arc-en-ciel de ma Vie* :

*Si nous payons péché qu'il soit de la famille  
 Je te renie Adam ! (...)  
 Je crie, je hurlerai, ma douleur est de rage  
 je ne veux pas souffrir par caprice de dieux  
 je me veux éternel, vérité et mirage  
 je me veux désaveu. (...)  
 Je crie, je hurlerai, que sèchent Tes semailles  
 sur la croix qui nous mystifie  
 c'est Ta création qui lentement déraille  
 hors du miracle de la Vie.  
 (p.213)*

En transformant son poème, l'auteur cherche vraisemblablement à atténuer ses propos blasphématoires. Il supprime totalement le premier vers évoquant Caïn, Abel et Dieu lui-même. Plutôt que s'en prendre directement à Dieu, le poète vieillissant attaque désormais avec plus de virulence l'homme. Ainsi, il évoque le père de tous les hommes (« Adam ») qu'il « renie » et il condamne avec emphase la « création », par l'emploi du gallicisme « c'est... qui ». Le poète n'a plus le désir de se placer du côté des « fous » ou de se considérer comme un fou, comme autrefois. Il sait que sa douleur est justifiée, qu'il a raison. Le mot « crever » (qui dans le sens de « mourir » s'applique habituellement aux animaux) cède sa place au verbe « souffrir » (qui est moins exacerbé) et « Dieu » est remplacé par « dieux », l'agression étant ainsi moins personnelle. Même si elle est exposée de manière moins brutale, son insubordination n'a pas disparu. Ce n'est pas « la Création » qui est mise en cause mais « Ta création », « Tes semailles », les adjectifs possessifs se rapportant bien sûr à Dieu. Pierre Béarn fait sienne la formule de Nietzsche « Dieu est mort » dans le sens où il récuse la religion (et notamment le christianisme) qui est synonyme de mort puisqu'elle fonde son espoir sur le royaume de Dieu qui ne se situe pas sur terre. Or, notre poète considère que la vie sur terre est un

---

<sup>1</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

« miracle » et il blâme les hommes parce qu'ils la bafouent. En 1998, faisant preuve de plus d'humanité, il s'efforce d'exprimer avec davantage de respect et de tolérance une colère qui reste pourtant envahissante.

### - *Un fabuliste*

Dans le *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Marc Soriano qualifie la fable de « fossile vivant »<sup>1</sup>. En effet, la fable est un genre littéraire très ancien. Émanant de la tradition orale, elle est apparemment née dans les pays orientaux (*Le Panchatantra* de Bidpay ou Pilpay) mais semble présente dans toutes les civilisations. Les grands fabulistes en Grèce sont Esope (VII<sup>e</sup> - VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et Babrius (III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), tandis que le grand fabuliste latin est Phèdre (10 av. J.-C. - 54 apr. J.-C.). À la Renaissance, elle est remise en honneur par les humanistes : Clément Marot (1495-1544) est une des figures marquantes du XVI<sup>e</sup> siècle. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on assiste à un essor de la fable avec Jean de La Fontaine (1621-1695), et Fénelon (1651-1715). Le XIX<sup>e</sup> siècle est celui de la défection du genre. Enfin, au XX<sup>e</sup> siècle, des écrivains tels que Jean Anouilh, Pierre Béarn, Raymond Queneau et Claude Roy lui donnent un nouvel élan.

Si la fable existe depuis des temps immémoriaux, elle a évolué au fil des siècles. Selon Michèle Aquien, « la fable est un apologue en forme de récit allégorique, mettant le plus souvent en scène des animaux, et auquel s'ajoute une moralité »<sup>2</sup>. Tous les écrits des fabulistes correspondent à cette définition et pourtant chacun d'eux possède ses propres particularités. Notons d'abord que les fabulistes ne sont pas forcément des moralisateurs, même si leurs écrits comportent une morale. Ils sont même parfois immoralistes. Ils rapportent un conflit opposant deux personnes et montrent seulement de quelle façon peut se résoudre ce conflit, par exemple. C'est déjà ce que faisait Esope à son époque.

Phèdre se distingue par la forme poétique qu'il choisit d'adopter et les sujets qu'il aborde. Il ne met pas en scène que des animaux, des humains aussi, dont lui-même. Il a un goût prononcé pour les sujets scabreux.

<sup>1</sup> *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Encyclopædia Universalis, Albin Michel.

<sup>2</sup> Michèle Aquien, *Dictionnaire de Poétique*, Les Usuels de Poche, Librairie Générale Française.

« Littérairement parlant, Phèdre est en quelque sorte à mi-chemin entre Ésope et La Fontaine – et ce dernier, sans lui, ne serait peut-être pas ce qu’il est »<sup>1</sup>.

La Fontaine, pour sa part, transforme totalement le genre. On peut même dire qu’il le recrée, y introduisant humour, légèreté et traits pittoresques. Ses récits sont vivants, la morale exprimée de manière concise. Avec beaucoup d’ironie, il peint la société de son temps, notamment le roi et la Cour. Pierre Béarn, quant à lui, fait réellement œuvre d’humaniste en investissant un genre si ancien qui fut, de surcroît, délaissé par les écrivains qui le précédèrent. Il est le continuateur d’une tradition mais restaure aussi le genre. En effet, ses fables comportent certaines particularités qui font d’elles des écrits tout à fait originaux.

L’auteur se montre novateur en ce qui concerne la morale de ses récits. Elle est plus souvent suggérée qu’explicitée. Par exemple, dans *184 Fables*, seules vingt-deux fables contiennent une morale explicite (pour vingt et une sur les cinquante fables du recueil *Dix Poignées de nouvelles Fables*). De plus, certaines fables regorgent de morales diverses. Au contraire, quelquefois, la morale paraît inexistante. Quoi qu’il en soit, les récits sont soit descriptifs (à visée pédagogique), soit dénonciateurs. Dans le premier cas, les fables sont instructives, on apprend beaucoup sur les caractéristiques de chaque animal, sur la nature, sur la culture. L’image du printemps est omniprésente dans les fables de notre poète. Il décrit et loue cette saison « qui justifie la vie sur terre » (FLEURS DE PRINTEMPS et UN PRINTEMPS ACTIF, 184 F, p.93 et p.166). Mais c’est sur les animaux qu’on en apprend le plus, sur les dragons de Komodo, les cacatoès, ou le poisson-demoiselle, par exemple. Le fabuliste nous rappelle aussi, entre autres choses, certains dictons propres à la langue française comme dans la fable intitulée LES ARAIGNÉES ET LES DICTONS (184 F, p.15), participant une fois de plus à la sauvegarde de la langue et de ses traditions. Parallèlement à ce qu’enseigne Pierre Béarn à ses lecteurs, se forge une morale bien distincte ou pas. Dans ce dernier cas, la seule morale évidente du récit est d’encourager les lecteurs à tout mettre en œuvre pour protéger la nature et ses miracles quotidiens. Quand elles ne sont pas simplement éducatives, les fables de l’auteur ont des allures de dénonciation. Loin de céder à la virulence coutumière dont il fait preuve très souvent dans ses autres poèmes (ceux du premier tome de *L’Arc-en-ciel de ma Vie*, par exemple), l’auteur expose

---

<sup>1</sup> René Martin, Jacques Gaillard, *Les Genres littéraires à Rome*, Scodel, Nathan.



calmement des faits, les injustices du monde et laisse le soin au lecteur de s'insurger lui-même. Le texte L'EAU ET LES POISSONS – LA POLLUTION – est caractéristique :

*L'eau chantonnait dans les cailloux  
sa joie de vivre en liberté  
devenant source et puis cascade  
torrent, rivière et bientôt fleuve !*

*Parfois, un moulin torturait  
au passage sa pureté  
mais elle emportait dans sa course  
les reflets chantants de ses ailes...*

*Caressante au gré des baigneurs  
Après les champs, les fleurs, les arbres,  
Elle avait embelli les villes...*

*Puis un jour elle s'assombrit  
et se couvrit de poissons morts.*  
(184 F, p.76)

Le poète s'étend sur les bienfaits que dispense la nature (« pureté », « caressante », « embelli ») et recourt aux champs lexicaux de la joie (« chantonnait », « joie »), de la vivacité (« vivre », le crescendo « source... cascade... torrent... rivière... fleuve », « emportait », « course ») et de la liberté (« liberté », la catachrèse des « ailes ») pour montrer combien elle est enjouée et animée. L'harmonie est brutalement rompue par un constat, une formule laconique qui tient en deux vers. L'étendue de l'action bienfaisante de la nature – exprimée en trois strophes – est opposée à l'étendue du désastre signifiée par un unique verbe (« se couvrit »). Le dernier mot (« morts ») clôt violemment le poème, contrastant avec la description idyllique si pleine de vie qui a précédé. Pierre Béarn se contente de décrire pour, implicitement, mieux dénoncer la fourberie humaine. LA VACHE FOLLE EST COLÉREUSE est aussi un texte au moyen duquel le fabuliste incrimine l'homme :

*La vache folle ne croit pas  
à sa maladie néfaste (...)  
Faut pas s'étonner, dit-elle  
(...) au lieu de me nourrir  
d'herbes et de pissenlits*

*ils me contraignent à manger  
de la farine avariée*  
(NF, p.95)

Avec beaucoup d'ironie, le poète montre que ce ne sont pas les vaches qui sont folles mais les hommes cupides. On note que dans ces deux fables ainsi que dans beaucoup d'entre elles, les thèmes choisis par l'auteur sont très modernes. Il évoque des problèmes bien spécifiques à notre fin de siècle (la pollution, les maladies actuelles etc.) Ainsi, que ce soit sur un ton neutre ou sous le masque de l'humour et de la légèreté, Pierre Béarn délivre des messages importants, avec toute la clairvoyance et toute l'humanité dont il est capable. Il peint la vie telle qu'elle est. D'ailleurs, il conclut régulièrement ses fables par une sorte d'aphorisme : « Ainsi va la vie ! » (qu'on retrouve, par exemple, quelque seize fois dans ses 184 F) qui, en peu de mots, nous rappelle le mouvement du monde, que l'existence est à la fois belle et laide et qu'hormis le dire, sans doute ne pouvons-nous rien y faire. Une telle formule, il est vrai, témoigne d'un certain fatalisme.

Dans ses fables, l'animal le plus représenté est le chat (l'auteur se sent très proche de cet animal, avec lequel il a presque toujours vécu). Alors que La Fontaine évoquait plus fréquemment des animaux tels que le loup et le renard, Pierre Béarn choisit un animal domestique. Cela prouve que notre poète est un fabuliste moderne, s'inspirant de l'existence, puisque à notre époque, l'homme est moins proche de la nature qu'il ne l'était autrefois (Pierre Béarn a vécu la majeure partie de sa vie à Paris). Pour leur part, les hommes sont souvent une présence négative, présentés la plupart du temps comme des prédateurs (par exemple, le pêcheur de DAUPHIN ET PÊCHEUR, NF, p.35 ou le chasseur de DEUX CANARDS ET UN CHASSEUR, 184 F, p.34), ce qui est l'occasion pour l'auteur de condamner à nouveau l'inhumanité. Enfin, éléments de la nature, objets sont souvent personnifiés, ce qui ajoute à la variété des fables (gouttes d'eau, nuage, vent, arbres, noix, fromage, ballons, couverts, cheminée, avion) et permet au poète de traiter de davantage de sujets. Un animal ne symbolise pas toujours forcément la même qualité ou le même défaut. Par exemple, il présente l'araignée comme une victime dans LES ARAIGNÉES ET LES DICTONS (184 F, p.15) et quelques pages plus loin, la qualifie de « méchante » dans UNE ARAIGNÉE D'EAU DOUCE (184 F, p.19), ce qui montre que les animaux ne sont qu'un prétexte pour peindre la nature humaine et que ce ne sont pas réellement eux qui sont mis en cause. De plus, ces oscillations rendent compte du côté paradoxal de

l'existence.

C'est surtout par son style que Pierre Béarn se différencie des fabulistes qui l'ont précédé. Certaines fables sont rimées mais beaucoup ne le sont pas et ne suivent pas les règles de la prosodie classique, même si assonances et allitérations abondent. Il s'en explique à la fin de son recueil *184 F* comme suit : « Je suis un poète humain. Mes fables furent écrites pour être lues et comprises par un maximum de lecteurs. Ce ne sont donc pas des objets ciselés à la manière du sonnet ou du rondel cher à Charles d'Orléans (...) » (Note de l'auteur, p.210)

Ses fables n'en sont pas moins poétiques. Il use de nombreuses métaphores. Répétitions et anaphores scandent les textes. Humour et fantaisie se côtoient, se manifestant par de nombreuses onomatopées ou par des inventions verbales. Dans CINQ GRENOUILLES JOUAIENT AU BRIDGE par exemple, on trouve le néologisme « guiguedouille » inventé par l'auteur à partir du mot « gigue » qui est une danse ancienne très rythmée ou encore une jambe. Par de nouvelles sonorités, le fabuliste amuse ses auditeurs et dote ses fables d'une certaine insouciance. Il use sans compter, dans cette partie de son œuvre, du langage familier (« petiot », « boucan », « patati patata », « couci couça », « bique », « pétoire », « asticoter », « estomaquer »...) Il transforme même parfois ce langage familier. Par exemple, à partir du verbe « estourbir », il crée le nom commun « estourbis » (L'ARAIGNÉE, LE FRELON, LES FOURMIS, 184 F, p.21). Ce langage familier allié aux dialogues et aux onomatopées qui miment souvent les cris des animaux font des fables des textes vivants.

En lisant les fables de Pierre Béarn, on se rend bien compte qu'écrire est une façon de sauvegarder la langue, de restaurer toute une culture littéraire, tout un héritage du passé. Ses textes sont parfois des palimpsestes. On peut évoquer la notion d'intertextualité. Citons quelques exemples illustrant cette hypothèse :

*A qui s'enlisait dans sa toile  
de dentelles ensoleillée  
l'araignée demandait son nom  
car elle avait tout à apprendre.*

*Un frelon s'étant égaré  
au centre aimanté de sa cible  
se vit ainsi interpellé :  
– Insensé ! Donne-moi ton nom !  
Que dire à cette écervelée ?*

*Le frelon se souvint alors  
– car il avait beaucoup appris -  
de la caverne des voleurs  
et de la ruse d’Ali Baba  
et il cria :  
– Sésame ! Sésame ! Ouvre-toi !  
Je suis l’ogre qui te mangera !*

*L’araignée en devint craintive  
cherchant à comprendre les mots  
tel un écolier sans mémoire...*

*Si bien qu’elle déchira sa toile  
et que s’envola le frelon !*

(ARAIGNÉE CRAINTIVE ET FRELON RUSÉ, 184 F, p.16)

Dans cette fable, il s’agit d’une « intertextualité obligatoire », selon l’expression employée par Michael Riffaterre. La mention de traces d’un texte autre dans le texte composé par l’auteur est précieuse pour la lecture. Cette fable traite de l’importance de la culture. D’un côté, nous avons un frelon qui a « beaucoup appris », de l’autre une araignée « écervelée » qui a « tout à apprendre ». Il semble logique de s’attendre à ce que le lecteur identifie la référence faite à l’histoire d’Ali Baba, qui est un récit très connu. L’auteur en fait usage aux vers 12, 13 et 15, le vers 16 étant un rajout. Le savoir est essentiel puisqu’il ne s’agit pas ici de s’attarder sur le mensonge du frelon qui menace de manger l’araignée (« Je suis l’ogre qui te mangera ! ») mais de fixer son attention sur la formule magique (« Sésame ! Sésame ! Ouvre-toi ») qui revêt, dans ce contexte, un sens symbolique. Lorsqu’on connaît le récit rapporté par Schéhérazade, on sait que cette formule est si récurrente qu’elle est au centre de la narration. Aussi comprend-t-on ce que suggère Pierre Béarn, à savoir que la culture est comme une formule magique conférant un pouvoir et permettant d’ouvrir des portes, au sens figuré. C’est une véritable richesse (Ali Baba s’enrichit en usant avec intelligence de cette formule). En sachant aussi qu’Ali Baba représente le Bien, manifeste des qualités telles que la prudence et la modération et se présente donc comme un modèle à suivre (contrairement à Cassim, son frère, qui se montre avide, telle l’araignée), on se rend compte que cette fable défend avec enthousiasme la culture. Si on ôte cette trace de texte autre, la fable n’a plus de sens. La référence fait donc partie intégrante de la fable, elle est primordiale pour en saisir toute la portée.

Évoquons aussi LA BALEINE ET LE SAUMON (184 F, p.28), fable dans laquelle l'auteur fait allusion au récit biblique concernant le prophète Jonas englouti par un énorme poisson et recraché trois jours plus tard. Pierre Béarn invente une suite comique à l'histoire de Jonas, peut-être dans le but de tourner en dérision la Bible, de montrer qu'elle est une fable, une fiction littéraire. Ici, la baleine veut retrouver Jonas (« Qui me rendra mon JO JO JO »). Un saumon s'approche d'elle mais finit par lui reprocher son odeur nauséabonde. Le ton est léger, la fin déconcertante. Le poète s'intéresse aux sentiments éprouvés par la baleine, et non par le prophète. Le rapprochement est volontairement ludique. L'intertextualité a ici une visée parodique.

Dans UNE CREVETTE MOUSTACHUE, il s'agit plutôt de ce que Michael Riffaterre appelle cette fois une « intertextualité aléatoire », désignant la relation naturelle qu'entretient l'auteur avec des textes dont sont nourries sa mémoire et sa culture :

*Une crevette moustachue  
se prenait pour un général  
et nageait au devant des autres  
si bien qu'un jour en rencontrant  
une autre tribu de crevettes  
elle fonça tel un bélier  
entraînant l'armée derrière elle !*

*Quelle bagarre au sein des eaux !*

*Ce n'était pourtant que crevettes  
se ressemblant comme gouttes d'eau.*

*Mais vanité a ses raisons  
que la raison ne comprend pas.*

(184 F, p.69)

Dans cette fable, Pierre Béarn dévoile le travers qu'est l'orgueil. Les deux derniers vers rappellent étrangement le propos de Pascal (« Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point »<sup>1</sup>). Pourtant, le savoir n'est pas essentiel. Même si la sentence finale n'avait pas été écrite, on comprendrait parfaitement que c'est la vanité que réprovoque ici l'auteur. Cette vanité (« se prenait », « au devant ») qui est ridicule (la crevette se croit « général ») conduit au désastre (« bagarre »). La crevette, comme les hommes, s'en-

---

<sup>1</sup> Pascal, *Pensées et Opuscules*, Classiques Larousse.

orgueillit à tort, puisqu'elle n'est pas supérieure aux autres crevettes, ce que la locution « se ressemblant comme gouttes d'eau » exprime bien, puisqu'elle traduit à la fois la ressemblance des crevettes et leur petitesse. Les deux derniers vers ne sont qu'une redondance. Pierre Béarn exploite les deux sens du mot « raison », afin de mieux nous faire comprendre combien nos raisons d'agir sont quelquefois déraisonnables. Savoir que Pascal l'a écrit avant n'est pas indispensable pour saisir pleinement le sens de la fable.

Enfin, une originalité digne d'intérêt des fables de Pierre Béarn est qu'elles constituent – dans leur ensemble – une réflexion profonde sur le langage. L'auteur semble continuellement s'interroger sur la valeur du nom, sur l'arbitraire du signe, sur les différentes significations d'un même mot (sens littéral, figuré), comme par exemple dans UN ENFANT-COQ ÉTAIT MENTEUR :

*– Si tu mens tu deviendras laid  
disait maman-poule à son coquelet.*

*– Je dis vrai, disait l'enfant-coq  
cette dinde est une perruche  
qui caquette comme une ruche !*

*– C'est trop fort ! hurla maman-poule  
voilà qu'à présent tu confonds  
tous les éléments d'une foule  
tu seras puni mon cochon !*

*Et de coq il devint dindon !*  
(184 F, p.62)

Le langage est le thème de réflexion qui revient le plus fréquemment dans les fables de Pierre Béarn. Citons encore L'ENNUI D'ÊTRE UN ÂNE (184 F, p.14), texte très riche où l'auteur joue sur les deux significations des mots « âne » et « bête » (animal ou inintelligent). Pourquoi l'âne est-il appelé âne et cela signifie-t-il qu'il soit inintelligent ? Bête, il l'est puisque animal mais pas forcément bête au sens d'idiot. Les autres personnages de la fable, qui se moquent de l'âne, ne sont-ils pas inintelligents de se moquer ainsi de lui, bien qu'ils portent pour noms « étalon », « poularde », « cochon », « vache » et « taureau » ? Eux aussi sont des animaux, donc des bêtes mais utiles, par conséquent pas si bêtes que cela ! Le titre peut d'ailleurs avoir deux sens : l'ennui d'être un animal portant le nom « âne » ou l'ennui d'être

sans intelligence. Le « drelin, drelin, drelin, drelin » du dernier vers retentit comme une mise en garde. Pierre Béarn exploite donc la polysémie des mots. Concernant cet aspect de son œuvre, on peut même employer le terme de métalangage puisqu'il parle de la langue et de ses divers éléments constitutifs. L'auteur ne s'en tient pas aux formules sclérosées, schématiques mais mise sur la surprenante spontanéité du langage, que ce soit au travers de ses fables ou de ses autres poèmes. Et c'est cette spontanéité du langage qui est capable de le conduire à une relation sincère et vivante avec autrui.

## 2. RENCONTRE AVEC L'AUTRE

Jean-Louis Depierris a dit au sujet de la vie de Pierre Béarn qu'il l'a « saignée de son amour pour le monde et pour les autres »<sup>1</sup>. C'est sans doute une des clés nous permettant de comprendre pourquoi notre homme est devenu poète. En effet, l'écriture, c'est aussi la rencontre de l'autre : rencontre des vivants et des morts. Hannah Arendt a écrit à propos de l'échange verbal que « nous humanisons ce qui se passe dans le monde en nous en parlant » et que « dans ce parler nous apprenons à être humain »<sup>2</sup>. En effet, parler, écrire portent l'empreinte de l'humain. La langue maternelle est un lieu d'échanges, l'espace du partage. Par ce viatique, le poète est le frère de vivants et de morts.

Frère des morts, il l'est en utilisant les ressources d'une langue façonnée par ses prédécesseurs. Grâce à son œuvre, il a aussi l'espoir de survivre à sa vie fugitive sur terre et de « rencontrer » les générations futures. Dans le dernier poème de *Couleurs crépusculaires*, la Mort ne promet-elle pas à Pierre Béarn :

*Quand dormiront leurs enfants  
tes fables dans un murmure  
viendront chanter dans leurs têtes  
que tu es toujours vivant.*

(DEMAIN ? , AV, p.282)

C'est peut-être d'ailleurs ce qui fait de la poésie une « thérapeutique princière »<sup>3</sup>. L'écriture a, en effet, une fonction existentielle, donne sens à la vie. Mais la poésie ne permet pas que la rencontre avec les morts. Etre poète, c'est aussi rencontrer

<sup>1</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

<sup>2</sup> Hannah Arendt, *Vies politiques*, Gallimard.

<sup>3</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

d'autres poètes bien vivants, d'où des rassemblements comme celui de l'École de Rochefort, par exemple, appelé encore – ce qui est révélateur – Amis de Rochefort. Pierre Béarn a appartenu à cette École qui cherchait à proclamer les pouvoirs du langage. Il a eu nombre d'amis parmi les écrivains, tel Mac Orlan à qui il dédia le poème « Archet sur le Morin », par exemple. Dans l'ouvrage que Paul Chaulot consacra à Luc Bérumont en 1966 (Ami de Rochefort lui aussi), une comparaison fort judicieuse est faite entre le boulanger et le poète « qui travaille la fine fleur des mots, qui cuit pour le village, et qui, sa journée terminée, bavarde sur le pas de sa porte en riant avec les voisins »<sup>1</sup>. Si être poète consiste à fraterniser avec d'autres poètes, morts (en exploitant leur héritage littéraire) ou vivants (en les côtoyant et en luttant côte à côte pour la sauvegarde de la langue) et avoir l'espoir de subsister à travers l'œuvre léguée aux générations suivantes, ce n'est pas tout. D'ores et déjà, notre poète « rencontre » ses lecteurs. Comment ? En étant ce que nous appellerons un poète « caméléon » ayant une propension extraordinaire à se mettre à la place d'autrui, en érigeant une poésie vivante, « atomique », qui pousse à l'action et enfin en veillant à ce que sa poésie soit accessible.

### – *Le poète « caméléon »*

Lire l'étude que Pierre Béarn a consacrée à Paul Fort nous donne un certain nombre d'indications précieuses au sujet de la façon dont notre poète conçoit la poésie. À son avis, « le vrai poète » rend compte de « sentiments que la masse des hommes sent en elle confusément vivre » et, par conséquent, le poème idéal est « un miroir où le lecteur peut brusquement se connaître ou se reconnaître »<sup>2</sup>. On comprend dès lors pourquoi le poète s'efforce souvent de parler au nom des autres, de les comprendre, de se mettre à leur place. Il accorde la parole aux êtres qui en sont privés et s'oublie pour être autre. Toute son œuvre en témoigne. Dans *La Bête*, il s'exprime comme une fillette émoustillée en proie aux découvertes de l'amour, se fait fantôme dans *L'Océan sans Espoir* et se métamorphose en insensé dans *Si lâches dès le Matin*, sans compter les différents personnages qu'il incarne au travers de ses nouvelles. Si les romanciers se doivent de revêtir différents rôles au gré des histoires qu'ils rapportent, ceci est plus rare chez le poète. Peut-être parce qu'il

<sup>1</sup> Paul Chaulot, *Luc Bérumont*, coll. "Poètes d'aujourd'hui", n°143, Seghers.

<sup>2</sup> Pierre Béarn, *Paul Fort*, *op. cit.*



est aussi romancier, surtout parce qu'il est profondément humain, Pierre Béarn agit de façon semblable dans nombre de ses poèmes. Poète « caméléon » aux multiples voix, Pierre Béarn l'est bien, peut-être parce qu'il est gémeaux :

*Gémeaux j'ai mal j'ai maux d'être à la fois Nuit Jour*

(LES GÉMEAUX, CI, AV, p.13)

Dans *Les Dialogues de notre Amour*, il se met aussi bien à la place de l'homme que de la femme. Ainsi, se changeant en femme amoureuse, il écrit, par exemple :

*Je ne veux pas t'appartenir comme un objet  
vite oublié dans son servage  
Je me veux consentante  
en champ de blé criant de joie dans la moisson*

(DA, p.23)

Psychologue attentif, Pierre Béarn traduit ici avec beaucoup de finesse toute la sensibilité féminine. Il sait aussi transposer les sentiments des enfants qui ont l'âge des « pourquoi ? » comme dans « Dis-moi Maman » :

*– Maman chérie, dis-moi pourquoi  
on nous dit que la Terre est ronde ?*

(184 F, p.9)

Mais la plupart du temps, il est vrai, notre poète se métamorphose pour mieux prendre la défense des exclus, des opprimés, des « esseulés en fuite », « des accablés fugitifs », « des rapatriés concentrationnaires » pour « (monter) » avec eux « vers l'espoir d'une autre planète » (L'HOMME FUSÉE, CM, AV, p.32). Il en est particulièrement ainsi dans *Couleurs d'Usine*, où Pierre Béarn s'exprime au nom de tous les ouvriers, peint leur monde assourdissant et laid, l'esclavage qui est le leur, l'anonymat dont ils sont victimes :

*Solide et dardant vers le ciel ses cheminées  
avec son enfer en veilleuse  
l'usine inscrit sa nébuleuse  
sur l'avenir noirci de notre destinée.*

(L'USINE, AV, p.54)

Le poète évoque, avec beaucoup de réalisme, cet univers qu'il a lui-même eu l'occasion de connaître. De même, dans

*Couleurs de Mer*, Pierre Béarn se fait aisément marin, l'ayant été à une certaine époque de sa vie. En réalité, c'est surtout dans *Couleurs d'Ébène*, que le poète nous montre toute l'étendue de son talent lorsqu'il se transforme en homme de couleur. Se confondant d'abord avec le peuple africain dans son entier, il déclare d'un « nous » revendicateur :

*Nous voulons goûter au bonheur  
de la lumière des hommes dans la joie  
Nous voulons marcher dans la lumière  
des hommes lumineux de joie  
Et que soit oubliée la nuit de nos visages.*  
(NEGRO SPIRITUAL, AV, p.132)

Puis devenant corps et âme chaque « nègre » individuellement, il s'exclame :

*Je suis le nègre  
qui courait avec les marigots  
vers les vaisseaux en grandes mâchoires d'espoir*

*Je suis le nègre  
chahuté par l'océan qui menait  
à la Nouvelle Orléans des mains blanches  
en 1619  
Je suis aussi le nègre  
de la colère du vent libre  
sur les fantômes de poussière de Washington !*  
(LA NÉGRITUDE, AV, p.133)

Ce « je », alors qu'il évoque tous les noirs, n'est pas innocent. Il atteste que ce peuple a, de tous temps, été persécuté. Avec véhémence, Pierre Béarn dépeint les injustices qu'a subies et que subit encore ce peuple. Parallèlement, il insiste sur la beauté fascinante de l'Afrique, comme pour mieux accuser les oppresseurs. L'absurdité de la haine raciale est surtout dévoilée dans le poème *LORSQUE KENNEDY S'EN ALLA* :

*Et la femme embrassa le cercueil  
de Kennedy le Juste  
qui fut tué pour avoir cru  
que deux Noirs et deux Blancs  
faisaient en tout quatre hommes.*  
(AV, p.128)

Il est certain qu'aujourd'hui un tel hommage peut sembler naïf puisque le président n'était pas si exempt de corruption que Pierre Béarn paraît le croire. Toutefois, ce poème, écrit en 1963 à la mort de Kennedy, n'a pas fait l'objet de corrections. De son vivant, le président prônait une politique de droits civiques très progressiste visant à une meilleure intégration des minorités. En une certaine occasion, il ordonna à la garde fédérale que James Meredith, un étudiant noir victime de ségrégation, puisse accéder à l'université comme tout autre citoyen. L'extrême droite ne lui pardonna jamais. Même si on ignore encore aujourd'hui les raisons de l'assassinat de Kennedy (la Mafia, les pays communistes ou un tueur fou pourraient en être responsables), il est certain qu'à l'époque où il fut tué, le fait qu'il défende les noirs n'était pas apprécié par tous et il est ici question de l'interprétation toute subjective d'un poète qui pense que Kennedy a été tué pour avoir secouru une minorité. La force de ces vers finaux tient dans la manière dont le poète expose les faits : il présente la pensée de Kennedy comme n'étant pas celle communément admise, comme étant contestable alors qu'elle ne l'est évidemment pas. Avec une ironie mordante, il feint de présenter le président comme un être crédule osant croire (« avoir cru ») que deux noirs et deux blancs sont quatre hommes, insistant ainsi sur l'injustice de son assassinat. Défendre les victimes de la haine raciale est une attitude humaniste mais Pierre Béarn fait davantage : en se transmuant, il va directement à la rencontre de ceux qu'il secourt. Il y parvient grâce à un sens de l'observation très développé et un puissant amour pour les hommes. Il reconnaît être en possession d'un grand pouvoir en tant que poète, lorsqu'il déclare avec humour dans une note : « (...) le fabuliste que je suis devenu (...) a pu constater qu'il pouvait aisément se mettre dans la peau d'un écureuil sans être contraint de grimper dans les arbres. » (« Une explication pour les poèmes qui suivent », CE, AV, p.131).

Le poète a, en effet, le privilège de pouvoir aller à la rencontre de l'autre, tout en préservant son intégrité.

– *Une poésie vivante, « atomique »*<sup>1</sup>

À travers ses poèmes, Pierre Béarn parcourt le monde, peint ses grandeurs et ses monstruosité. Dans *Couleurs multiples*, il passe par la Sibérie, l'Asie centrale, la Russie, l'Arménie, l'Italie, Berlin-Est, l'Allemagne, la Roumanie, Prague, la Macédoine, Paris. C'est

<sup>1</sup> Christian Denis, *op. cit.*

une poésie qui voyage, vigoureuse. Ce poète va à la rencontre de l'autre en tissant des liens directs avec ses lecteurs. C'est sans doute ce qui explique la prépondérance du « je » dans sa poésie mais aussi l'omniprésence d'un « autre ». À l'instar de René Char, notre poète pense que « le poème est toujours marié à quelqu'un »<sup>1</sup>. Ainsi, dans sa poésie, l'« autre » et le « je » sont étroitement liés. Différents types d'incipit permettent cet échange : l'incipit lyrique (vocatif), déictique ou analytique (circonstant). Dans le premier cas, le destinataire de la parole poétique prévaut sur le « je » qui s'incorpore dans l'« autre » au sein d'une relative déterminant le vocatif :

*O Maître en solitude  
surhomme des mystères violés  
Toi qui m'avais dès mes vingt ans (...)*  
(NIETZSCHE, CMP, AV, p.160)

L'interaction du « je » et de l'autre peut avoir lieu dans une phrase directement assertive, sans recours au vocatif :

*je renais géant  
En toi*  
(DA, p.43)

L'incipit déictique permet d'introduire un portrait qui souvent symbolise le poète :

*Ce matelot dans ce miroir  
qui remonte de mon passé*  
(LES TRAQUÉS, CM, AV, p.67)

Enfin, à propos de l'incipit analytique, notons que le sujet intervient tardivement. C'est ce qui se produit, par exemple, dans L'EMPEREUR DES MOSSIS, un poème de 145 vers, dans lequel le sujet n'apparaît qu'au vers 66 :

*Au-delà du pays des Bobos  
où les paysans ne sont guère  
qu'un peu de nuit qui se déplace (...)*

*Près de moi qui viens de m'infiltrer  
derrière les quatre dignitaires*  
(CE, AV, pp.122-124)

---

<sup>1</sup> René Char, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard.

Comme le dit avec justesse Jean-Claude Mathieu, « dans ces ouvertures latérales, un détail entrouvre l'alchimie d'une "matière-émotion", dont le sujet n'est qu'un élément »<sup>1</sup>.

Max Milner a donc raison lorsqu'il montre dans *Freud et l'Interprétation de la Littérature* que l'artiste est loin d'être égo-centrique mais communique avec d'autres consciences par le biais du langage. Pierre Béarn – dont la parenté spirituelle avec Malraux est évidente – s'efforce, par exemple, d'aider les hommes à percevoir la grandeur qui est la leur et que, bien souvent, ils méconnaissent. Il s'unit à eux, se déclarant même parfois leur « frère » :

*Mes écrivains du Désespoir  
mes Tchèques dont j'étais le frère  
mes Slovaques de la Lumière  
vous voici vivants dans l'Espoir !*  
(NOUVEAU PRINTEMPS DE PRAGUE, CMP, AV, p.180)

*Humanité maudite, O frères de misère  
murés dans la suie du dédain  
et qui vivez à ras de terre  
avec l'espoir; dépouillé de sa peau, pour gain*  
(MILLE HOMMES SONT DE TROP, CD, AV, p.220)

Selon Michel Bénard, MILLE HOMMES SONT DE TROP est vraiment un poème « hors du temps » qui « s'adresse à tous les hommes, sans aucune distinction », qui « (réveille) les esprits assoupis et égarés par la pléthore de fausses valeurs »<sup>2</sup>. Il est donc clair qu'en composant une poésie aussi entreprenante, Pierre Béarn fait œuvre d'humaniste une fois de plus. Son attitude corrobore les dires d'Alain Viala qui, dans *Approches de la Réception*, indiquant la fonction de la littérature dans la société, a montré qu'une œuvre s'inscrit notamment dans une relation d'échanges avec des textes du passé mais déploie aussi sa force pour influencer. Tenant la poésie pour « une arme »<sup>3</sup>, le poète sollicite souvent la fonction conative (« obtenir de la personne à qui on s'adresse un comportement conforme à ce qu'on lui dit »<sup>4</sup>) du langage :

<sup>1</sup> Jean-Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou le Sel de la Splendeur – II Poésie et Résistance*, José Corti.

<sup>2</sup> Michel Bénard, « Pierre Béarn, les vibrations d'une voix aux couleurs de la vie », *Poésie Première*, n°5, été 1996.

<sup>3</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

<sup>4</sup> M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion.

*La Terre promise enfin que ton regard moissonne  
dans son délire errant,  
que nul n'avait prise en jouant  
à la maldonne...*

*Les chiennes du repos autour de toi rampant  
du talon fais-les taire !  
Ta porte en s'ouvrant sur l'Orient  
te crée corsaire !*

(MES CENT AMÉRIQUES, CC, AV, p.270)

Ici, le motif de la «Terre promise » est bien signe qu'il y a échange avec un texte du passé et l'utilisation de l'impératif pour apostropher le lecteur et l'inciter à réagir une preuve que l'auteur cherche à influencer ses auditeurs. Il les questionne aussi constamment :

*Iraniens, Irakiens, qu'espérez-vous  
sur vos champs puants de pétrole ?  
(TU N'EMPORTERAS RIEN AVEC TOI, CC, AV, p.266)*

Sans conteste, il y a rencontre entre l'auteur et ses lecteurs et pour que cette rencontre ait lieu, la poésie doit rester accessible.

### **- Une poésie accessible**

La poésie moderne se caractérise souvent par son caractère obscur et s'avère parfois difficile à saisir. Pierre Béarn en fait d'ailleurs le reproche aux surréalistes et à tous les poètes qui écrivent d'une manière hermétique. C'est à son avis ce qui explique la faible audience accordée à la poésie, de nos jours. Et c'est avec beaucoup de lucidité qu'il confie à Christian Denis : « La poésie est une atmosphère sans limites. Elle est pour moi le langage de l'âme. Si elle reste confidentielle, pourquoi écrire ? »<sup>1</sup>

On a dit longtemps que la poésie était un langage sacré. Certains poètes ont pourtant essayé de se rapprocher de leurs lecteurs. Ce fut le cas d'Eluard, Desnos, Tzara, Queneau ou encore Prévert. La poésie est notamment devenue plus populaire durant la Résistance. Pierre Béarn appartient à cette catégorie de poètes qui se veulent intelligibles. Ses fables et ses comptines en particulier en sont la preuve. La poésie enfantine est un domaine que peu de poètes pratiquent. Il faut, pour en écrire,

<sup>1</sup> Christian Denis, *op. cit.*

une singulière capacité de se mettre à la portée d'autrui. L'un des prédécesseurs de Pierre Béarn est l'illustre Paul Fort, tant admiré par notre poète. RONDE de Pierre Béarn rappelle d'ailleurs étonnamment LA RONDE AUTOUR DU MONDE de Paul Fort. Tandis que Paul Fort dit :

*Alors on pourrait faire une ronde autour du monde,  
si tous les gens du monde voulaient s'donner la main.<sup>1</sup>*

Pierre Béarn écrit :

*Entrez dans notre ronde  
vous qui passez au loin  
nous cueillerons le monde  
comme on coupe les foins (...)*

*Tournez dans notre ronde  
en chantant avec nous  
tous les ennuis du monde  
ne vaudront plus un sou*  
(184 F, p.214)

Afin d'atteindre son public, notre poète recourt abondamment au monde animalier qui séduit tant les enfants. Lisons CANARDS PAR QUATRE, par exemple :

*Quatre canards fort affairés  
s'en allaient à la file indienne  
le bec au vent, l'œil affamé  
sur le lac du bois de Vincennes.*

*Le premier vit un poisson vert  
mais l'ayant couvert de son ombre  
le second n'aperçut qu'un ver  
qu'il négligea dans la pénombre.*

*Le troisième n'eut qu'un pli d'eau  
jugez ce qu'eut le quatrième !  
Autant voguer sur un ruisseau  
avec la cane que l'on aime...*  
(300F, p.55)

---

<sup>1</sup> Paul Fort, *La Ronde autour du Monde*, Flammarion.

Le poème composé de trois quatrains aux rimes croisées (quelquefois suffisantes), respectant parfaitement l’alternance entre rimes féminines et masculines, ne comporte que des octosyllabes, ce qui en fait un texte bien ciselé et rythmé. Pierre Béarn éveille l’intérêt des enfants en évoquant « la file indienne » qui peut s’apparenter à un jeu (la queue leu leu), tout comme dans d’autres comptines il utilisera les jeux que sont la ronde et la balle (dans *BALLE ARITHMÉTIQUE*, par exemple). De plus, il emploie « les schémas rigides et apparemment simplistes de la basse enfance (réduplication numérique, (...) symbolisme des couleurs) »<sup>1</sup>. En effet, il est question de quatre canards convoqués successivement sous les appellations « le premier », « le second », « le troisième », « le quatrième ». Le fait d’attribuer une couleur bien déterminée au poisson (« vert ») marque l’esprit de l’enfant. C’est une couleur primaire qu’il connaît et qui va l’aider à comprendre le sens de l’énoncé qu’il découvre (le trompe-l’œil, la confusion dont sont victimes deux des canards), en se représentant mentalement les choses. C’est aussi l’occasion pour l’auteur de jouer avec l’enfant en mettant en parallèle les homonymes « vert » / « ver » (on retrouve aussi ce son dans « couvert »). Si le texte est volontairement candide, il se termine d’une manière surprenante. Après avoir sollicité l’esprit de logique de l’enfant (« jugez »), le poète clôt l’histoire par une morale quelque peu désinvolte.

BALLE AU MUR présente un intérêt tout particulier :

*Au bal des balles sur le mur  
A toi, prends vite !  
Ah ! ne cours pas jusqu’à Saumur  
au bal des balles sur le mur.*

*Bil ! Bol ! Rends vite !  
A toi ! A moi ! Ce n’est pas sûr  
La balle est à qui va plus vite !  
au bal des balles sur le mur.*

*Bil sur le mur ! Bol dans ma main !  
C’est pour mon père  
Bul au premier, c’est pour le tien !  
Bil sur le mur ! Bol dans ma main !  
Bal pour ta mère !*

<sup>1</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*



*A moi ! A toi ! Bol dans la main  
Et n'oublions pas nos cousins  
au bal des balles sur le mur.*  
(300F, p.351)

On se rend compte ici qu'il serait tout à fait possible que l'enfant joue tout en récitant le poème, les césures reproduisant l'action de celui qui s'amuse. Les interjections, les points d'exclamation, les jeux de mots (« bal », « balles »), les allitérations (« mur », « main », « mon », « mère »), les assonances (en « a », « en », « u », « in »), les répétitions, les onomatopées, tout concourt à traduire le rythme du jeu. L'humanisme de Pierre Béarn va donc jusqu'à rechercher l'écoute, la compréhension de tous ses lecteurs – enfants compris – en écrivant fables et comptines. S'il veut être lu des enfants c'est que sa poésie s'adresse à « tous ceux qui ont encore une âme » (Lettre à l'auteur du 29 octobre 1998). Les enfants sont de ceux-là et Pierre Béarn les aime pour cette raison. D'ailleurs, dans son œuvre, ils sont toujours présentés comme des êtres particulièrement intelligents. Par exemple, dans *DIS-MOI MAMAN* (184 F, p.9), c'est l'enfant qui, clairvoyant, finit par instruire sa mère. On reproche parfois à Pierre Béarn d'écrire des fables trop compliquées à la morale pas toujours claire. Le fabuliste rétorque que les enfants d'aujourd'hui sont différents de ceux d'hier, sont plus éveillés. De plus, il ne cherche – à ses dires – pas forcément à les instruire, leur donner des leçons de morale mais avant tout à leur procurer de la joie, en les amusant. Les comptines de Pierre Béarn, comme l'ensemble de son œuvre, s'avèrent intelligibles. Les thèmes qu'il évoque concernent ses lecteurs et son langage est limpide, empreint de naturel.

## **B- « HABITÉ PAR LES DOUTES »<sup>1</sup>**

Si le poète semble investi d'une mission, fait œuvre d'humaniste, il peut aussi être assailli de doutes. Bien qu'ayant un pouvoir certain, il se sent quelquefois impuissant. L'expression de ses incertitudes montre aussi qu'il est humain. Si on lit dans le *Dictionnaire de la Poésie française contemporaine* de Jean Roussetot que « les vrais poètes ont toujours vu dans la poésie

<sup>1</sup> AV p.39

<sup>2</sup> Jean Roussetot, *Dictionnaire de la Poésie française contemporaine*, « Les dictionnaires de l'homme du xx<sup>e</sup> siècle », Larousse.

(...) une manière d'agir sur l'homme et le monde, qui revendique les pouvoirs du Verbe créateur »<sup>2</sup>, quand on pose la question à Pierre Béarn, il répond que « la poésie ne peut pas agir sur le Monde, mais (...) est le langage de l'âme, un moyen d'enrichir sa sensibilité » (Lettre à l'auteur du 29 octobre 1998). Ici, le poète se montre humble. Bien qu'il mette tout en œuvre pour que sa poésie soit sauvegarde du langage et rencontre avec l'autre, donc agisse réellement sur le monde, il se veut lucide et remet sans cesse en question son rôle. C'est d'ailleurs un thème fréquemment évoqué dans son œuvre. Il en parle très régulièrement dans le tome 1 de *L'Arc-en-ciel de ma Vie*. Dans PEINE ENTRE LES PEINES, il confie ainsi sa souffrance :

*Mais que peut le poète éjecté du troupeau  
semblable à la clarté fuyante d'un orage  
zébrant la nuit sans même égratigner sa peau ?*  
(CI, AV, p.14)

Pierre Béarn semble ici considérer l'œuvre du poète comme étant vaine, ou tout au moins insuffisante. C'est que le poète rêve tant de pouvoir changer le monde que ce qu'il apporte aux hommes lui paraît dérisoire. Dans le poème qui suit, à nouveau il exprime son désir de pouvoir faire « (renaître) une Humanité aux mains propres » sans y parvenir, « marginal aux mains paralysées » qu'il est (RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, pp.17-18). Son œuvre est sertie de questions sans réponses, concernant l'utilité du poète, telle : « Mais que sert de crier dans le vide éternel ? », question qui hante le poète puisqu'il la pose à deux reprises dans deux poèmes différents (ÉVASIONS, CI, AV, p.24 – CIEL DONT NOUS VIENT LA VIE ET DONT ON MEURT, CD, AV, p.217). Il lui semble n'émettre qu'« un cri noyé » (ÉVASIONS, CI, AV, p.25), il compare les artistes (et donc les poètes) à des chiens lorsqu'il déclare, ironique, que « les chiens qui crient n'arrêtent pas la caravane » (FOIRE, CD, AV, p.223). Il a conscience de vivre dans un monde si corrompu que les « Poètes perdus en multitudes » ne servent qu'« à percer du doigt / sous l'œil dédaigneux des cygnes / les ballons enfantins du rêve » (BILAN, CD, AV, p.232). Il se sait aussi « Magicien sans pouvoir » (MÉDITATION, CC, AV, p.264) dont « il ne restera (...) qu'un crâne anonyme » (DIS-MOI FANTÔME, CC, AV, p.259).

Mais Pierre Béarn est un homme paradoxal. Dans son œuvre, ces pensées pessimistes en croisent d'autres beaucoup plus positives. Dans À LA RECHERCHE DE DIEU (CD, AV, pp.200-

202), avec beaucoup d'humour et d'extravagance, le poète démiurge réinvente l'histoire du monde, en l'interprétant à sa façon. Dans des poèmes tels que LA RÉCOLTE DES SEMAILLES (CD, AV, pp.209-210), il insinue qu'écrire, en exprimant sa révolte, est une manière de ne pas devenir complice des hommes cruels, de l'inhumain, même si, en réalité, cela reste peu de choses. Bien qu'il semble foncièrement pessimiste, il manifeste vraisemblablement une certaine foi dans l'écriture, ne serait-ce qu'en persévérant dans cette entreprise de la manière dont il le fait, apostrophant, interrogeant, accusant. Mais son acte d'écriture est toujours accompagné d'une réflexion sur lui-même, sur ce qu'il représente, ce qui le motive, sa valeur. Ce désir de conjuguer création poétique et réflexion critique est un phénomène qui semble caractériser les poètes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Une métaphore issue du poème AU CŒUR DES LÉGENDES BRETONNES résume la pensée de notre poète :

*Les mots ne sont que des insectes lumineux  
semés dans le vent mais qui ne sauraient y vivre.*

(CM, AV, p.101)

Bien qu'il connaisse toute la valeur de la poésie, Pierre Béarn a conscience de ses limites et cette clairvoyance contribue à faire de lui un homme profondément humain. Il n'exprime pas un idéal, son œuvre n'est pas utopie, il s'exprime sincèrement comme un homme à la fois rempli d'espoirs et perclus de doutes. C'est un homme avec toutes ses contradictions.

Quoi qu'il en soit, il semble penser que la poésie est plus « humaine » que les autres genres littéraires. C'est pourquoi nous étudions plus particulièrement sa poésie, et non ses nouvelles, ses romans ou toute autre partie de son œuvre. Selon lui, le poème « exprime en perfection un fragment de l'âme humaine »<sup>1</sup>, la poésie doit traiter de l'être humain dans son quotidien. C'est le genre qui est le plus propice à ce type d'expression. Comme il le dit si justement, « l'exercice poétique est essentiellement et nécessairement impudique. Le poète a l'œil interne (...) écrit avec son sang, non avec celui des autres »<sup>2</sup>. En effet, le poème permet de mettre à jour ce qui est dissimulé, montre le fond de l'âme.

Le romancier, lui, se travestit. Il revêt différentes personna-

<sup>1</sup> Pierre Béarn, *Paul Fort, op. cit.*

<sup>2</sup> « Pierre Béarn par lui-même », *Poésie Première*, art.cit.

lités, peut davantage se dissimuler derrière elles. Au contraire, le poète semble destiné à se mettre à nu, peut difficilement tricher, se confie et, en cela, se montre plus humain. Si elle garde une part de suggestion et de mystère, la poésie est en général plus directe que les autres genres littéraires. Elle « ne vise pas à l’anecdotique mais à l’essentiel »<sup>1</sup>. Cette idée est souvent exprimée par critiques et poètes. À leurs yeux, le poète « est un réaliste. Quelqu’un qui voit plus clair, plus juste, plus vite, que tout le monde. Qui va directement à l’essentiel. Qui tranche au dixième de seconde dans l’apparence des choses pour atteindre l’os et l’armature »<sup>2</sup>. La poésie est peut-être un mode d’expression supérieur comme les rédacteurs de la revue *Tel Quel* semblaient le penser lorsqu’en 1941, ils considérèrent que la poésie n’était « rien d’autre que la littérature réduite à l’essentiel de son principe actif »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *op. cit.*

<sup>2</sup> Paul Chaulot, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Tel Quel I* cité par Daniel Briole, *op. cit.*

### 3<sup>e</sup> partie

## L'HUMANISME DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE PIERRE BÉARN

On note dans l'œuvre poétique de Pierre Béarn une opposition de base : dysphorie/euphorie. Dans un numéro d'*Art et Poésie*, on lit qu'« entre amour et contestation, révolte et bénévolat »<sup>1</sup>, Pierre Béarn compose une œuvre toute singulière. En effet, le poète rejette le monde tout en l'aimant. Son œuvre oscille entre révolte et consentement.

L'humanisme est à la fois refus et acceptation du monde, ainsi que désir de perfectionnement. En 1946, dans son essai de définition intitulé *L'Humanisme*, F. Robert précisait justement que l'humanisme a ceci de spécifique qu'il refuse les préceptes et les habitudes d'une époque, en se ressourçant dans la nature humaine pour améliorer la situation. L'humaniste ne pense pas forcément que l'homme est le centre de l'univers, il peut même considérer sa présence comme étant un accident fortuit sans aucun sens. Seulement l'homme est toute sa préoccupation. Loin de sublimer la condition humaine, Pierre Béarn adhère au scepticisme de Nietzsche qui pensait que « l'homme est quelque chose qui doit être surmonté »<sup>2</sup>.

### I - LA RÉVOLTE

La révolte est une manifestation essentielle de l'humanisme moderne. Comme l'écrit Julia Kristeva, auteur de *La Révolte intime*, elle est « devoir essentiel de l'être »<sup>3</sup>, à condition qu'elle

<sup>1</sup> *Art et Poésie*, n°167, juillet 1999.

<sup>2</sup> Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard.

<sup>3</sup> Bernard Fauconnier, « Julia Kristeva : "Savoir incarner la révolte dans l'individuel" », *Magazine littéraire*, n°365, mai 1998.

soit « inspirée par l'amour du monde »<sup>1</sup> ainsi que le recommande Alain Finkielkraut. La révolte refuse l'intolérable et s'avère riche car elle prône des valeurs communes à tous les hommes. Elle se distingue nettement du nihilisme qui est la négation de toute croyance. Cette doctrine de Nikolaï Aleksandrovitch Dobrolioubov (1836-1861) et Dimitri Ivanovitch Pissarev (1840-1868) visait, à l'origine, l'édification d'un ordre nouveau mais devint par la suite uniquement destructrice. Le nihiliste peut être assimilé à l'anarchiste pour lequel le combat révolutionnaire est une fin en soi. Le révolutionnaire, au contraire, a le désir de créer une société nouvelle.

Il semblerait que pour Pierre Béarn la révolte soit la fierté de l'homme qui brave un monde dénué de sens. Avant tout, il privilégie les droits de l'homme immergé dans un monde hostile. On pourrait presque dire qu'il est un moraliste. Loin d'être une force antihumaniste, la révolte est une expression de solidarité, d'où le fameux cogito camusien : « Je me révolte, donc nous sommes »<sup>2</sup>. Pierre Béarn, « amant (...) de la révolte »<sup>3</sup>, récuse le présent au nom de valeurs séculaires. Sa révolte se présente sous deux formes. Elle est d'abord condamnation de l'inhumain. Mais ce peut être aussi une révolte existentielle.

## A - « LES DÉCORS DE L'INHUMAIN »<sup>4</sup>

Les termes « homme(s) », « humain(s) », « humanité », « inhumain(s) » et « inhumanité » apparaissent quelque cent trente-deux fois ne serait-ce que dans le tome 1 de *L'Arc-en-ciel de ma Vie*. Ce champ sémantique et celui de la révolte sont très souvent associés. Par exemple, dans le poème RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ? (CI, AV, pp.16-18), les mots « humains(s) », « inhumain(s) » etc. surviennent à six reprises auprès du mot « révoltes » lui aussi répété, liant de façon incontestable les deux thèmes. Dans ce même poème toujours, l'auteur emploie l'adjectif possessif « mes » pour évoquer ses révoltes (« Révoltes ! Mes tyranniques, mes belliqueuses ») montrant que sa révolte le possède, fait partie de lui, l'oblige à s'insurger.

<sup>1</sup> François Busnel, « Alain Finkielkraut : "la révolte doit être inspirée par l'amour du monde" », *Magazine littéraire*, *ibid.*

<sup>2</sup> Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard.

<sup>3</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

<sup>4</sup> AV, p.17

Pierre Béarn se révolte contre l'histoire en marche et l'inhumanité des hommes. Selon Jean-Claude Mathieu, dans la poésie de René Char, « les deux métaphores majeures du mal historique » sont « l'inondation, l'hypnose »<sup>1</sup>. Mais l'écriture de René Char, que le critique analyse scrupuleusement, ne sature pas. Les deux métaphores ne surgissent que partiellement çà et là, le mal historique étant innommable. Au contraire, Pierre Béarn, loin d'être allusif, cherche à dénoncer clairement ce mal historique, usant à l'occasion plusieurs fois d'une de ces métaphores dans un même poème. Ainsi, en est-il du poème VISAGE JAUNE DE DEMAIN. Ici, le mal historique n'est pas le nazisme comme dans la poésie de René Char, il s'agit plutôt d'une menace actuelle, celle qui résulte de l'écart qui s'est creusé entre les pays développés et les pays sous-développés :

*L'Asie se vide en trop plein de panique  
qui déborde sur la richesse encanaillée. (...)  
Ces océans de foule inondant les maisons  
confinés dans leur égoïsme,  
ces vagabonds d'impérialisme  
mangeant le pain du pauvre en quêtant le pardon*

*Et ces boursoufflements de honte et de colère  
noyant de hardes le parvis (...)  
Que pourrait l'Occident sous la poussée du flot ?  
(CD, AV, p.218)*

Par ailleurs, lorsqu'il évoque la victoire franco-anglaise sur une armée chinoise à Palikao en 1860, il est encore question de « poussière » qui « (noie) » (PALIKAO, CD, AV, p.227). Il rapproche très souvent les thèmes de la noyade et de la guerre :

*Tout se noie dans la nuit qui dort  
lasse d'avoir voulu donner  
un visage de plus à la mort.  
(DEMAIN, CM, AV, p.84)*

Chez notre poète, cette métaphore de l'inondation est fréquemment associée au sang. Dans LA GUERRE, CE DADA, par exemple, l'auteur évoque une « marée pourpre » (CD, AV, p.207). Le sang colore d'ailleurs tous les recueils dénonçant les monstruosités de l'histoire (*Couleurs intimes, Couleurs d'Usine,*

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*

*Couleurs d'Ébène, Couleurs en Délire*). Il symbolise l'agonie de l'humanité. Contrastant avec la pâleur, s'alliant au froid, prenant le silence comme complice, il constitue une redoutable constellation tragique, qu'on retrouve de manière prépondérante dans la plupart des poèmes de révolte de Pierre Béarn et notamment, de manière achevée, dans O MES FOUS ! :

*Dans les arbres, quatre pendus  
langues coupées, blocs de silence  
– tels des lapins raidis de froid –  
symbolisaient la loi sanglante  
des odieux semeurs de guerre...*

*Un peu plus loin d'autres pendus  
– soleils de sang au flanc des murs –  
balisaient les pas de la Haine...*

*Qui pourra noyer en mémoire  
ces tableaux de la Cruauté ? (...)  
Mains de sang qui laviez  
le visage écrasé de la France  
Héros des jours sans gloire  
dont le cri mourait avec les moissons (...)  
Demain vos noms se faneront sur les murs  
à l'angle de nos rues  
La Terre n'est plus à vous, O Morts*

*Sur les tables des semeurs de feu  
savourant enfin la récolte  
le sang des purs n'est plus que des taches de vin.*  
(CD, AV, p.221)

Ici, à quatre reprises, il est question de « loi sanglante », « soleils de sang », « mains de sang » et de « sang des purs » rattachés au blanc supposé des murs (« flanc des murs », « sur les murs ») – comme pour mieux souligner la souillure que constitue le sang – et liés au silence et au froid. Dans le deuxième vers, l'image cruelle des « langues coupées » introduit le thème du silence accentué au second hémistiche par l'expression « blocs de silence » qui à elle seule est éloquente et signale que le silence est pesant, encombrant. À ce vers répond le vers 16 où on lit que « le cri mourait ». Le froid est lui aussi accablant puisqu'il est capable de paralyser (« lapins raidis de froid »). La comparaison des pendus aux lapins est volontairement discordante et



donne un caractère barbare au tableau. On note que, dès la première strophe, les notions de sang, de silence et de froid sont réunies, ce qui confère à ces premiers vers une forte valeur symbolique (d'ailleurs, le poète lui-même emploie le mot « symbolisaient »), ces champs lexicaux représentant l'inhumain. Enfin, cette description sanguinolente est articulée avec l'idée de noyade (« Qui pourra noyer en mémoire »), rejoignant celle d'inondation.

L'hypnose, la deuxième métaphore citée par Jean-Claude Mathieu, est également récurrente dans la poésie de Pierre Béarn. Dans *Couleurs de Mer*, par exemple, au thème de l'inondation – des « vaisseaux noyés » ou de « l'orchestre des noyés » (PAYSAGES MARINS, AV, pp.85, 94) – se joint celui du « mirage » (FRESQUE POUR TROËL !, AV, p.77) et de l'hypnose :

*Dans les fanfreluches de l'aube  
où les fantômes de ma mémoire  
détaillaient mes incertitudes  
je restais stagnant dans l'ennui  
hypnotisé par mes mains vides.*  
(OUessant, T'EN SOUVIENT-IL ?, AV, p.82)

Bien sûr, on retrouve la métaphore dans d'autres recueils. Dans LA GUERRE, CE DADA, face aux « odeurs barbares de la Mort », « les espaces sont ensommeillés » (CD, AV, p.208), par exemple, d'où les invectives de l'auteur :

*Éveille-toi*  
(FRESQUE POUR TROËL !, CM, AV, p.76)

*ouvre tes yeux*  
(CIEL DONT NOUS VIENT LA VIE ET DONT ON MEURT, CD, AV, p.215)

*Éveillez-vous*  
(VERS LE CHÂTIMENT, CD, AV, p.233)

À ces deux métaphores relevées par Jean-Claude Mathieu – l'inondation (associée souvent chez notre poète au sang) et l'hypnose – on pourrait en rajouter trois autres propres à l'univers poétique de Pierre Béarn : la maladie, la récolte (la moisson) et la curée. « Tout ce qui est humain est devenu malade » (RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, p.17) et s'adonne à de sombres récoltes, décrites notamment dans LA RÉCOLTE DES SEMAILLES (CD, AV, pp.209-210), ainsi qu'à une gigantesque curée :

*Au large de la curée je fuis  
avec des rats dans mes veines*

(LOUISIANE, CE, AV, p.134)

*Pour la curée des appétits  
la Science imbue a pris ses aises.*

(AU PROFOND DES DÉMENCES, CD, AV, p.224)

car les hommes ne sont plus que « du bétail humain » (LA GUERRE, CE DADA, CD, AV, p.206).

Ayant la « ferveur de l'humain »<sup>1</sup>, Pierre Béarn dénonce les agissements tortueux des hommes qui font de la société une société inhumaine. Il explore tous les aspects inhumains du monde moderne. Des villes, il retient surtout les « tyrannies du béton » (DOUX MOIS D'AVRIL DÉJÀ PERDU, CMP, AV, p.155), le tumulte :

*Mais bientôt me rejoint à la cime du rêve,  
la houle des cités forgeant le Bruit vainqueur  
et je renais persécuté perdant ma sève  
torturé par l'assaut tenace d'un moteur*

(MÉDITATION, CC, AV, p.264)

la laideur et la monotonie des paysages :

*Siècle de pacotille  
qui remplace par du béton  
l'harmonie de nos pierres de taille  
et l'élégance de nos briques*

(BILAN, CD, AV, p.232)

*Sous les brûlures des tronçonneuses  
les arbres se tordaient d'angoisse  
et les maisons se sacrifiaient  
l'une après l'une pour freiner  
les démesures du Progrès.*

(...)

*Et d'immenses prisons de verre  
et de poutrelles se dressèrent  
narguant au loin le vieux Paris.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Michel Bénard, art.cit.

<sup>2</sup> Pierre Béarn, « Les frondaisons malsaines », *La Passerelle*, n°56, Hiver 1985-86.

Et plus de dix ans après, le poète montre que le bilan est toujours plus catastrophique puisqu'il publie ce même poème en prenant soin toutefois de changer un mot. Il remplace « freiner » par « triompher », ce qui est tout à fait significatif (« pour que triomphent / les démesures du Progrès », CMP, AV, p.186). On note d'ailleurs l'étrangeté de la locution « l'une après l'une » qui fait sans doute écho à l'expression temporelle « lune après lune ». L'anonymat engendré par les villes lui est insupportable :

*Misère d'être né dans les clameurs des rues  
cerné par des échafaudages  
par des monuments de bagages  
et par l'épais contact de la foule inconnue.*

*Précis d'anonymat dans la ville anonyme<sup>1</sup>*

Presque vingt ans plus tard, Pierre Béarn étoffe considérablement ce poème. De seize vers, il en fera quatre-vingt-douze et changera le titre du poème. Les seize vers subissent d'ailleurs un certain nombre de transformations qui ne font qu'accroître le fait que, dans notre monde moderne, l'individualité est en péril, tout comme l'ont montré d'autres écrivains tels Valéry (*Regards sur le Monde actuel*) ou Duhamel (*L'Humaniste et l'Automate*). Dans sa dernière version, il évoque, par exemple, « la foule oublieuse à l'aube des charniers » ou encore le « grand troupeau terré dans le confort des bruits » (MÉDITATION, CC, AV, pp.264-265).

Mais les villes ne sont pas les seules menacées. Même la campagne est souillée par la présence de l'homme :

*Usine ourlant de laideur grise un champ de blé  
Si honteuse en ta logique  
De dresser là tes murs de briques  
Qu'on te prendrait pour un vieux cargo naufragé.*

*Ta cheminée trop haute et qui semble vétuste  
Distille une fumée d'hiver (...)  
Mais dans l'été qui dort ton haleine est trop forte<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Pierre Béarn, « Citadin de cité, cités », poème choisi par Jane Giraud, *Poésies du XX<sup>e</sup> Siècle*, Scolavox.

<sup>2</sup> Pierre Béarn, « Usine de campagne », poème choisi par Pierre de Menanteau, *Nouveau Trésor de la Poésie*, Sudel.

Le poète insiste sur l'aspect saugrenu de l'usine qui ressemble à « un vieux cargo naufragé » et n'a donc pas sa place dans le paysage. Sa hideur semble dévorer le champ. De l'usine émane « une fumée d'hiver » alors que c'est l'été, ce qui constitue un contraste saisissant qui montre combien la présence de l'usine est nocive.

L'inhumain, c'est aussi, aux yeux du poète, la politique. Il n'en fait pas et déclare clairement :

*Je ne veux pas choisir  
(...)  
La Droite, la Gauche, le Centre.  
Et pas davantage les extrêmes.*  
(QUE SUIS-JE ?, CI, AV, p.21)

Et il répond à Christian Denis : « La politique ? Oui, je la déteste, je la vomis. (...) La plupart des députés ne sont que des semeurs de promesses »<sup>1</sup>.

La politique est pour lui « une mafieuse aux mains sales » (Lettre à l'auteur du 29 octobre 1998) et les hommes politiques qu'« une peuplade d'autocrates / pétris de vanité » (RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, p.17), atteinte des « maladies honteuses du Pouvoir », dit-il dans QUE SUIS-JE ? (CI, AV, p.20). Il dévoile dans ce même poème la soif de domination qui anime beaucoup d'hommes :

*Des méprisants vieillards de l'élite  
aux jeunes loups la haine aux dents,  
Tous dressés les uns contre les autres  
en appétit que rien ne peut calmer*

ce qui lui semble ridicule puisque « (...) la vermine (...) les fera tous égaux ». Pierre Béarn est conscient du fléau qu'est la pauvreté, des différences de classes, du pouvoir de l'argent. Car l'argent domine le monde, le déshumanise et le "déboussole" :

*Je découvrais qu'il fallait détruire  
(...)  
les réussites de la richesse,  
afin de redevenir des humains. (...)  
Pouvez-vous encore accepter  
ce monde déboussolé par le gain*  
(RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, pp.16-17)

---

<sup>1</sup> Christian Denis, *op. cit.*

Les hommes ne sont plus que des « esclaves torturés de chiffres » (LA DICTATURE DES CHIFFRES, CD, AV, p.228), engendrant des « civilisations désossées » (DANS LA CENDRE DES MÉTROPOLES, CD, AV, p.229). Et le poète ne peut que reconnaître :

*Dieu a quitté depuis longtemps le cœur des hommes.  
Ne restent plus vivants que l'argent et le sang.*  
(AU CŒUR DES LÉGENDES BRETONNES, CM, AV, p.102)

Le machinisme, le soi-disant progrès ne font que renforcer les inégalités :

*Dès l'aube chaque usine ouvre un œil homicide  
sur le rendement des forçats.*  
(L'USINE, CU, AV, p.54)

que rendre l'homme plus malheureux, lui ôter toute individualité :

*La chaîne cliquette en dépliant ses vertèbres  
Cloc ! l'homme assis serre un écrou  
Cloc ! cloc ! et l'écrou fait glou-glou  
Telles des gouttes d'eau tombant dans les ténèbres*

*Cloc, cloc, glou, glou, cloc, cloc, la chaîne se déploie  
cueillant au vol le geste à faire  
pour que l'écrou héréditaire  
saute sur le boulon qu'on lui promet en proie*  
(TAYLORISME, CU, AV, p.52)

Dans ce poème, le travail à la chaîne est dépeint avec une ironie caustique. La versification revêt une grande importance car elle contribue à rendre l'atmosphère toute particulière de ce type de travail. Dans chaque strophe, deux alexandrins en rimes féminines encadrent deux octosyllabes en rimes masculines, ce qui traduit parfaitement le caractère mécanique et ordonné d'un tel travail. Le ton est d'ailleurs indifférent et froid, l'auteur rejetant toute émotion facile. L'homme n'est qu'un élément sans personnalité – effectuant un geste simple et machinal – pas plus animé il semble que l'écrou lui-même. On note les sonorités imitatives du premier vers ainsi que l'analogie sonore (établie par les onomatopées) qui est prosaïque et traduit la monotonie de la tâche. Le mot « chaîne » placé à l'initiale du poème est essentiel puisqu'il possède plusieurs significations, notamment

celle sous-entendue d'entrave ou de servitude. Le mot « vertèbres », dans un tel contexte, surprend et dote la chaîne d'un potentiel de vie inquiétant. Elle semble se muer en un être monstrueux (elle « se déploie ») plus vivant et surtout plus fort que l'homme. Enfin, l'adjectif « héréditaire » déconcerte. L'auteur veut sans doute dire que le boulon et l'écrou sont obligés de se rencontrer (tout comme le boulon et l'écrou précédents l'ont fait) et insinuer avec adresse que l'ouvrier ne peut échapper à sa condition qui, elle aussi, est héréditaire. Pierre Béarn n'hésite pas à évoquer Satan lorsqu'il est question des usines, à lier progrès et mort :

*Et pourtant vous voici pour gagner votre vie  
accouchant votre mort.*

(COMPLICES DE NUIT, CU, AV, p.56)

*L'usine a besoin de vos bras  
car c'est demain que le Progrès vous extermine.*

(CANTINES, CU, AV, p.57)

La science et ses démenes (deux mots indissociables dans l'œuvre de Pierre Béarn) sont à la source des grands problèmes de notre temps. Et le poète ne se prive pas d'accuser les sciences ambitieuses, qui veulent « posséder la Terre » (SOLEIL ET NUIT, CMP, AV, p.194), « affamées » qu'elles sont (RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, p.17), « fauteurs de vie et maquereaux d'intelligence » (LE FUTUR EN NEIGE DE SUIE, CC, AV, p.277), qui conduisent à « l'esclavage » (DÉLIRES, CI, AV, p.27) et « (façonnent) notre suicide » (MILLE HOMMES SONT DE TROP, CD, AV, p.220). En effet, l'homme dévaste la nature, ce qui le conduit à l'autodestruction :

*La pollution dont nous pouvons périr  
est engendrée par eux !*

(RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, p.17)

*Le ciel est bleu d'empire  
au-dessus de mon crâne  
et sous moi blanche est la mer  
fripée d'ennui et de déchets  
boursouflée, malade, désespérée  
et qui se vengera peut-être un jour*

(DÉLIRES, CI, AV, p.30)

Il tire la sonnette d'alarme devant « l'Humanité qui se sabor-

de » (VISAGE JAUNE DE DEMAIN, CD, AV, p.218) et se fondant dans la masse, il écrit :

*Fous définitifs que nous sommes  
qui s'égalant au Mal s'annulent en négation.*

(LE FUTUR EN NEIGE DE SUIE, CC, AV, p.277)

De la science naissent aussi « la dictature des écrans » (DÉLIRES, CI, AV, p.27) et les « télé-gobeurs gavés d'images » (QUESTIONS, CD, AV, p.199). Notre poète craint que la télévision entraîne « sur le plan de l'âme, la robotisation des sentiments, de l'esprit, de la personnalité »<sup>1</sup> et incite à toujours plus de violence. Mais surtout de la science surgissent les guerres et leurs atrocités, notamment la bombe atomique. C'est bel et bien la science qui est à l'origine des « presse-boutons de la Mort (...) missiles (...) têtes nucléaires (...) satellites » (DIVAGATION, CI, AV, p.22) et du « napalm » (LA GUERRE, CE DADA, CD, AV, p.207). « Les guerres imbéciles » (L'HOMME FUSÉE, CI, AV, p.35) sont un thème majeur de l'œuvre de Pierre Béarn. Thème important de la littérature (déjà traité par Ovide dans l'Antiquité, plus tard par Montaigne, Voltaire, Char, Michaux et bien d'autres), la guerre reflète la société. Au XX<sup>e</sup> siècle, guerre et technologie sont liées. On a affaire à des guerres déshumanisées où toute notion de courage est secondaire. *Couleurs de Mer*, publié pour la première fois en 1962, est entièrement consacré à la guerre en mer. S'inscrivant dans la littérature de témoignage, notre poète montre que la guerre est une aventure inhumaine et pitoyable. Tout comme Henri Barbusse dans *Le Feu*, il la décrit dans l'atrocité de son quotidien et non plus comme le faisaient les écrivains d'autrefois insistant sur sa dimension héroïque. La mer si belle devient – durant la guerre – oppressante, menaçante, « une tombe ouverte » (FRESQUE POUR TROËL!, CM, AV, p.75). Pierre Béarn est loin de n'évoquer la guerre que dans *Couleurs de Mer*. Nombre de ses poèmes la dénoncent. Par exemple, dans le poème LA GUERRE, CE DADA, il en parle comme du fruit de la « Sottise » et de l'« imbécillité » (CD, AV, p.206). Un autre poème clé est LA RÉCOLTE DES SEMAILLES comprenant à l'origine cent vingt-six vers et réduit à cinquante-trois vers dans *L'Arc-en-ciel de ma Vie*. Ce poème acerbe évoque « les poubelles de la guerre », mettant en accusation l'humanité entière. Si dans la première version datant de 1972, après un long plaidoyer, Pierre Béarn terminait son poème en s'adressant au lecteur :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

*Mais toi  
solitaire irrité  
n'entends-tu pas hurler dans ta conscience  
les harkis  
ventre arraché  
submergés de foules ?<sup>1</sup>*

en 1998, il privilégie la concision et cette fois, c'est lui le solitaire dont il parle (cf. Appendice A pp. 109-110). Dans cette dernière version, l'ascension de la force à travers la parole se réalise notamment par le passage de l'impersonnel à l'expression personnelle. D'abord apparaissent les « Fols Guerriers des civilisations inhumaines » au premier vers, ce qui est une désignation très générale, puis par le mouvement du poème le « je » affirme sa responsabilité. Si jusqu'au vingtième vers, seul un « vous » est dénoncé, dès ce vers la présence d'un « je » affleure à la surface du poème par le biais du possessif « mes » (« O mes aveugles de l'humain »). Pourtant, le « je » ne surgit réellement qu'à la fin du poème (« Solitaire torturé / par votre faim de profiteur / je n'en peux plus d'entendre en moi / mûrir la honte de me découvrir complice »). Dans la première version de ce poème (1972-1973), aucun « je » ne s'affirmait de cette façon. Les corrections que Pierre Béarn a apportées à ce texte sont donc essentielles puisqu'il s'est efforcé de signifier avec plus d'exactitude sa révolte. En se dirigeant vers son terme, ce poème revu devient acte d'engagement, ce qui est une attitude profondément humaniste.

Ce sont toutes les guerres que le poète répudie et les « odieux semeurs de guerre » (O MES FOUS !, CD, AVI, p.221) ne manquent pas. Dans CAUCHEMARS, nombre de barbaries sont relatées (Bosnie, Rwanda etc.) Nous sommes en présence d'un homme qui ne comprend pas et confesse :

*Tant d'infamies peuplent ma tête  
que je prends le dégoût de vivre*  
(CC, AV, p.253)

Par cette phrase grammaticalement incorrecte (on a le dégoût de vivre, on ne le prend pas), l'auteur essaie d'exprimer toute sa confusion. Le verbe « prendre » implique un acte. Le poète n'est donc pas momentanément habité par un sentiment négatif qui serait le dégoût de la vie. Non, il semble plutôt que

<sup>1</sup> Pierre Béarn, « La récolte des semailles », *La Passerelle*, n°13, Hiver 1972-73.



par l'acte auquel on l'oblige, il emporte définitivement ce dégoût avec lui.

La guerre est souvent le résultat de la xénophobie évoquée dans *Couleurs d'Afrique* et encore dans d'autres poèmes. Le nationalisme est à révoquer :

*Je me sens nègre et chinois  
mongol et breton  
et français tout ensemble*

*La couleur des drapeaux  
toujours outrée  
me rend aveugle et fou.*

(QUE SUIS-JE ?, CI, AV, P.19)

Notre poète est loin d'être un adepte du futurisme (Marinetti) qui vante le modernisme. Il serait plutôt partisan de l'expressionnisme allemand (qui eut un grand succès en peinture de 1905 à 1912) qui montre le monde avili par le modernisme et dangereusement menacé par le nucléaire. Il se place du côté de poètes tels qu'Apollinaire qui s'était associé à ce mouvement en participant à la revue *Der Sturm* (*L'Orage*).

## **B- « LES TENTACULES DU DÉCLIN »<sup>1</sup>**

Si Pierre Béarn se révolte contre l'« homme inhumain par habitude / ou par conviction » (TU N'EMPORTERAS RIEN AVEC TOI, CC, AV, p.266), il est aussi en proie à une autre révolte, une révolte existentielle. Il est de ces poètes modernes attentifs à l'horizon du paysage, site de l'infini, symbolisant le mystère de l'existence. Il écrit dans SIBÉRIE CÉLESTE :

*Le ciel a froid dans ses nuages  
hypertrophiés de mousse informe  
dans la lumière figée du vide...*

*En mer de glace paralysée  
le ciel s'étend  
jusqu'à de lointaines falaises  
où les voiles des fantômes  
s'effilochent.*

---

<sup>1</sup> AV, p.249.

*En foule immobile  
des caniches neigeux  
contemplant des ours blancs sommeillants  
fatigués d'avoir paradé.*

*Tels des jouets abandonnés  
tout dort  
sous la vastitude bleutée  
d'un ciel aux horizons noyés  
dans l'impalpable présence  
de l'infini...*

*Dinosaures empanachés d'un carnaval éteint,  
Festival marqué d'interdit...  
Champ boursoufflé de géométries calibrées  
dans le bleuté rose des formes...  
Dolentes foules de bêtes  
frappées d'interdiction de se mouvoir...*

*Lent naufrage incertain des blancheurs  
dans un crépuscule ouatiné  
frangé de noir, de rouge, de rose  
tandis qu'à la lisière du réel,  
devant l'immensité dormante,  
frémit en soi l'appel du vide  
(CMP, AV, p.169)*

Le poète s'enthousiasme devant l'immensité de la vie mais s'apitoie sur son incapacité de rivaliser avec cette plénitude. Devant un tel précipice, devant ce « vide » (« la lumière figée du vide »), il éprouve exaltation et angoisse. Les derniers mots du poème évoquent « l'appel du vide ». Le mot « appel » vient du verbe « appellare » (latin) signifiant « aborder » et suggère donc l'approche, le contact avec l'indéfinissable, l'inconnu, la frontière, « la lisière du réel » qui suscite une irrésistible fascination. Pourtant, son invitation est dangereuse. L'étendue de l'horizon sur laquelle l'auteur insiste (« nuages hypertrophiés », « mer de glace », « lointaines falaises », « vastitude », « immensité ») est étourdissante. L'énigme qu'elle pose est terrifiante. Il est question d'« informe », de « fantômes », d'« impalpable présence » et de « naufrage incertain ». Un tel mystère pétrifie. Certes, il est fait allusion à l'engourdissement provoqué par le froid mais il s'agit aussi, sur un plan figuratif, d'une stupéfaction devant l'inconnu de l'existence. Aussi tout paraît-il s'anky-

loser dans le poème (« figée », « paralysée », « immobile », « sommeillants », « fatigués », « dolentes », « interdiction de se mouvoir »). L'horizon occasionne ainsi deux sentiments contradictoires : émerveillement et épouvante. Michel Collot, dans *La Poésie moderne et la Structure d'Horizon*, note que « ce double vertige se métaphorise très souvent comme noyade dans le gouffre de l'horizon »<sup>1</sup>. Tout comme Baudelaire qui « (noyait) son regard dans l'immensité du ciel et de la mer »<sup>2</sup>, Pierre Béarn décrit « un ciel aux horizons noyés ». Cette immersion vertigineuse dans l'incommensurable horizon correspond aussi sans doute pour le poète à l'accession à l'écriture. L'appel du vide final est appel de l'écriture qui permet de combattre le mal-être existentiel.

L'image de l'horizon représente également l'avenir, donc la mort, « gare ultime » :

*Les frontières de ma vie deviennent indécises  
me voici parvenu aux confins  
de mon territoire terrestre (...)  
Dans la vie grouillante des trains  
qui roulent dans la même direction  
je ne suis encore qu'un retraité sans billet (...)  
Nul voyageur ne sait où il devra descendre*

*Anonyme est le balisage  
insolite la signalisation  
déconcertants les signaux incolores*

*Les écriteaux des gares sont peuplés de messages  
dont la valeur est incertaine  
et le message négligeable (...)  
Dans les wagons des condamnés  
en route vers la gare ultime (...)  
dans les couleurs insolites  
de la VIE qui roule roule (...)  
Chaque jour il me devient plus évident  
que la gare terminus se rapproche  
(AU-DELÀ DES FRONTIÈRES, CC, AV, pp.246-247)*

La métaphore filée des trois premiers vers est très expressive.

<sup>1</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la Structure d'Horizon*, PUF.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*, « Le confiseur de l'artiste », Librairie Générale Française.

La vie est ici appréhendée en termes d'espace. Vivre, c'est avancer dans un espace limité. Atteindre cette limite, c'est franchir une frontière, celle de la mort. À cette image correspond d'ailleurs une réalité spatiale. Plus nous vieillissons et moins il nous est facile de nous déplacer. Parallèlement, le champ de l'avenir diminue. Aussi, le poète dit-il par ailleurs :

*les gestes lentement se (figent)*

(PÉNOMBRE, CC, AV, p.245)

Dans ce même poème, on comprend que l'avancée dans l'espace et le temps n'est pas qu'horizontale, elle est aussi verticale, « descente » vers la terre, là où sont enterrés les morts :

*Quelle lenteur*

*dans la descente...*

(CC, AV, p.245)

et la disposition de cette dernière parole montre qu'il y a régression puisqu'elle occupe deux lignes. Le vers a la forme de marches d'escalier. Le mot « lenteur » arrive d'ailleurs tardivement sur la ligne (davantage à droite) comme pour mieux accentuer sa signification.

On ne peut que remarquer combien le voyage en train occupe une place à part dans le poème AU-DELÀ DES FRONTIÈRES et d'une manière générale dans l'univers de Pierre Béarn. Évoqué quelquefois sur le mode du réalisme (comme dans DE PARFUMS EN PARFUMS, CC, AV, p.243), il l'est surtout sur un plan figuré. Ce thème permet à l'imaginaire du poète d'exprimer son sentiment douloureux de l'existence et ses préoccupations. Il s'agit en fait d'une métaphore se rapportant à la condition humaine et à sa contingence. Le train représente dans ce monde moderne le destin qui nous mène tous au même but : la mort. Cette image est liée aux catachrèses du « voyage de la vie » et du « grand voyage ». Ainsi la vie « roule roule », sa vitesse étant mimée par la répétition de ce verbe duratif, sans aucune ponctuation entre les deux mots. L'horizon ultime est non seulement inévitable mais aussi imprévisible (« Nul voyageur ne sait où il devra descendre »). Le voyage dans le temps rapprochant le poète de son horizon final a lieu dans une confusion indéniable. À l'horizon, le paysage est parsemé de « balisage », « signalisation », « signaux », « écriteaux », « messages » mais ces indications sont obscures et inutiles (« anonyme », « insolite », « déconcertants », « incertaine », « négligeable »). Cette description concorde avec un

vers figurant quelques pages avant :

*Sur l'horizon je flotte*

(FIN DE RÈGNE, CC, AV, p.239)

Au sens figuré, le mot « flotte » se rapporte à l'irrésolu, l'incertain. L'horizon ne se départit donc pas de son aspect mystérieux. Son appel reste indistinct jusqu'au bout. En écho à « l'appel du vide » évoqué dans SIBÉRIE CÉLESTE, on lit dans FIN DE RÈGNE que le poète « accepte l'appel », même s'il assure :

*L'infini me confond*

*L'immensité me dépeuple*

(CC, AV, p.239)

On retrouve une nouvelle fois la notion de trouble engendré par l'infini ouvert par l'horizon, à tel point que l'homme qui s'achemine vers l'inexistence se sent dépossédé, gagné par le vide. Selon Heidegger, la connaissance de l'existence d'un ultime horizon, à la fois proche et incertain mais surtout inconcevable, incite l'homme à agir. Pour Michel Collot, c'est une interprétation optimiste de la structure d'horizon de notre avenir. Plus souvent, les poètes modernes, et Pierre Béarn est de ceux-là, envisagent plutôt la mort comme une fatalité rendant stériles et vaines toutes les virtualités qu'offre le futur. L'horizon, du grec « horizein », « borner », est la limite, la fin de la vision et de l'existence. Dès lors, cet achèvement, cette « déchéance imposée » (QUESTION, QUE NOUS VEUX-TU ?, CC, AV, p.242), peuvent devenir obsédants, comme c'est le cas dans des recueils comme *Couleurs crépusculaires* ou *30 Fragments de Foule en Marche vers le Jugement dernier...* et mener à la révolte.

L'humanisme de Pierre Béarn est donc lucide, n'est pas un humanisme aveugle, basé sur l'utopie. Au contraire, notre poète a conscience de ce qu'est réellement l'homme – de sa force et de sa faiblesse – et à partir de son acuité réussit à se montrer davantage humain puisque plus clairvoyant, plus apte à discerner les erreurs de l'homme, souvent le corollaire de son orgueil illimité. Ainsi, il sait l'immensité de l'univers et notre petitesse :

*La Terre n'en restera pas moins un caillou*

*perdu dans l'univers hydrocéphale.*

*La Terre n'est qu'une puce dans l'infini.*

(QUE SUIS-JE ?, CI, AV, p.20)

Pierre Béarn surprend en opposant d'une part la terre qu'il compare à un « caillou », à une « puce » et d'autre part l'univers, ce en usant d'une image anthropomorphique (« univers hydrocéphale ») plutôt inattendue et riche de suggestions. Associant « univers » et « hydrocéphale », il rapproche l'univers du cerveau ce qui est plutôt flatteur mais d'un cerveau malade, ce qui laisse supposer que l'univers même est défectueux, mais surtout il parvient à nous faire comprendre que la terre est minuscule, l'hydrocéphalie provoquant un accroissement de la taille du crâne. Les hommes sont, à ses yeux, sous le coup d'une malédiction, « damnés de la vie » (L'HOMME FUSÉE », CI, AV, p.31), « Création condamnée » (QUESTION, QUE NOUS VEUX-TU ?, CC, AV, p.242). Comme A. Artaud, dans *L'Art et la Mort*, Pierre Béarn pense que la mort rend la vie absurde. Même s'il prétend qu'« elle a perdu (son) adresse » (Lettre à l'auteur du 26 août 1998), il sait qu'elle « a pour l'humain des mains de courtisan » (ÉVASIONS, CI, AV, p.25) et ne se montre qu'auréolée de mystère, ce qui le tourmente :

*Tel un oiseau toujours inquiet  
deviendrai-je pétri d'angoisse ?  
Libre et traqué comme une biche ?  
Condamné au sommeil des chats ?  
ou soumis tel un chien de race  
dans le sillage des vieilles dames ?  
(...)  
M'accordera-t-on le repos du cœur  
dans le brouhaha des indifférences ?  
Trouverai-je, au-delà, la paix ?*  
(DÉCLIN , CC, AV, p.249)

*Qui donc m'attend, le Diable ou Dieu ?*  
(JUGEMENT DERNIER, CC, AV, p.255)

Et le poète, inquiet, se demande ce qu'il pourra bien lui apporter, l'exprimant par une question qui rappelle curieusement celle énoncée dans un passage de la Bible (ce qui est à nouveau une manifestation de l'intertextualité). Dans la première Épître de Paul aux Corinthiens, au chapitre quatre et au verset sept, nous lisons : « Car qui est-ce qui te distingue ? Qu'as-tu que tu n'aies reçu ? »<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *La Sainte Bible, Nouvelle Version Segond révisée, Nouveau Testament*, éditée par la Société biblique française pour la Croisade du livre chrétien, Paris, 1994.

Pierre Béarn, lui, écrit :

*Mais que puis-je donner que je n'aurais reçu ?*

(INFINITÉSIMALEMENT, CC, AV, p.251)

Et il répète cette même question quelques pages plus loin dans un autre poème, insistant sur son importance. Si l'apôtre Paul s'évertuait à prôner l'humilité, Pierre Béarn cherche surtout à montrer que la mort n'a pas de raison d'être, que nous n'avons rien à lui donner. Sa façon de l'exprimer témoigne toutefois de sa propre humilité. Ici, on identifie certaines réminiscences bibliques, un peu avant dans DÉCLIN, il était fait allusion à la doctrine de la réincarnation, à d'autres endroits le poète semble plutôt athée. En réalité, cet homme exprime sa révolte en répertoriant toutes les issues possibles, montrant que le plus cruel est bien en réalité de n'avoir aucune certitude. Il en rend aussi compte en convoquant de manière régulière certains thèmes. Le silence en est un. « Pourquoi tant de silence à mes questions ? », répète-t-il constamment (DÉCLIN, CC, AV, p.250). Il lui semble être « encerclé de silence » et il se demande si « l'indifférence est (...) l'unique punition » (ÉVASIONS, CI, AV, pp.24-26), l'indifférence étant un autre thème surgissant fréquemment dans l'œuvre. Lié à la mort, le thème de l'oubli se retrouve aussi souvent dans ses poèmes :

*Au pays noir de l'Absolu  
où l'avenir est sans visage  
que deviendra ce que je fus ?*

(INFINITÉSIMALEMENT, CC, AV, p.252)

Enfin, l'apparente vanité de l'existence le préoccupe. « Que sert toute cette eau qui coule ? », dit-il dans MES CENT AMÉRIQUES (CC, AV, pp.272-273). Il s'interroge sur le sens de la vie :

*La vie se joue  
au bord d'un trou  
à qui perd-gagne  
mais qui dira  
ce que l'on perd  
ce que l'on gagne  
et le mobile  
et la leçon  
et le pourquoi ?*

(VIVRE, CC, AV, p.238)

Le rythme rapide du poème, fait de vers très courts, traduit à la fois la fantaisie de ce qui pourrait s'apparenter à un jeu (il est d'ailleurs dit que « la vie se joue ») et toute l'angoisse du poète qui, sans reprendre son souffle, expose ce qui le torture. Le trou est sans doute une métaphore de la mort. Le mot « trou » rime avec « joue », ce qui constitue un contraste saisissant. La vie est un jeu risqué et absurde (« qui perd-gagne »). Les anaphores rhétoriques et la polysyndète traduisent toute l'étendue de l'ignorance de l'homme qui amoncelle des questions sans réponses.

PRÉCÉDÉ D'OMBRES dresse un tableau particulièrement sombre de l'existence qui se présente comme un passage, une sorte de course de relais où l'individu n'a, en réalité, qu'un rôle très limité, n'étant qu'un « relayeur ». Et cette pensée trouble l'humaniste qu'est Pierre Béarn :

*La main de l'enfant se tend  
vers une ombre qui la prend  
La main d'un homme se tend  
vers une ombre qui la prend  
Nous marchons nous marchons...  
Plaignez le long troupeau des hommes  
toujours précédés de leurs ombres  
(...)  
et tous les cris s'oublient en cris  
dans la marche du mouvement...  
(...)  
On a porté se transformant  
de relayeur en relayeur  
le don malingre de la vie  
(CC, AV, pp.261-262)*

Dans sa conception, ce poème rendant bien le « mouvement » de la vie, rappelle le long poème en prose *30 Fragments de Foule en Marche vers le Jugement dernier...* Les hommes sont présentés comme un troupeau, ce qui est dévalorisant. C'est une idée qui revient régulièrement dans les poèmes de Pierre Béarn. Par exemple, dans OUESSANT, T'EN SOUVIENT-IL ?, il évoque l'« affreux destin de bétail » des hommes (CM, AV, p.83). Les trois vers (« Nous marchons... » jusque « ..précédés de leurs ombres ») exprimant l'idée clé du poème sont répétés quelque six fois dans ce texte, telle une litanie. Par ce procédé, Pierre Béarn rend bien le rythme monotone et triste de cette marche sans but qui ne peut jamais finir :



*la main se tend un homme tombe  
et l'absent devient un enfant  
qui vient bientôt combler le vide...*

Une telle vision des choses se rapproche du sentiment d'absurdité commun à beaucoup de poètes du XX<sup>e</sup> siècle. B. Crémieux, dans *Inquiétude et Reconstruction*, émet l'idée qu'un tel sentiment est voisin de la tendance schizoïde (les schizoïdes rejetant la vie, tandis que les syntones l'acceptent). En fait, Pierre Béarn n'est « coupable » que « de (sa) faim » (REVENANT EN MON ROYAUME, CI, AV, p.36), que d'une curiosité bien humaine. Il veut savoir et, dans cet imbroglio où il se perd, il invoque souvent Dieu. S'il lui arrive quelquefois de parjurer :

*Tu restes Le Coupable écartelé de honte  
d'avoir œuvré sans réfléchir  
ma révolte aguerrie t'affronte  
(...)  
mon Dieu, était-ce Toi soudain devenu fou ?*

il finit par se demander si le silence auquel il est sans cesse confronté n'est pas « la voix de Dieu qui (lui) répond » (CIEL DONT NOUS VIEN LA VIE ET DONT ON MEURT, CD, AV, pp.213-217), s'assimilant ainsi à certains poètes modernes qui, croyant en Lui, « décèlent dans son éloignement même un indice de sa transcendance »<sup>1</sup>. Dès lors, conscient des limites de l'homme, il est logique que Pierre Béarn considère les actions des hommes comme des « châteaux de cartes » (FUIR, CC, AV, p.260) et soit intransigeant face à leurs vilenies. De plus, le poète en se montrant tel qu'il est – à la fois un humaniste combatif et un homme en proie au doute et au découragement – se montre aussi humain puisque sincère et authentique.

## C- « (FUSER) EN DAMNATIONS »<sup>2</sup>

« Comme les larmes montent aux yeux puis naissent et se pressent, les mots font de même »<sup>3</sup>, lit-on dans *Le Bâton de Rosier* de René Char. C'est sans doute ce qui arrive à Pierre Béarn. En proie à une grande révolte, les mots se présentent à lui

<sup>1</sup> Michel Collot, *op. cit.*

<sup>2</sup> AV, p.24.

<sup>3</sup> René Char, *op. cit.*

comme les larmes aux yeux, d'une manière aussi irrépessible. Pourtant, suivant les recommandations de René Char, il ne les refoule pas ni ne les laisse s'écraser. Que sa révolte soit dirigée contre les actes d'inhumanité qu'il observe ou qu'elle soit existentielle, il l'exprime de façon bien précise et c'est ce qui nous intéresse dès lors.

Dans *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, Jean Burgos a montré que la conquête est un premier type de la syntaxe de l'Imaginaire. « Cette modalité de structuration (...) est celle qui répond à une attitude de révolte devant le temps chronologique et la dégradation qu'il implique ; révolte qui est à la fois manifestation d'une tendance organique profonde refusant toute finitude et réponse apportée à l'angoisse liée à cette finitude »<sup>1</sup>. L'écriture de conquérant de Pierre Béarn est particulièrement manifeste dans L'HOMME FUSÉE (cf. Appendice B, pp. 110-115), poème de cent soixante et onze vers, à travers lequel il rapporte une sorte d'ascension surréaliste qui lui permet, semble-t-il, d'échapper à sa condition terrestre, de fuir « hors du vivant et du réel ». La plupart des verbes du poème sont à l'imparfait et au passé simple. Beaucoup d'adverbes introducteurs, de conjonctions de coordination ponctuent le texte. Il s'agit donc d'un véritable récit relatant une vision surnaturelle. On remarque trois grandes étapes. Au premier vers l'ascension débute. Le poème commence en fait à un moment clé, stratégique marqué par l'adverbe « soudain » qui force l'attention et annonce l'événement :

*Soudain libéré, je m'élevais  
vêtu d'ailes en humeur de vagabondage  
parmi d'infemales envolées de poussière  
et des lueurs hallucinées*

puis c'est la descente progressive à partir du vers 71 où s'établit le terrestre symbolisé par la « chair » :

*Tout à coup, regards enflammés,  
dans un tourbillon furieux d'images  
l'Oubli supprima sa quiétude  
et je vis bientôt s'imposer  
mon visage de chair humaine.*

enfin c'est le retour définitif au vers 166 et l'utilisation du présent en guise de conclusion :

---

<sup>1</sup> Jean Burgos, *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, Seuil.

*Mais mon visage de chair était encore vivant !  
Lucide au déboulé du cauchemar  
je n'étais plus rien que moi-même  
revenu sur la Terre ingrate et condamnée,  
face à cette vérité qui me torture :*

*Je souffre en ma santé des maladies humaines  
du refus d'un miracle à l'ombre de mes mains  
de n'être en ce borbier que peine entre les peines.*

Par ce long poème, Pierre Béarn envahit l'espace du texte et de ce fait a le sentiment de prendre possession de l'espace entier. L'écriture de la révolte se manifeste donc par ce type d'occupation de l'espace qui permet en quelque sorte de neutraliser le temps, de l'immobiliser et ceci en usant d'une syntaxe de l'antithèse qui permet au poème d'accroître sa force. La révolte se manifeste ici par des schèmes (thèmes) d'ascension et de multiplication qui sont à confronter avec les forces qui leur sont contraires.

Les formules « je m'élevais » et « je montais », répétées à intervalles réguliers, relèvent de ces schèmes d'ascension ainsi que le titre lui-même « L'homme fusée », juxtaposition lexicale qui concourt à identifier l'homme à un véhicule spatial. Par des mots bien choisis (« ciel », « anges », « Dieu »), l'auteur joue du glissement entre espace sidéral (« galaxies », « nébuleuses », « étoiles », « planètes », « astres », « comètes ») et espace céleste au sens religieux. Liée à cet espace céleste, une lumière diffuse (« lueurs », « lampions », « éclairaient », « couleur citron », « m'aveuglèrent », « vers luisants ») éclaire d'ailleurs le poème (ce qui rappelle des textes religieux tels que celui du prophète Ézéchiel qui, recevant des visions, les décrivait en exploitant le champ lexical de la clarté). Les schèmes d'ascension sont particulièrement présents dans la première partie. Le mot « ascension » est d'ailleurs utilisé au vers 13 (« Dans l'ascension tourbillonnante ») et un grand nombre d'images rappelant l'envol l'entourent (« ailes », « envolées », « montée », « fumée », « bilboquet », « fantômes », « marchepieds », « brandissaient », « vol », « dressaient »). Le haut est aussi évoqué dans le mot « sommets ». Ces schèmes n'existent que par rapport à leurs forces adverses : la chute, le bas. Ainsi, dès le troisième vers (« infernales envolées de poussière »), les thèmes de l'envol et de la chute sont juxtaposés. On retrouve la notion de bas non seulement dans « poussière » mais aussi dans « infernales », adjectif signifiant étymologiquement « de l'enfer » (Eneas), enfer qui en bas latin chré-

tien est le « lieu d'en bas ». Ces deux mots encadrent « envolées », ce qui suggère que l'envol est bien difficile. Le poète fait une distinction manichéenne entre le bas qui pour lui symbolise un état d'infériorité, le malheur, le corps dont le devenir est prévisible et le haut qui correspond au bonheur. À l'entrave qu'est le corps s'opposent les « fantômes » et les « anges ». Le haut est associé à la liberté (« Soudain libéré je m'élevais », « la liberté des sommets ») tandis que le bas est subordonné à l'esclavage (l'élévation se fait sous le regard d'« esclaves » au vers 10). Un certain nombre de verbes s'approchent de l'idée de chute, de descente (« foudroyés », « s'affaissaient », « creuser », « descendaient », « suspendus », « anéantir », « piétiné »). La terre a des connotations foncièrement négatives. Elle est la transposition matérielle de l'angoisse. C'est un élément porteur de mort (qui contient « crânes », « squelettes ») qui engloutit, la matière même de la dissolution. Le mot « cercueils » lié à la terre implique aussi une idée d'enfermement qui rejoint la notion d'esclavage évoquée ci-dessus. Les « nains » symbolisent aussi le bas, tandis que l'expression « (barrer) en hauteur notre montée » oppose un obstacle à une verticalité ascendante. Les « nains gonflés » s'opposent à l'ascension, ce qui semble invraisemblable et traduit toute la difficulté à s'élever. L'image de la terre se ramifie en de multiples figures équivalentes sur le plan symbolique. Il est, par exemple, question de « tapis ». La « boue », le « bourbier » sont aussi symboles d'enlèvement et de dissolution. Ainsi l'opposition des schèmes d'ascension aux schèmes de chute apparaissant tout au long du poème est une caractéristique de l'écriture de la révolte qui est un lieu de conflit, mime l'insurrection et souligne les contrastes pour mieux spécifier ses choix. L'ascension représente le désir d'échapper à une condition non voulue, de combattre le temps et les dégradations qu'il impose. Le poète invente d'ailleurs une nouvelle réalité, grâce à des associations de mots originales. Par exemple, dès le deuxième vers, il se décrit comme « vêtu d'ailes en humeur de vagabondage », accentuant ainsi son désir d'évasion. Non seulement, il peut s'habiller d'ailes mais d'ailes personnifiées capables d'avoir des humeurs de vagabondage. Le mot « hallucinées » confirme nos intuitions puisqu'il vient du latin « hallucinatus », de « hallucinari », signifiant « errer », et que le mot hallucination, à l'origine, a pour sens « divagation ». Il s'agit donc bien d'une errance et d'une divagation, d'un délire verbal.

Dans ce poème les schèmes de multiplication foisonnent au contact de la solitude. Il est question de « mille milliards de réactions simultanées », de « surpopulation » (c'est à partir de

ce vers que le poète passe du « je » au « nous », le renforçant par l'adverbe « ensemble »), d'« (accumulation) » de « crânes », de « tas », de « tourbillon », de « multitude », de « fleuves de fuyards » qui côtoient les évocations répétées de la solitude. Au vers 37, l'oxymore « rassemblement d'esseulés » crée un antagonisme frappant. En effet, malgré le nombre de personnes évoquées dans ce texte, la solitude est envahissante. Elle « (s'impose) » au vers 75 pour vite devenir oppressante. Dans les vers qui suivent, le mot « seul » est répété trois fois (« seul au monde », « seul en moi », « seul devant tout »). Cet isolexisme permet au poète d'accentuer le mot « seul ». Le vers du milieu (« seul en moi ») est très parlant. L'auteur se sent étranger à lui-même, d'où la formule dépréciative : « je n'étais plus rien que moi-même » ou l'expression « n'être que... » de l'avant-dernier vers. Ainsi, ce poème est régi par un schéma organisateur (schèmes d'ascension et de multiplication confrontés à leurs contraires) qui est une réplique à l'angoisse que provoque la conscience de la finitude.

La révolte s'exprime d'autres manières encore dans la poésie de Pierre Béarn. Elle se manifeste souvent de manière directe, bien qu'il arrive qu'elle soit masquée. Le poète se montre virulent, ce qui le conduit à l'imprécation :

*A Berlin ! A Paris ! A Moscou !  
Tu n'es que poussière, soldat !*  
(LA GUERRE, CE DADA, CD, AV, p.206)

Ses poèmes au style polémique sont aussi parsemés de questions qui incitent à une prise de conscience :

*Après vos semailles d'aveugles  
que pourrait encore souligner  
le sourire à préserver d'un enfant ?*  
(LA RÉCOLTE DES SEMAILLES, CD, AV, p.209)

L'impératif est souvent de rigueur pour s'adresser au lecteur et notamment au terme des poèmes à travers un vers à la force illocutoire vive :

*Vaincu, largue ta peine à la lumière !*  
(LE FRUIT D'OR , CMP, AV, p.193)

ou à lui-même, traduisant son insurrection :

*Souvenirs, souvenirs, laissez-moi vivre !*

(SOUVENIRS, CC, AV, p.276)

Parfois, l'expression de sa révolte devient pathétique :

Dieu, par les tiens renié, que faisais donc tes anges ?

Pas une main pour préserver tes effigies ! (...)

Je crie, le hurlerai, que l'orgueil me gracie !

A genoux, me voici dépiautant ma colère "

(CIEL DONT NOUS VIENT LA VIE ET DONT ON MEURT, CD, AV, p.215)

Dans ce réquisitoire, les mots choisis traduisent une grande rage, l'excès. Pierre Béarn est volontairement outrancier, il veut absolument heurter ses lecteurs, afin de communiquer toute la force de sa révolte. Les signifiés sont élevés à un degré d'intensité maximale. L'aversion du poète jaillit dans les tensions syntaxiques jusqu'au point de fracture, au paroxysme de la douleur qui le conduit à s'humilier (« A genoux »). On a souvent reproché à notre poète d'être trop cru, brusque, voire subversif. Selon Jean-Louis Depierris, c'est ce qui pourrait expliquer qu'il n'a pas actuellement la notoriété qui devrait être la sienne. Beaucoup semblent ne pas partager l'avis de Pierre Béarn qui pense qu'« un poète doit pouvoir tout dire »<sup>1</sup> et pourtant ne dit-il pas vrai lorsqu'il explique que ses « violentes explosions de colère », bien qu'« excessives » (il le reconnaît), sont « vivantes, humaines, passionnées » ? (Lettre Type de septembre 1998 envoyée à l'auteur, présentant le tome 1 de *L'Arc-en-ciel de ma Vie*). On pourrait, comme Yves Charnet le fit au sujet de Jacques Dupin, parler de « lyrisme explosif »<sup>2</sup>. Notre auteur est très véhément, dérangeant. Par exemple, il dit des hommes politiques qu'il les « méprise en bloc » (QUE SUIS-JE ?, CI, AV, p.20). Provocateur, arrogant, il écrit encore :

*Dans le tamis de vos radars  
je me redresse dédaigneux  
crachant de mépris sur vos systèmes de guidage  
sur vos électrons rendus fous.*

*Je noie dans l'urine vos rampes de départ*

(DIVAGATION, CI, AV, p.22)

<sup>1</sup> Christian Denis, *op. cit.*

<sup>2</sup> Yves Charnet, « Un lyrisme explosif. Jacques Dupin, à l'écoute de l'intensité », *Jacques Dupin L'Injonction silencieuse, op. cit.*

Employer le langage familier pour s'adresser à ceux qu'il dénigre est aussi une façon de les humilier. Aussi, vocifère-t-il :

*Foutez-nous la paix*

(DÉLIRES, CI, AV, p.28)

Les images qu'il emploie sont fulgurantes, telle l'hypotypose suivante :

*Cul saigneux*

*tel un chimpanzé sur un pur-sang*

*Satan te chevauche*

*Hop ! la guerre*

(LA GUERRE, CE DADA, CD, AV, p.206)

Les verbes d'action, aux connotations coléreuses, utilisés de surcroît au sein d'une disjonction, donnent de la vigueur, un rythme accéléré aux textes. DIVAGATION regorge de verbes de ce type. Notons-en quelques-uns :

*De menus cailloux je fustige*

*(...)*

*Je détruis (...)*

*Je cours (...)*

*Je reprends possession du monde (...)*

*et je creuse (...)*

*j'écarte (...)*

*Je piétine les braises de l'intelligence*

(CI, AV, pp.22-23)

Dans de tels textes, on s'aperçoit que le langage n'est pas seulement instrument de représentation mais acte (selon la linguistique active dont il est question dans *Nietzsche et la Philosophie* de Gilles Deleuze). On peut même parler d'énoncés performatifs (Émile Benveniste). DÉLIRES (cf. Appendice C pp. 115-118) est un poème de ce type. La juxtaposition de mots donne une vigueur toute particulière au texte. Le champ lexical de la liberté envahit le poème :

*Évasion dans le déséquilibre*

*vers les hauteurs du Dédain*

et conduit à une révolte active :

*Tout pour rien et au plus vite !  
J'ai des rumeurs de foule dans l'oreille  
et l'ambition des jeunes loups.  
J'aspire à la contestation  
qui vous étonnera*

Ce long poème est celui d'un homme immergé dans une époque malfaisante. S'il se rebelle, il est aussi atteint par les démenances de son époque et c'est cette tension qu'il s'efforce d'exprimer. « Innocent », « dépouillé », il est également « (subjugué) », « contaminé » par son époque et « nourri d'erreurs ». Sa révolte est pourtant la plus forte. Il la traduit par une paronomase en lettres capitales qui résume sa position (« NU / criant NON »). Le déroulement du poème manifeste le devenir d'un être. Le sujet se modifie dans la traversée du langage. L'élément redondant est le sujet « je » en tête et la variable un prédicat au présent. Une cascade de gestes permet au poète de parcourir un temps et un espace. Ce schéma narratif et syntaxique est récurrent dans l'œuvre. En usant de verbes (qui sont souvent des verbes d'action), l'auteur manifeste son désir d'action et de transformation (« redistribue », « enregistre », « fragmente », « fusionne », « multiplie », « brasse », « fustige », « écrabouille », « étrangle », « maudis », « teste », « redistribue », « atteins », « nourris », « deviens », « mords », « fuse », « pourfends », « garde », « transforme »). Les éléments sont saisis, transformés, rejetés (la joie, les rêves, la morale, le vent). D'étape en étape, l'insurrection a lieu. L'utilisation de phrases ne comportant aucun mot de liaison (de « Je brasse » jusqu'à « les maudis » ou de « Je teste en jubilés » jusqu'à « cris ricochants ») alliée à tout un champ lexical qui évoque la vitesse, la précipitation (« pression », « pressé », « criant », « mille éclairs », « avaleur », « skie », « au plus vite ») donnent une énergie toute particulière à ce poème. De plus, la révolte déverse son noyau signifiant, la séquence consonantique /r-v/, dans son cheminement (« mépris / m'évadant » ; « déséquilibre / vers les hauteurs » ; « arrivées » ; « repartir / vers » ; « rêves » ; « Quarante arguments / et la division » ; « l'électronique m'électrise / l'enchevêtrement » ; « J'aspire à la contestation / qui vous étonnera »).

La révolte se traduit aussi par des répétitions de vers de l'un à l'autre poème, ce qui crée une sorte de confusion qui semble témoigner du trouble qu'engendre la révolte et accentue les idées clés des poèmes. Par exemple, dans MILLE HOMMES SONT DE TROP (CD, AV, p.220), certains vers figurent déjà dans un poème précédent du recueil (CIEL DONT NOUS VIEN LA VIE ET



DONT ON MEURT, p.217) ainsi que dans un autre recueil (ÉVASIONS, CI, AV, p.24).

Pierre Béarn semble chérir ce côté révolté et accusateur de sa poésie. Dans LA RÉCOLTE DES SEMAILLES dont il a déjà été question, s'il a supprimé certains vers, il en a aussi rajouté et son choix est révélateur. Dans la version de 1995, il se fait plus précis quant à ceux à qui il s'adresse :

*pour vous qui fûtes des tueurs (...)*  
*Vous, les terroristes de la guerre !*  
(CD, AV, pp.209-210)

ce qui crée une redondance tout à fait significative concernant ses intentions.

Enfin, relevons une autre forme de révolte chez Pierre Béarn : l'humour. Apparaissant plus volontiers dans ses fables – telle celle intitulée UNE CREVETTE PROLÉTAIRE traitant de la pauvreté – l'humour est une réponse magnifique aux assauts du monde puisqu'il les transforme en réjouissances, comme l'a montré Freud dans *Le Mot d'Esprit dans ses Rapports avec l'Inconscient* :

*Une crevette prolétaire*  
*rêvait de gagner au tiercé*  
*du Bouquet Géant de Deauville.*

*Elle aurait joué père et mère*  
*pour gagner mille et mille et mille*  
*pucerons volant sur la mer.*

*Puce de sable ou de rocher ?*  
*elle doublait parfois sa mise*  
*– puce de sable ou de rocher –*  
*dans l'espoir enfin de gagner*  
*trois mille pucerons contre une*  
*puce de sable ou de rocher.*

*Mais les chiffres de sa naissance*  
*se révélaient faux le dimanche.*  
*Et les crevettes du Tiercé*  
*du Bouquet Géant de Deauville*  
*se moquaient de la pauvreté.*  
(184 F, p.70)

Dans cette fable, l'alliance de mots « crevette prolétaire » ainsi que l'histoire contée prêtent à rire. La crevette mise une puce au tiercé dans l'espoir de gagner trois mille pucerons. L'auteur insiste sur cette disproportion en répétant deux fois le montant du gain convoité par la crevette. Au vers 5, au lieu d'écrire « trois mille », il préfère dire « mille et mille et mille » pour accentuer l'importance de ce gain et recourt à un enjambement, mettant ainsi en valeur ce chiffre. Au vers 11, à nouveau, il utilise ce procédé rythmique (l'enjambement) pour mieux opposer ces « trois mille pucerons » à l'unique puce, le mot « une » étant ainsi souligné. Dans la troisième strophe, la répétition de « puce de sable ou de rocher » crée une sorte de suspense dérisoire. La valeur et la nature de l'enjeu, l'attente angoissée de la crevette traduisent tout le ridicule de la situation. Une telle caricature permet à Pierre Béarn de dénoncer la duperie qu'est, à ses yeux, le jeu – ici le tiercé – qui peut conduire le joueur à sacrifier ce qu'il a de plus précieux (« joué père et mère »). On sait que le père de Pierre Béarn a dilapidé sa fortune de cette façon et ruiné sa famille. L'humour est donc bien une façon de signifier la révolte. Mais ce n'est pas tout. Selon Nietzsche, c'est dans le rire que la grande lassitude (c'est-à-dire le ressentiment envers une humanité dont la petitesse décourage le créateur) doit être surmontée. C'est donc aussi une façon de la vaincre.

## D - « UN MARGINAL QUI SE VEUT UTILE »<sup>1</sup>

La révolte en poésie a-t-elle une quelconque utilité ? Le fait que le célèbre slogan « Métro Boulot Dodo » issu du poème SYNTHÈSE de Pierre Béarn ait marqué toute une génération est la preuve que non seulement la révolte peut s'exprimer en poésie mais est également efficace. Placardé sur les murs de la Sorbonne en mai 1968, auprès d'autres graffitis, ce slogan montre que la révolte en poésie n'est pas inoffensive. Comme le pensait Camus, la création artistique est peut-être même la forme la plus élevée de la révolte. Lors de ces événements, la poésie s'est immiscée dans la société, active et séditeuse. Comme le souhaitaient Camille Bryen et Raoul Michelet en 1935, nous avons assisté à l'actuation de la poésie (*Actuation poétique*). Cette pensée rejoint celle de Michel de Certeau qui « a décrit les événements de mai 1968 comme une "prise de

---

<sup>1</sup> AV, p. 16.

parole" analogue à ce que la prise de la Bastille avait été en juillet 1789 », établissant que « le langage n'est pas simplement un instrument de représentation » mais « est aussi action »<sup>1</sup>. Et Pierre Béarn, fulminant, semble regretter cette période de rébellion, d'où l'injonction :

*(...) A moi les jeunes !  
N'imites pas vos parents  
qui renièrent mai 1968*  
(RÉVOLTES ? QUE PUIS-JE ?, CI, AV, p.17)

Ainsi, la révolte peut se produire par le langage, « pas le langage du formalisme, mais le langage-incarnation »<sup>2</sup>, selon Julia Kristeva. Mais, hormis dans des circonstances exceptionnelles comme celles de mai 1968, la révolte en poésie est-elle réellement nécessaire ? Le but avoué de Pierre Béarn, toujours selon le poème dont il vient d'être question est d'être « utile » (p.16). Y parvient-il vraiment ?

En se révoltant, Pierre Béarn désire d'abord se démarquer du monde environnant qui est de moins en moins humain, ne pas devenir son complice et il y réussit fort bien. Il semble horrifié à l'idée de ressembler aux êtres dénués d'humanité et adopte un ton dubitatif :

*suis-je vraiment votre héritier ?*

*Se peut-il que j'aie dans mon sang  
Des parcelles de vos démesures*  
(CAUCHEMARS, CC, AV, p.254)

Aussi, les thèmes de la solitude et de la liberté sont présents dans ses poèmes de révolte. Ne voulant choisir aucun parti que celui de l'humain, notre poète est poursuivi par un sentiment de solitude persistant. Il est « ivre de solitude » (DÉLIRES, CI, AV, p.27). Mais s'il est seul, il est aussi libre :

*Je veux rester libre de vivre  
à la lumière de mon cœur  
seul, s'il le faut*  
(QUE SUIS-JE ?, CI, AV, p.21)

<sup>1</sup> Michel de Certeau cité par Denis Hollier, *De la Littérature française*, Bordas.

<sup>2</sup> Bernard Fauconnier, art. cit.

Pourtant, quelquefois, notre poète doute de l'utilité de ses invectives. Ne dit-il pas dans un poème qui évoque sa participation à une manifestation contre la guerre :

*Mais le dédain est dans le vent  
l'indifférence dans la neige  
Les passants sont des aveugles.*  
(RÉSISTANCE PASSIVE, CD, AV, p.231)

ou encore songeant au futur :

*Le radeau fuit et c'est en vain que tu crieras !*  
(LE FUTUR EN NEIGE DE SUIE, CC, AV, p.277)

Et pourtant, même s'il cède de temps en temps au découragement, notre poète croit fermement en la valeur de la révolte. Un article datant de 1987 et publié dans sa revue *La Passerelle* l'atteste. Sous le titre engageant « Soyons la conscience douloureuse de notre époque », il nous révèle sa pensée profonde. À ses yeux, le « talent » des poètes « doit (...) agir à la façon d'un vitriol, ou d'une médecine, sur les divagations de la Science ». Les poètes étant « une substance que l'on veut détruire : *l'âme humaine* », il leur faut réagir, ériger « une poésie humaine et violente ». Et Pierre Béarn conclut par ces propos réalistes aux allures de manifeste : « Nous savons que la Poésie n'a aucun pouvoir sur les tanks. Il n'en reste pas moins que nous devons nous insurger TOUS, que nous devons TOUS prendre position (...) »<sup>1</sup>.

Ainsi, notre poète est lucide. Il reconnaît que se révolter en poésie n'est pas miraculeux mais reste un devoir essentiel dans ce monde déshumanisé. Pourtant, il ne suffit pas de se révolter.

## II - « (REPRENDRE) POSSESSION DU MONDE »<sup>2</sup>

Claude Vigée, dans son livre *Révolte et Louanges*, signale que, chez les poètes du XX<sup>e</sup> siècle, la révolte va souvent de pair avec un besoin de proclamer l'existence de l'amour face à l'animosité, de la liberté face à l'oppression, de l'espoir face au désenchantement. C'est ce que fait Pierre Béarn, tout humaniste qu'il est. C'est un philanthrope qui aime la vie. Jamais, dans son œuvre, il n'est question de suicide, par exemple. Au contrai-

<sup>1</sup> Pierre Béarn, *La Passerelle*, n°62, Été 1987.

<sup>2</sup> AV, p.22.

re, il est animé par une soif de vivre extraordinaire. Notre presque centenaire sait reconnaître et apprécier les joies de l'existence.

## A- L'AMOUR

Dans une de ses lettres, Pierre Béarn écrit que « la VIE n'est supportable que si l'on aime et si l'on est aimé » (Lettre à l'auteur du 10 décembre 1997). L'amour pour les femmes mais aussi l'amitié, la camaraderie sont des valeurs précieuses que Pierre Béarn célèbre dans son œuvre poétique.

### – « *Les mains aimantées des femmes* »<sup>1</sup>

Les femmes fascinent Pierre Béarn et, s'il leur voue une telle passion, c'est qu'il les trouve « sur le plan humain, infiniment supérieures aux hommes »<sup>2</sup>. Il a consacré trois recueils aux femmes : *Les Dialogues de notre Amour*, *Les Passantes* et *Hymne à la Bête féminine*. Ces textes sont imprégnés de sincérité et d'érotisme. Le poète apprécie d'ailleurs tant l'érotisme qu'il a écrit une anthologie sur le sujet ainsi qu'un roman érotique *La Bête*.

*Les Dialogues de notre Amour* relatent l'histoire d'un amour et de ses différentes phases, en somme l'histoire d'un voyage avec ses diverses étapes, notamment l'ivresse de l'union charnelle :

*Ton amour est le soleil de ma nuit  
je me nourris de ta caresse  
je n'ai de lèvres que pour toi (...)  
Ta venue me cingle et m'apaise  
me détruit et me fertilise,  
Tu m'irradies  
et je sens  
dans mon ventre  
une irruption d'étoiles !  
(DA, p.37)*

Selon Jean-Louis Depierris, Pierre Béarn a « revigoré une

<sup>1</sup> AEC, p.88.

<sup>2</sup> Pierre Béarn, *L'Érotisme dans la Poésie féminine de Langue française des Origines à nos Jours*, J.J. Pauvert/Terrain Vague.

manière de donjuanisme »<sup>1</sup> mais tout en étant franc, humain, notre poète sait ne pas confondre érotisme et grossièreté. Une grande légèreté traverse *Les Passantes* qui sont, en réalité, l'œuvre d'un « libertin nostalgique »<sup>2</sup>. Les femmes y apparaissent toutes différentes et l'aventure n'est jamais la même. L'auteur semble porté par la mélancolie :

*En luciole happée par les lampes  
Tonia flamboyait dans ses yeux  
dont l'intensité me troublait...*

*Elle avait un corps d'hippocampe  
Cambré dans l'art d'émerveiller.*

*Si bien qu'un soir de bain de lune  
son fleuve de cheveux en queue  
de cheval marin me happa  
dans son sillage lumineux...*

(AEC, p.43)

Pierre Béarn écrit sans tabous. En cela, il se rapproche des surréalistes qui octroyaient une grande importance au corps, louant l'amour physique et le désir. Toute notion de péché chez eux, comme chez Pierre Béarn, est éliminée. S'adressant à la « bête féminine », notre poète s'exprime avec une grande liberté :

*Source habillée, effleurée,  
bientôt peuplée, conquise, esclavagée...  
O toi qui fut créée blessure  
promise au meurtre,  
plaie, déchirure, brûlure, crucifixion,  
cratère*

(HFB, pp.7-8)

– *Des « semailles d'amour »*<sup>3</sup>

L'attitude que Pierre Béarn adopte envers les hommes révèle combien il est humain. Même s'il est en proie à une perpétuelle indignation, ce n'est pas un anarchiste. Il œuvre pour les hommes, non seulement en s'insurgeant à travers sa poésie car

<sup>1</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup>AV, p.237.

son but est de les aider, mais aussi d'autres manières plus concrètes, par exemple par la création du Mandat des poètes qui lui a permis de venir en aide à nombre de poètes dans le besoin de 1950 à nos jours. Il défend les peuples opprimés : les Macédoniens, les Africains et beaucoup d'autres. Il intercède en faveur des minorités et se montre sensible à toutes formes d'injustice (la pauvreté, le racisme, la maladie). Au cours de sa vie, il noue de solides amitiés (avec Mac Orlan, entre autres). Dans *Couleurs de Mer*, on comprend qu'il accorde une grande importance à la camaraderie en temps de guerre, par exemple lorsqu'il évoque Troël, son « ami (...) frère de cœur » (FRESQUE POUR TROËL !, AV, p.80). Enfin, notons que Pierre Béarn célèbre particulièrement l'enfance, sans doute parce que l'enfant, moins corrompu par la société, est encore à un âge où le rêve est essentiel. Le poète regrette d'ailleurs son enfance et son authenticité :

*Je veux aller cueillir où je les ai laissés  
mes rêves gigantesques d'enfant ;  
je veux rejoindre mes Peaux-rouges  
hurlant leur joie dans les forêts,  
(...)  
Je veux reprendre mon bateau de papier  
pour retrouver au large l'étoile de l'aventure  
(FUIR, CC, AV, p.260)*

## **B - « LES CHATTERIES DU SOLEIL LOIN DES TYRANNIES DU BÉTON »<sup>1</sup>**

Etre humaniste, c'est aussi respecter la nature, la protéger. Sa présence dans l'œuvre ne peut passer inaperçue. Dans les fables comme dans les autres poèmes, elle est omniprésente. Sa beauté rend les actes d'inhumanité encore plus impardonnables. Ainsi en est-il du poème DIVAGATION. Aux armes atomiques, le poète oppose « la rosée », l'« arbre », l'« arc-en-ciel », « l'herbe » (CI, AV, pp.22-23). Il se confond avec ces éléments pour se différencier des hommes destructeurs. Il célèbre aussi souvent le printemps :

*Les perce-neige pointaient déjà  
leurs yeux blancs curieux dans les herbes  
lorsque les crocus par magie*

---

<sup>1</sup> AV, p.155.

*en brins de soleil s'exprimèrent. (...)*  
*Alors le soleil bienveillant*  
*ne leur refusa plus son aide*  
*et fit renaître le printemps*  
*qui justifie la vie sur terre (...)*  
*Dans les herbes endimanchées*  
*les pâquerettes étriquées*  
*s'ouvriraient enfin à la lumière*  
*tandis que partout le Bonheur*  
*refleurissaient avec les fleurs.*

*Dans la Nature c'est le Soleil*  
*qui joue le rôle de Dieu le père.*  
(FLEURS DE PRINTEMPS, 300 F, p. 148)

Pierre Béarn glorifie l'unicité et la beauté de l'existence avec une gaieté matutinale, usant de métaphores. Comme beaucoup de poètes de l'École de Rochefort, tel Cadou, il exalte la naissance, l'éclosion. Le charme auroral de la nature l'émerveille. Le poète parcourt le monde et recense ses innombrables richesses (*Couleurs d'Ébène, Couleurs multiples*). D'ailleurs, le thème du voyage est prédominant dans ses poèmes. Pierre Béarn, mû par son amour de la nature, a des envies d'évasion et certaines parties de son œuvre sont marquées par l'exotisme. Ce désir de voyages est le signe que notre poète souffre de vivre dans une époque insensée. Se tourner vers la nature est un moyen d'échapper au progrès et ses déboires. C'est une manière de réagir devant l'inhumanité. Ce va-et-vient, ces déplacements qui se remarquent dans l'œuvre montrent donc à la fois son insatisfaction et son amour de la nature. Tout comme Michaux qui délaisse ses études pour devenir matelot, Pierre Béarn s'engage dans la marine de guerre très tôt. La mer symbolise d'ailleurs bien l'aventure. Elle est à la fois source de rêves :

*Imprégné du bal de la mer*  
*je contempiais le littoral*  
*encore emmaillotté de nuit.*  
(PAYSAGES MARINS VIII, CM, AV, p.90)

et de peurs :

*La mer est dure et folle et fière*  
(FRESQUE POUR TROËL !, CM, AV, p.75)



Elle est le mystère, l'inconnu qui envoûte et terrifie. Lieu de tribulations, elle propose le refuge qu'est le bateau qui est parfois aussi le lieu de la privation, loin du monde :

*(...) tous les bateaux sont des îles*  
(PAYSAGES MARINS VII, CM, AV, p.89)

*(...) sur le bateau du berger  
le froid nous sculpte,  
nos mains crispées  
ne parviennent plus à étouffer  
la souffrance,  
les pieds gelés dans les sabots  
ne sont plus nos pieds.*  
(LES TRAQUÉS III, CM, AV, p.69)

L'intérêt que Pierre Béarn porte à la mer est sans doute dû au fait qu'elle « résout rêveusement en elle la plupart des contradictions jusque-là posées par l'expérience. (...) est un élément synthèse »<sup>1</sup>. Son essence divine, sa féminité sont indéniables. Face à la mer, notre poète se sent « seul avec Dieu » et la qualifie de « gueuse aux mains câlines » (PAYSAGES MARINS, CM, AV, p.93).

Elle procède de l'ordre organique du gluant. « Prends garde à sa bave d'argent », lit-on dans FRESQUE POUR TROËL ! (CM, AV, p.75). Pourtant, dans la suavité de la vague s'infiltrent le sel, l'iode et le cuivre, principes chimiques de la fissuration et de la division :

*La mer est un plateau de cuivre. (...)  
la mer est peuplée de méduses.*  
(LES TRAQUÉS, CM, AV, pp.70-71)

La mer a donc un statut très ambigu qui conduit notre poète à l'exalter. Elle possède un fort symbolisme dans l'œuvre. *Couleurs de Mer* est un recueil particulier qui semble mimer la fuite de l'inhumain. Des hommes sur un bateau – refuge dérisoire – fuient le progrès dispensateur de mort. Ce schéma narratif est le même que celui de *L'Océan sans Espoir*.

L'Afrique est un autre emblème de l'aventure. Comme Leiris s'exilant en Afrique noire, Pierre Béarn abandonne tout pour l'Afrique où il retrouve une nature originelle, sauvage, loin

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *Onze Études sur la Poésie moderne*, Seuil.

des civilisations décevantes. Selon Jean-Louis Depierris, ce que notre poète « est allé retrouver en Afrique c'est la confiance obstinée de l'homme en l'homme »<sup>1</sup>. Là encore, malgré la beauté du pays, l'inhumanité fait des ravages et il la décrit, la combat. Il se focalise sur la vie quotidienne des hommes, les peint tels qu'ils sont, avec beaucoup de réalisme, sans les idéaliser. Il visite l'âme du pays. Il peut être comparé à Valéry Larbaud qui ne se comportait pas en touriste en pays étranger mais adoptait le mode de vie de ses habitants. Le cosmopolitisme de Pierre Béarn est aussi un humanisme.

---

<sup>1</sup> Michel Dansel et Jean-Louis Depierris, *op. cit.*

## CONCLUSION

Tout au long de cet ouvrage, nous avons souligné l'humanisme du poète Pierre Béarn, écrivain du xx<sup>e</sup> siècle vivant à une époque particulièrement déshumanisée. L'humaniste qu'il est redonne au langage sa visée ontologique. Il participe à sa sauvegarde et le langage devient ainsi une sorte de catalyseur permettant la rencontre avec d'autres hommes. Par essence, l'acte poétique refuse toute forme de démesure qu'il s'agisse des excès de la science, de la corruption individuelle, de la cupidité, de la présomption, de la haine raciale, du sectarisme ou de la dictature. En démasquant les défaillances de la civilisation, le vice et l'inconduite qui siègent au cœur de l'homme, Pierre Béarn le condamne tout en prenant sa défense. En tant que poète, il s'efforce à la fois de dévoiler la réalité (comme le précisait Bergson en 1900 dans *Le Rire*) mais aussi de susciter une émotion libératrice (appelée « catharsis » par Aristote dans sa *Poétique*).

C'est un aventurier, avant tout un aventurier de la langue mais aussi l'aventurier du monde réel et l'explorateur des âmes. Selon Roger Mathé, « l'aventure nous contraint à nous dépasser, en montrant présence d'esprit, souplesse, parfois courage et endurance (...) ce qu'il y a de meilleur en nous est sollicité, mis à profit »<sup>1</sup>. Ce « meilleur » que Pierre Béarn convie dans cette grande aventure de la vie est une des vertus de l'humaniste qui prêche l'action. Opposée au constat douloureux de la vanité de l'existence demeure l'obligation de vivre et agir, selon une des interprétations du mythe de Sisyphe qui, malgré l'insignifiance de son effort, exécute sans relâche sa tâche.

Enracinée dans le concret, la poésie de Pierre Béarn est une poésie vraie émaillée de contradictions, à la fois accablée de doutes et pétrie d'espoirs. Tantôt, le poète pense qu'elle « péri-  
ra dans la flore anonyme » (DIREZ LISANT, CC, AV, p.237), tantôt il espère devenir « un géant » (DEMAIN ?, CC, AV, p.282) grâce à elle. Ces continuelles tergiversations sont bien humaines elles

---

<sup>1</sup> Roger Mathé, *L'Aventure*, coll. « Les thèmes littéraires », Bordas.

aussi car l'être humain, par nature, semble déchiré par l'ambiguïté. Toutefois, l'espoir semble primer chez Pierre Béarn :

*Au fil de mes défaites  
j'ai tissé mes désirs repus.  
Heurtant les fous heurtant les sottes  
J'ai tendu ma hotte.  
Les blés sont noirs  
je bois la lie  
de mon bonheur à l'agonie  
mais au bout du chemin  
l'ESPOIR ne s'est pas perdu...  
(SOIR DE FÊTE, CC, AV, p.244)*

Par l'art, le poète exprime sa liberté, lutte contre sa destinée, contre le néant, ainsi que l'établit Malraux dans *Les Voix du Silence*. Au terme de notre analyse, nous comprenons que l'humanisme de Pierre Béarn – qui n'acquiert sa véritable résonance que parce qu'il est exercé à une époque toute particulière – se manifeste de multiples façons. Nombre de thèmes dans l'œuvre relèvent de cet humanisme. Le fait même d'écrire en dépend. Ainsi, réfléchir sur le thème de l'humanisme, c'est aussi s'interroger sur le statut de l'écriture.

## APPENDICES

### – APPENDICE A –

#### *LA RÉCOLTE DES SEMAILLES*

Fols Guerriers des civilisations inhumaines  
vous voici revenant vers les creusets  
de vos naissances,  
dans vos villes d’esclaves en cage,  
dans les miroirs truqués de vos joies  
et voilà que s’ouvre à nouveau devant vous  
le pays des hypocrisies vendues,  
le pays comptabilisé du Bonheur.

Les voix du sang  
et celles des passés triomphants  
criaient en vous.  
Tous Français  
de Dunkerque à Tamanrasset !  
Mais vous avez confondu  
le soleil et la lumière.

Qui ne voit ici et là-bas  
que les soleils de la guerre  
et les giclements du sang pressé de fuir  
ont décoloré vos yeux ?

O mes aveugles de l’humain  
le bonheur usurpé de la paix  
aura-t-il encore un visage  
qui puisse vous devenir familier ?

Après vos jeux d’étoiles mutilées  
que pourraient encore valoir les étoiles  
de l’union des races sur vos étamines ?

Après vos semailles d’aveugles  
que pourrait encore souligner  
le sourire à préserver d’un enfant ?

Au débouché des tunnels  
la charte des droits de l'homme  
peut-elle avoir encore un langage  
pour vous qui fûtes des tueurs ?

Et que pourrait encore vous offrir  
en échange de vos ivresses  
la paix de la médiocrité  
Vous, les terroristes de la guerre !

En Asie  
sous un vol d'oiseaux planant comme des assiettes  
des milliers de têtes mal plantées sur des bambous  
vous regardent.

Solitaire torturé  
par votre faim de profiteurs  
je n'en peux plus d'entendre en moi  
mûrir la honte de me découvrir complice  
de vos ignominies  
car je ne peux rien contre vous  
que pleurer ma misère.

Civilisations inhumaines  
méprisantes  
pétrées de vandalisme  
et d'hypocrisie  
voilà donc vos récoltes ?

(CD,AV, pp.209-210)

– APPENDICE B –

*L'HOMME FUSÉE*

Soudain libéré, je m'élevais  
vêtu d'ailes en humeur de vagabondage  
parmi d'infemales envolées de poussière  
et des lueurs hallucinées

Je m'élevais hors du vivant et du réel

Mille milliards de réactions simultanées  
par seconde  
dans les étangs martyrisés du ciel

Je m'élevais je m'élevais je m'élevais  
tandis que des esclaves, en lampions suspendus,  
éclairaient ma montée vers le manège  
des galaxies rébarbatives...

Dans l'ascension tourbillonnante  
sous les regards hostiles des nébuleuses  
l'espace était couleur citron  
et je montais montais montais  
tel un motard infiniment blasé  
dans la fumée bleutée des pots d'échappement...

Pétri d'arithmétique en mouvement  
je m'élevais je m'élevais je m'élevais  
réconcilié avec les chiffres  
en intégrale réduite à la fraction.

Hanté de suicides avortés  
je tressais des aveux en corde de pendu  
pour une ultime cabriole  
parmi les damnés de la vie  
mais je m'élevais m'élevais m'élevais...

Sous moi la Terre cherchait  
le pieu d'un bilboquet géant qui se mouvait  
tandis que je montais montais montais  
dare dare vers les étoiles...

Enlisés dans leur solitude  
parmi les variables et les primaires  
d'insolents fantômes me narguaient  
tout en m'escortant prudemment

Puis se fut autour de moi  
un rassemblement d'esseulés en fuite  
des accablés fugitifs  
des rapatriés concentrationnaires...  
Les transplantés sans emploi  
de la surpopulation.  
Et je compris que nous montions ensemble  
vers l'espoir d'une autre planète...

Mais brusquement je vis paraître  
des anges pourvus en apparence  
de singulières têtes de mort

Ils s'élevaient tout comme nous  
vers la liberté des sommets

mais ils accumulaient sous eux  
des crânes de squelettes  
tels des marchepieds.  
Et j'entendais au loin des forgerons  
qui martelaient en cadence le dos  
des planètes récalcitrantes...

Et soudain, barrant en hauteur notre montée,  
je vis des nains gonflés d'éternité factice  
qui brandissaient des torches en délire  
tandis qu'à la poursuite des lueurs  
courageaient d'étranges ombres nuageuses  
tels des rats coursant des oiseaux...

Un passé d'astres foudroyés  
accumulait en tas ses ruines  
pour stopper le vol des comètes.

Mais nous montions montions montions  
refusant de jouer aux boules  
avec les étoiles...

Tout à coup, regards enflammés,  
dans un tourbillon furieux d'images  
l'Oubli supprima sa quiétude  
et je vis bientôt s'imposer  
mon visage de chair humaine.

Les exigences du conformisme  
des réalités officielles  
m'aveuglèrent aussitôt  
et la solitude s'imposa.

J'étais de nouveau seul au monde  
seul en moi réfractaire  
seul devant tout ce que j'avais haï :  
le débit comptable de mes souvenirs  
les bordereaux mal payés des envies  
la taxe à la valeur ajoutée des erreurs.

Lardés de vers luisants tenaces  
mes remords aux mains froides  
redevenaient diaboliques.

Et voici que surgissaient  
une multitude d'images tarabiscotées  
dont la cruauté me tyrannisait à nouveau :



Je revivais l'absolu des imperfections  
qui nous conduit à n'être plus que les esclaves  
de Celui qui parvint  
à chasser Dieu de notre vie.

J'apercevais à n'y pas croire  
des Chinois suspendus devant moi par leurs nattes  
et dont les pieds saignaient en goutte à goutte...  
des Musulmans empalés vifs  
sur des coupoles de minarets...  
des Mongols fuyant les clameurs  
des politiques enjolivant  
l'illusion de l'égalité...

Dans la tourmente des vérités flétries  
renaissaient à nouveau  
les passions et les obsessions  
qui furent maléfiques.

Scellant la Guerre dans les arbres  
des guerriers aux langues pendantes  
se balançaient à la cadence  
des cris de victoire factice.

Blocs de silence dans le vent.

Dans l'étendue je n'étais plus  
qu'un fragment de matière  
égaré dans un monde semblable à un tapis,  
sur lequel des fleuves de fuyards  
s'écoulaient en liberté vers l'exil

Deux kilos de tabac pour grimper dans un train  
qui s'en allait vers Vladivostok  
où dormaient les navires de leurs espérances...

Parfois des groupes d'hommes et de femmes  
s'affaissaient dans leur défaite  
afin de creuser de leurs mains  
des cercueils de neige à leur taille  
ou bien des puits rapides  
où ils descendaient la tête en bas  
longuement suspendus par leurs pieds.

Non loin d'eux les Blancs marquaient de sang  
le front des Rouges en signe de justice  
tandis que les Rouges plantaient des clous  
tout au long des galons des officiers

qui avaient le tort d'avoir perdu.

Leur faisant face dans le paradis de la neige  
des paysans plantés nus  
tels des poteaux utilitaires  
devenaient avec compassion  
sous des seaux d'eau froide  
des statues de saints.

Un peu partout des chevaux abandonnés  
dressaient leurs sabots vers le ciel  
mais le gel permettait  
à leurs dépouilles pathétiques  
de ne pas empester les vivants.

Mais voilà que brusquement surgissait  
l'Ouest dément par son génie  
trionphant et redoutable  
l'Ouest dominateur.

et voilà que se développaient ses imageries  
et voilà que s'imposait à moi  
le stupide et criminel mur des poitrines  
avec les pantalons des zouaves  
fascinés par les rafales du crime organisé.

et puis m'envahissaient le Nucléaire  
et son pouvoir d'anéantir l'Humanité,  
l'esclavage planétaire,  
la barbarie des besoins et des ambitions,  
l'hypocrisie démente des races et des langages,  
le patriotisme totalitaire,  
l'hypocondrie qu'impose le Progrès.

Tout ce sang profané par les guerres imbéciles  
Tout ce sang piétiné à l'égal de la boue  
tout ce sang qui n'est plus dans l'oubli  
que du vin répandu sur les nappes  
de l'opulence des nantis  
Comment oublier l'imposture ?  
Comment oublier ces éclaboussures de sang ?

Mais mon visage de chair était encore vivant !  
Lucide au déboulé du cauchemar  
je n'étais plus rien que moi-même  
revenu sur la Terre ingrate et condamnée,  
face à cette vérité qui me torture :

Je souffre en ma santé des maladies humaines  
du refus d'un miracle à l'ombre de mes mains  
de n'être en ce bourbier que peine entre les peines.

Etre Dieu soudain... quelle revanche !

(CI, AV, pp.31-35)

– APPENDICE C –

*DÉLIRES*

L'esprit nourri d'erreurs  
mais innocent  
sous la pression du mépris  
m'évadant  
pressé d'échapper...

Évasion dans le déséquilibre  
vers les hauteurs du Dédain

À l'aise en liberté  
dans les séquences disloquées  
la perturbation des indices  
les arrivées en désordre  
la permutation des bandes  
les fusions dissymétriques  
les métastases de la jalousie  
la dictature des écrans

Enfin dépouillé  
NU  
criant NON  
à la duperie des télécriteurs  
à l'orchestre délirant des chiffres  
au dernier passage des carcans numérotés  
aux fiches  
aux étiquettes

Fuyant leur liberté d'oiseaux en cage  
les bienveillances du paternalisme  
l'esclavage organisé de la science  
la démence des vérités fabriquées

Ivre de solitude  
délivré des culpabilités du Hasard  
et des exigences sociales

Libre  
dans la fosse aux transfuges  
dans le silence des marginaux  
avec en mains les remords morts

Je redistribue le tout pour repartir  
vers les infinis inférieurs mais salutaires

J'enregistre en mémoire ma joie  
pour la récolter multipliée  
à tous les passages en douane.  
Je la fragmente  
je la fusionne en mille éclairs !

La clef profondeur justifie infiniment  
mes ambitions, mes tentations, mes exigences

Je multiplie le fichier des rêves  
sans oublier la folie  
Je brasse les masturbations cérébrales  
les fustige les écrabouille les étrangle  
les maudis

La Science a condamné l'emploi  
Foutez-nous la paix

Je teste en jubilés  
les frêles enfants des manies  
les panneaux de défense  
les interdits de la morale  
les discours superfétatoires  
les cris ricochants

Quarante arguments  
et la division par deux successives  
Je redistribue sur bandes  
négligeant le problème des sorties  
pour ne plus espérer  
que le jugement des justes  
car la clef de la répartition  
ne peut filtrer  
que les éléments de mon destin  
et justifier mon talent  
que nient les imbéciles

Je me moque du tri interne  
des interrupteurs  
du temps du déplacement  
des solutions logiques  
et de la mémoire cataloguée  
des ordinateurs  
à la merci des escrocs

Je ne contrôle plus mon sang  
ni le désir du paradis  
des femmes qui se donnent  
et pas davantage les images  
qui font de moi un obsédé

Le bonheur aux mains fascinées  
me hante  
Mais par ailleurs et par malheur  
l'électronique m'électrise  
l'enchevêtrement de l'inextricable  
me subjugue

J'atteins à la vérité cyclique  
éclatée dans ma faim !  
Je me nourris de fragments  
de décimales décapitées  
en tranches de programmes

Avaleur de fiches perforées  
je deviens crucifère  
quatre pétales en croix  
et la tête en breloque

Pillard impénitent  
dans les couleurs piégées  
je mords le vent !  
Mes mains deviennent moissonneuses  
L'espace des murailles molles  
se fragmente  
pour m'accueillir en étalon

Je fuse vers les hauteurs peuplées  
de forces indifférentes  
qui n'ont aucun souci de moi.  
Je les pourfends pour qu'elles me découvrent  
et connaissent enfin mon nom

Tout deviendra sous moi  
platitude à l'infini

Je skie sur les notoriétés surfaites  
je garde leur laine insolite  
je les transforme en coussins  
où je repose ma solitude

Le ciel est bleu d'empire  
au-dessus de mon crâne  
et sous moi blanche est la mer  
fripée d'ennui et de déchets  
boursoflée, malade, désespérée  
et qui se vengera peut-être un jour

Sous mes labours de rêve  
tout se transforme et renaît

Tout pour rien et au plus vite !  
J'ai des rumeurs de foule dans l'oreille  
et l'ambition des jeunes loups.  
J'aspire à la contestation  
qui vous étonnera

Je suis un être humain et je méprise  
quiconque se goberge en fabriquant  
des aphorismes si fragiles  
que l'on peut les décortiquer  
mais je reste contaminé  
par les démenances d'une époque  
qui ne sait pas qu'elle va mourir. "

(CI, AV, pp.27-30)

## BIBLIOGRAPHIE DE PIERRE BÉARN

### 1. POÉSIE

#### A- RECUEILS

- Mains sur la Mer*, Flory, Paris, 1941.  
*Mes cent Amériques*, Zodiaque, Saint Léger Vauban, 1944.  
*Maraudeuse de mon Chagrin*, Cahiers de Champagne, Reims, 1945.  
*Couleurs d'Usine*, Seghers, Paris, 1951.  
*Couleurs de Cendre*, Seghers, Paris, 1952.  
*Couleurs d'Ébène*, Seghers, Paris, 1953.  
*Couleurs intimes*, illustré par l'auteur, Rougerie, Limoges, 1953.  
*Couleurs nocturnes*, Cahiers de Rochefort, Rochefort-sur-Loire, 1953.  
*Couleurs de Vent*, Cahiers de l'Orphéon, Paris, 1955.  
*Dialogues de mon Amour*, Seghers, Paris, 1958.  
*Couleurs de Mer*, Rougerie, Limoges, 1962.  
*45 Passantes – Tome 1*, illustré par Olive Tamari, Zodiaque, Saint Léger Vauban, 1964.  
*Refus d'Héritages*, Audiothèque, Bruxelles, 1965.  
*43 Passantes – Tome 2*, illustré par Zadkine, Rougerie, Limoges, 1966.  
*Couleurs éparées*, Rougerie, Limoges, 1969.  
*Hymne à la Bête masculine*, Paris, 1972.  
*Couleurs piégées*, Grasset, Paris, 1973.  
*Hymne à la Bête féminine*, Paris, 1976.  
*Dialogues de notre Amour*, Éditions Universelles, Paris, 1977.  
*54 Fables*, coll. « L'enfant, la poésie », Éditions Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1978.  
*48 Passantes – Tome 3*, illustré par Yves Brayer, Grassin, Paris, 1979.  
*D'Amour et d'Eau claire*, Grasset, Paris, 1983.  
*184 Fables*, illustré notamment par Arfoll, Editinter, Soisy-sur-Seine, 1995.  
*30 Fragments de Foule en Marche vers le Jugement dernier...*, 30 illustrations de l'auteur, Editinter, Soisy-sur-Seine, 1996.  
*Mes cent Amériques*, Dits du Pont, Avignon, 1996.  
*Dix Poignées de nouvelles Fables*, illustré par Arfoll, Editinter, Soisy-sur-Seine, 1997.  
*Dialogues de notre Amour*, illustré par l'auteur, Editinter, Soisy-sur-Seine, 1997.  
*L'Arc-en-ciel de ma Vie – Tome 1*, Editinter, Soisy-sur-Seine, 1998.  
*300 Fables d'aujourd'hui (L'Arc-en-ciel de ma Vie – Tome 2)*, Editinter, Soisy-sur-Seine, 1999.

## B- POÈMES PARUS DANS DES ANTHOLOGIES

A. Adam, R. Chiss, A. Kaiser, I. Mignolet, *La Semaine du Français CMI*, collection dirigée par Bernard Lecherbonnier, Nathan, Paris, 1990, p.229.

*Cinquante Ans de Poésie contemporaine*, Jean Grassin, Paris-Carnac, 1996, pp.159-162.

Jane Giraud, *Poésies du XX<sup>e</sup> Siècle*, illustrations de Françoise Boisgard, Scolavox, Poitiers, 1979, pp.29-30.

*La Poésie An 2000*, Jean Grassin, Paris-Carnac, 2000, pp.42-43.

Yves La Prairie, *Les plus beaux Poèmes sur la Mer*, coll. « Espaces », Le cherche midi éditeur, Paris, 1993, pp.128-129.

Pierre Menanteau, *Nouveau Trésor de la Poésie*, Sudel, Paris, 1974, pp.106 et 214.

## 2. ROMANS

*L'Agonie du Cuirassé Suffren*, Sorlot, Paris, 1937.

*Si lâches dès le Matin*, Flory, Paris, 1941.

*L'Océan sans Espoir*, Émile-Paul, Paris, 1946.

*Jean-Pierre et la Navigation*, illustré par Bob Hekking, Pavois, Paris, 1946.

*Cram-Cram du Niger*, Fayard, Paris, 1959.

*Jean-Pierre et la Navigation*, illustré par Jean Paul Voorm, Fayard, Paris, 1961.

*Jean-Pierre et la Navigation*, collection de poche Voici, Julliard, Paris, 1964.

*La Bête*, Ramsay, Paris, 1989.

## 3. NOUVELLES

*Les Oiseaux sont ivres*, Pavois, Paris, 1946.

*Misères*, Éditions Arc-en-ciel, Paris, 1947.

## 4. GASTRONOMIE

*Paris-Gourmand*, Gallimard, Paris, 1929.

## 5. BIOGRAPHIES

*Grimod de la Reynière*, Gallimard, Paris, 1930.

*Paul Fort*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, Paris, 1960, 1970, 1975.



## 6. REPORTAGES-ENQUÊTES

*De Dunkerque en Liverpool – La Guerre en Mer*, Gallimard, Paris, 1941.

*Voyage au Pays de la Manie*, illustré par Ray Bret Koch, Pavois, Paris, 1945.

*L'Afrique vivante*, Fayard, Paris, 1955.

*À la Conquête de la Mer*, coll. « La joie de connaître », Éditions Bourrelier, Paris, 1959.

*L'Érotisme dans la Poésie féminine de Langue française des Origines à nos Jours*, Jean-Jacques Pauvert / Terrain Vague, Paris, 1993.

## 7. REVUES

*Mysticisme*, (deux numéros écrits seul), 1926.

*La Passerelle*, (soixante-quatre numéros écrits seul, sauf trois articles de Rousselot, Laugier, Jacques Charles), 1969/1987.

## 8. ARTICLES CRITIQUES

« Propos sur la poésie », *Art et Poésie*, sous la direction d'Henry Meillant, n°55, été 1971, pp.18-19.

« Sensualité ou sexualité », article inédit (en trois pages) de 1996.

« Au seuil de l'aventure », *Intrait d'Union*, bulletin de l'union des écrivains, n°24, mai 1998.

« Douze minutes avec Léopold Sédar Senghor sur la chaîne Radio France », *L'Agora*, revue de la Société des Poètes français, n°8, octobre-décembre 1999, pp.3-4.

« Les entretiens de Pierre Béarn – Pierrette Sartin », *L'Agora*, revue de la Société des Poètes français, n°9, janvier-mars 2000, p.3.

