
Un poème d'Henri Simon : Li P'tit Rôsi. Essai d'un commentaire textuel.

Auteur(s), créateur(s), collaborateur(s) : Piron, Maurice (1914-1986)

Type d'objet représenté : Article

Lieu de création de l'objet original : Bruxelles (Belgique)

Identifiant(s) : 40991B (cote ULiège); 700006767 (code-barres ULiège)

Organisme ayant financé la numérisation : Dialectes belgo-romans, tome 1, n° 4

Accès ouvert - Domaine protégé

URL permanente : <http://hdl.handle.net/2268.1/4204>

Les reproductions numériques disponibles sur DONum sont en faible résolution, facilitant le téléchargement. Des fichiers de haute qualité peuvent être obtenus sur conditions, via notre formulaire de contact (feedback).

Certaines de ces reproductions peuvent être payantes. Un devis vous sera envoyé par courriel.

Les documents disponibles sur DONum peuvent être protégés par le droit d'auteur. Ils sont soumis aux règles habituelles de bon usage.

40.991

LES DIALECTES BELGO-ROMANS

REVUE TRIMESTRIELLE

publiée par

“ Les Amis de nos Dialectes „

Compagnie d'études linguistiques et littéraires belgo-romanes

SOMMAIRE

ARTICLES :

F. Rousseau. L'expansion wallonne et lorraine vers l'Est, aux XI^e et XII^e siècles 171

M. Piron. Un poème d'Henri Simon : Li P'tit Rôsi. Essai d'un commentaire textuel 199

COMPTES RENDUS (voir p. 2 de la couverture) 219

CHRONIQUE (voir p. 2 de la couverture) 227

NÉCROLOGIE :

L. Michel. Alphonse Bayot 251

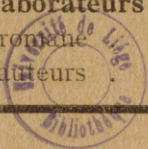
Ch. Bruneau. Oscar Bloch 262

TABLE DES MATIÈRES 269

BIBLIOGRAPHIE :

O. Jodogne et collaborateurs. Bibliographie dialectologique belgo-romane 91*

Index des noms d'auteurs 124*



En dépôt à BRUXELLES

Librairie FALK fils

G. Van Campenhout, succ.

22, rue des Paroissiens

BRUXELLES

ÉDITIONS DES

“ Amis de nos Dialectes „

En dépôt à PARIS

Librairie E. DROZ

25, rue de Tournon

COMPTES RENDUS

Herbillon (J.) . <i>Toponymie de la Hesbaye liégeoise. VI. Odeur</i> (E. Renard)	219
Fabry (M.) . <i>Li Hatche di Bronze et autres contes</i> (O. Jodogne)	220
Launay (M.) . <i>Lès Tchansons dè Bièrdjî</i> (L. Michel)	221
Tondeur (G.) [Pûjon]. <i>...et mes petits-enfants ne me comprendront plus !...</i> (J. Roland)	224
Callaert (F.) . <i>Istwères d'in Gaviot</i> (O. Jodogne)	225
Bal (W.) . <i>El région dins l' monde</i> (L. Michel)	226

CHRONIQUE

43. *Les « Amis de nos Dialectes » en 1936-1937* (J. H.), p. 227. —
44. *L'Exposition du Folklore du Centre et du Livre wallon (La Louvière, 28 août-6 septembre 1937)* (G. T.), p. 229. — 45. *L'Exposition de l'Art et du Livre luxembourgeois (Arlon, 26 septembre-17 octobre 1937)* (L. M.), p. 230. — 46. *La littérature dialectale à l'Exposition du Livre belge à Liège (16-25 octobre 1937)* (M. P.), p. 230. — 47. *Le III^e Congrès international des Sciences phonétiques (Gand, 18-22 juillet 1938)* (L. M.), p. 231. — 48. *Un Congrès international de Toponymie et d'Anthroponymie (Paris, 1938)* (L. M.), p. 232. — 49. *Le V^e Congrès international de Linguistes (Bruxelles, 1939)* (J. D.-G.), p. 232. — 50. *Une nouvelle revue mensuelle : « La Gaillarde »* (L. M.), p. 234. — 51. *Une « Revue Wêliche »* (L. M.), p. 235. — 52. *Publications en cours et publications annoncées* (L. M.), p. 236. — 53. *Le « Festschrift » Ernst Gamillscheg* (L. M.), p. 238. — 54. *Une enquête onomasiologique et folklorique sur la coccinelle* (O. J.), p. 239. — 55. *La collaboration internationale en dialectologie et en toponymie* (L. M.), p. 239. — 56. *Un service des levés et plans généraux à l'Administration du Cadastre* (L. M.), p. 240. — 57. *Un « Répertoire chronologique des Littératures modernes »* (L. M.), p. 240. — 58. *Le prix biennal de littérature wallonne* (M. F.), p. 242. — 59. *Un concours organisé par la Ville de Namur* (J. C.), p. 242. — 60. *Une bourse de voyage à Gabrielle Bernard* (J. C.), p. 242. — 61. *Une étude relative à la « Pasheille » liégeoise de 1683 sur le siège de Vienne* (J. H.), p. 243. — 62. *Li Tchant dès Walons* (J.-A. D.), p. 245. — 63. *Deux deuils dans les lettres dialectales : Henri Baron et Théophile Bovy* (O. J.), p. 245. — 64. *Les dialectes à l'école* (J. H.), p. 246. — 65. *Les ouvrages dialectaux dans les bibliothèques publiques* (O. J.), p. 246. — 66. *Le Groupement national des Universitaires Wallons* (L. M.), p. 248. — 67. *Les émissions dialectales à l'I. N. R.* (J.-A. D.), p. 248. — 68. *Une Commission nationale de Folklore* (L. M.), p. 249. — 69. *Les méthodes des sciences sociales* (L. M.), p. 249.

Un poème d'Henri Simon : Li P'tit Rôsi.

ESSAI D'UN COMMENTAIRE TEXTUEL (1)

Il n'y a aucun paradoxe à soutenir que la poésie d'Henri Simon n'est guère une poésie lyrique. Si le lyrisme implique chez le poète l'expression d'une psychologie qui s'affirme en se racontant, il est manifeste que Simon s'en est écarté. Le seul tribut qu'il lui ait consenti, ce sont les chansons élégiaques de ses débuts littéraires (1883-1907). Ces pièces, au nombre de treize, figurent dans l'édition complète des poèmes de Simon (2) sous le titre de *Tchansons*. Mis à part *Li P'tit Rôsi*, qui fera l'objet de ces pages, elles ne revêtent, dans le bagage du poète, qu'une importance secondaire.

La cause réside dans une légèreté d'allure qui contraste avec le réalisme parfois grave du reste de l'œuvre. Toutes ces poésies ont quelque chose de menu et de futile. L'amour, qui en forme le thème, est tout en teintes douces, en gaminerie sentimentale, sans arrière-pensée. On y respire un air d'idylle dominicale traversée de chants d'oiseaux, de sourires tendres, de regrets vite résignés. Œuvres charmantes du reste, et dans lesquelles s'affirme un art très délié de la composition. Un art proche, par endroits, de la virtuosité. A examiner la construction de presque toutes ces pièces, on voit combien le

(1) Extrait d'un mémoire universitaire inédit : *L'Œuvre poétique d'Henri Simon*.

(2) *Li Pan dè bon Diu*, 2^e édit. — Liège, Vaillant-Carmanne, 1935, COLLECTION « NOS DIALECTES », n^o 4, pp. 82-96.

poète a eu souci de les plier à la symétrie impeccable des formes fixes et à ces recherches d'assouplissements qui semblent n'être là que pour attester le plaisir des difficultés vaincues. Et l'on citerait sans peine tels morceaux où la répétition des mêmes vers aux endroits prévus, ménage d'heureux effets de naturel et d'enjouement, accentuant par là le ton narquois du badinage.

D'un contenu frêle qu'amincit encore la gaine étroite du style, les poésies lyriques d'Henri Simon frappent surtout par l'absence de sérieux véritable et la gratuité du sentiment qu'elles expriment. On sent que le poète ne s'y engage pas et n'y engage rien de ce qui est essentiel à lui-même. Il préfère musarder en chemin, cueillir ici une comparaison qui sied à son madrigal, là, broder de gracieux motifs et, par-dessus tout, se maintenir en équilibre sur des mètres savamment réglés à l'avance. Lorsqu'il évoque les séparations sans retour, il a beau chanter dans *Adiè, Nanète* :

*Por vos, ci n 'sèrè nin 'ne grande piète,
èle ni sèrè grande qui por mi,*

nous ne sommes pas dupes, parce qu'au fond nous voyons bien qu'il n'a pas l'air d'y croire trop lui-même. Ce qui lui importe, c'est d'arriver au refrain de sa chanson avec habileté et bonne grâce. Le reste le met à l'aise. Le reste, c'est, d'aventure, quelque amourette en surface, quelque confession galante sans préciosité, où l'on devine qu'il y a peu à gagner et encore moins à perdre.

LI P'TIT RÔSÎ

*È corti d' nosse mohone i crèhéve on rôsî
i crèhéve on rôsî tot plin d' lê-m'-è-pâye,
i crèhéve on rôsî rimpli d' tos mèhins
èt qu'on n'acontève nin.*

On comprendra d'autant mieux le bond soudain que nous fait faire *Li P'tit Rôsi*. Avec ce poème, nous sommes loin des exercices et des élégies simplement bien tournées. Il y a autre chose. Il y a la douleur humaine.

* * *

En poésie, le sujet est peu et la manière est tout : axiome banal. Mais rarement vérité s'est trouvée d'application plus heureuse que pour *Li P'tit Rôsi*. On en jugera à l'énoncé de la donnée toute sèche du poème : un rosier misérable croît dans un jardin : il est stérile. Un jour, passe une jeune fille ; elle le regarde et ses yeux si beaux arrêtés sur l'arbuste chétif font éclore un miracle : le rosier fleurit une rose unique. La jeune fille la cueille aussitôt pour s'en parer le corsage, puis n'y songe plus. La promenade terminée, elle jette loin d'elle la rose qui s'est flétrie... Mais cette aventure cache un symbole que le poète découvre à la fin : le jardin c'est notre pays ; le petit rosier qui jamais ne reflourira, c'est moi ; mon cœur était sa fleur blanche et son parfum, mon amour.

On le voit, le poème a l'air d'une simple allégorie dont je ne serais pas surpris qu'on retrouvât le thème dans d'autres littératures. Et rien en lui ne fait prévoir la merveille que Simon va en tirer :

TRADUCTION : LE PETIT ROSIER

Dans le courtil de notre maison grandissait un rosier,
grandissait un rosier plein de désolation,
grandissait un rosier accablé de maux
et que l'on dédaignait.

*I k'hiyîve si pauve vèye inte deûs rôyes di pâquîs,
inte deûs rôyes di pâquîs qui n' florihèt mây,
inte deûs rôyes di pâquîs, cès fleûrs di sârcô...
Qui n' morève-t-i so l' côp !*

*On djoû, v'la 'ne bèle djonne fèye arèstèye è cot'hê,
arèstèye è cot'hê rimpli d' fleûrs florèyes,
arèstèye è cot'hê d'avant l' pauve mèsbrudjî,
qu'on n'aveût mây loukê.*

*Èlle èsteût pôr si frisse, sès-oûy èstît si bès,
sès-oûy èstît si bès, — por lu quele mèrvèye ! —
sès-oûy èstît si bès qu'on mirâke si fa :
li rôsî floriha.*

*I n' floriha qu'ine rôse ossi blanke qu'on feû-d'-li,
ossi blanke qu'on feû-d'-li, v's-ârîz dit 'ne nîvaye,
ossi blanke qu'on feû-d'-li qui s' droûve tot doûcemint
a l'êreûr d'â matin.*

*Li crapaude plinte di djôye dèl vèy si djonne flori,
dèl vèy si djonne flori, — lès feumes sont canayes, —
dèl vèy si djonne flori, sor lu s'abaha :
li p'tite rôse l'ècinsa.*

*L'odeûr èsteût si doûce qui l' bâcèle èl côpa,
qui l' bâcèle èl côpa po s'è fé 'ne gâgâye,
qui l' bâcèle èl côpa po l' mète à flokèt
di s' bê nou côrsulèt.*

*Mins, l' porminåde finèye, li rôse aveût flouwi.
Li rôse aveût flouwi so lès bèlès câyes.
Li rôse aveût flouwi... Sins minme on louka,
djus d' lèy èle li tapa.*

*Li corti, c'èst nosse tère ; mi, c'èst li p'tit rôsî ;
mi, c'èst li p'tit rôsî qui n' florih pus mây,
mi, c'èst li p'tit rôsî ; mi coûr, c'èst s' blanke fleûr ;
l'amoûr, c'èsteût si-odeûr.*

Il usait sa pauvre vie entre deux lignes de buis,
entre deux lignes de buis qui ne fleurissent jamais,
entre deux lignes de buis, ces fleurs de tombeau...

Que ne mourait-il sur le champ !

Un jour, voilà une belle jeune fille arrêtée dans le jardin,
arrêtée dans le jardin rempli de fleurs écloses,
arrêtée dans le jardin devant le pauvre infirme
qu'on n'avait jamais regardé.

Elle était vraiment si fraîche, ses yeux étaient si beaux,
ses yeux étaient si beaux — pour lui quelle merveille ! —
ses yeux étaient si beaux qu'un miracle se fit :
le rosier fleurit.

Il ne fleurit qu'une rose aussi blanche qu'un lys,
aussi blanche qu'un lys, vous auriez dit de la neige,
aussi blanche qu'un lys qui s'ouvre tout doucement
à la lueur de l'aube.

La jeune fille pleine de joie de le voir si tendre éclos,
de le voir si tendre éclos, — les femmes sont cruelles, —
de le voir si tendre éclos, vers lui se pencha :
la petite rose l'encensa.

Le parfum était si doux que la jeune fille la cueillit,
que la jeune fille la cueillit pour s'en faire une parure,
que la jeune fille la cueillit pour la mettre au ruban
de son beau corsage neuf.

Mais la promenade finie, la rose était fanée.
La rose était fanée sur les beaux atours.
La rose était fanée... Sans même un regard,
loin d'elle elle la jeta.

Le courtil, c'est notre pays ; moi, « c'est » le petit rosier ;
moi, c'est le petit rosier qui ne fleurit plus jamais,
moi, c'est le petit rosier ; mon cœur, c'est sa blanche fleur ;
l'amour, c'était son parfum.

Il convient d'arrêter d'abord notre attention sur certains détails du mécanisme de l'œuvre. La strophe du *P'tit Rôsi* se compose de mètres différents. Le premier vers, le plus long, a douze syllabes ; les deux suivants en comportent chacun onze et sont coupés en 6/5 :

i crèhéve on rôsi, tot plin d' lê-m'-è-pàye.

Rendue confiante par la mesure du premier hémistiche, l'oreille attend déjà un nouvel alexandrin ; mais l'absence d'une sixième syllabe dans le second hémistiche rend le mètre impair : ce qui arrête l'élan et produit une cassure dans le rythme. Les six syllabes du dernier vers rétablissent par leur allure plus aisée, plus rapide, quoique toujours brève, la plénitude harmonique de la strophe.

Le jeu des répétitions est tout aussi remarquable que le rythme : le second hémistiche de l'alexandrin initial est immédiatement repris au début du vers suivant et forme de même le premier hémistiche du troisième vers :

...*i crèhéve on rôsi*
i crèhéve on rôsi, tot plin d' lê-m'-è-pàye,
i crèhéve on rôsi.....

Cette triple reprise d'un même groupe dégage un je ne sais quoi d'insistant qui vient se jeter sans cesse en travers du poème et lui donne sa démarche lente, admirablement difficile.

L'impression d'irrégularité (réglée jusqu'au moindre détail) est encore accrue par la combinaison des rimes (abcc). Trois vers sur quatre sonnent différemment. Les rimes des deux premiers vers (ab) restent sans écho jusqu'à la strophe suivante où elles s'accordent respectivement avec celles des vers 1 et 2 (1). Seuls, les deux derniers vers s'accordent ensemble et leur rime, toujours vocalique (2), appuie de son timbre la chute de la strophe.

(1) Il y a exception pour les trois premiers vers des strophes septième (rime en - a), huitième (rime en - i) et neuvième (rime en - î).

(2) Étant donné le principe rationnel de la rime *phonétique*, on distingue, en wallon, les rimes vocaliques et les rimes consonantiques. « Appelons *vocalique* toute syllabe terminée par une voyelle masculine (*inné, - és, - er, - ez;*

Tel est le canevas du poème. Il reste à voir dans quelle mesure l'écrivain a su en profiter.

Pour le dire tout de suite, rien ne demeure sans utilité dans cette économie étonnamment prévoyante. L'alexandrin initial est peu caractéristique, mais il a pour lui sa longueur. C'est un vers narratif et descriptif. Il énonce un fait ou montre une situation :

È corti d' nosse mohone i crèhéve on rôsî...
I k'hiyîve si pauve vèye inte deûs rôyes di pâquîs...
On djoû, v'la 'ne bèle djonne fèye arèstéye è cot'hé...
Èlle èsteût pôr si frisse, sès-oûy èstît si bès...
I n' floriha qu'ine rôse ossi blanke qu'on feû-d'-li...
L'odeûr èsteût si doûce qui l' bâcèle èl côpa...
Mins, l' porminåde finèye, li rôse aveût flouwi...

Certes, l'anecdote du *P'tit Rôsi* ne peut tenir dans la juxtaposition de ces alexandrins. Mais, presque toujours, il est permis de les isoler en tête de chaque strophe : leur rôle est d'introduire une donnée que la suite développe, précise, accentue. Les deux vers suivants, en effet, retiennent l'essentiel de cette donnée et y ajoutent une qualification qui contribue à fixer le « climat » poétique :

i crèhéve on rôsî tot plin d' lê-m'-è-pâye
i crèhéve on rôsî rimpli d' tos mèhins

L'impression mélancolique et désolée annoncée par ces deux vers qui répètent presque la même idée se poursuit, grandissante :

(I k'hiyîve si pauve vèye)
inte deûs rôyes di pâquîs qui n' florihèt mây,
inte deûs rôyes di pâquîs, cès fleûrs di sârcô.

oureu, ureûs, teût ; banc, camp, èfants, etc.). Appelons consonantique toute syllabe terminée par une consonne qui se prononce (*batch, damadje ; sètche, vèdje ; lodjis', sièrvice, etc.*), que cette consonne, en vertu de l'étymologie, soit, dans l'écriture, suivie ou non d'un e muet ». (J. HAUST, *Dictionnaire des Rimes...* Liège, 1928, p. XII).

Le décor est sobrement esquissé par deux haies de buis. Mais le poète craint que le décor de *deuil* ne soit pas assez nettement suggéré. Il faut qu'il précise que ces buis ne fleurissent jamais. Il faut surtout qu'il épuise les ressources de son image afin d'en dégager toute la vertu funèbre : « cès fleurs di *sârcô* » (1). L'idée de la mort se glisse ainsi autour du rosier pour s'imposer à lui, sans voiles, dans le quatrième vers :

qui n' morève-t-i so l' côp !

La même tristesse sera renforcée à la strophe suivante, mais par voie de contraste. Destinée presque tragique du rosier « pauvre *mèsbrudjî* » en face de la joie éclatante du jardin « rimpli d' fleurs florèyes ». Etonnement qui naît d'une rencontre insoupçonnée : « ine *bèle djonne fèye* » arrêtée devant le souffreteux « qu'on n'aveût *mây louki* ». Les deux premières strophes et une partie de la troisième suscitent ainsi une présence douloureuse du rosier, qui, désormais, ne peut plus nous laisser indifférents. Le reste du poème, gardant son secret jusqu'à la fin, s'efforcera d'atténuer cette ombre. Le début de la troisième strophe paraît s'illuminer furtivement de l'arrivée soudaine :

On djoû, v'la 'ne bèle djonne fèye arêstêye è cot'hê.

On dirait une belle histoire qui va commencer. A partir de la quatrième strophe, l'atmosphère du poème se transfigure dans une lumière douce. Quelle souplesse ductile, quelle sensation de velouté ne caresse pas ce vers, où les longues glissent avec une résonance feutrée : *Èlle esteût pôr si frisse, sès-ouy èstît si bès ?* Ou bien l'impression d'émerveillement qui s'allonge sur tout un alexandrin et semble s'extasier devant

(1) Le poète parle des buis « qui ne fleurissent jamais » et, au vers suivant, il ajoute, pour les caractériser, « ces fleurs de tombeau ». Le lecteur non prévenu pourrait trouver ici une contradiction dans les mots. En wallon, *fleur* peut avoir une acception plus large qu'en français ; le terme s'applique fréquemment à toute espèce de plante décorative, qui n'est pas nécessairement « fleurie ». (Voyez au v. 10, comment le poète fait la distinction : ...rimpli d' fleurs florèyes). Les buis sont des fleurs di *sârcô*, en ce sens qu'ils remplissent, sur les tombes, un rôle d'ornementation analogue à celui des vraies fleurs.

la floraison miraculeuse de la rose, d'autant plus admirable qu'elle est unique :

I n' floriha qu'ine rôse ossi blanke qu'on feû-d'-li.

Mais, aussitôt, les deux vers suivants mettent une sourdine à ce chant qui voulait monter. Plus haut, alors que le rosier nous apparaissait *inte deûs rôyes di pâquîs qui n' florihèt mây*, etc..., le sens et le rythme de ces vers impairs marquaient simplement une quelconque brièveté austère et sombre ; ici, ils laissent plutôt une sensation d'inachevé et d'angoisse réticente. Remontons aux vers 13 ss. (4^{me} strophe). Le mouvement d'admiration de l'hémistiche *sès-oûy éstît si bès* est repris en tête des vers suivants, comme une sorte de crescendo que, seul, le rythme boiteux vient interrompre :

... por lu quéle mèrvèye !

... qu'on mirâke si fa.

Relisons de même les vers 17 et ss :

*I n' floriha qu'ine rôse ossi blanke qu'on feû-d'-li
ossi blanke qu'on feû-d'-li...*

et chaque fois le vers relève son col gracile, pareil à la blancheur élancée du lys, mais pour retomber, brisé, en un hémistiche qui s'étrangle :... *v's-ârîz dit 'ne nîvaye*. On observe dans ces passages, un divorce curieux entre l'harmonie et le sens. Les mots, eux, racontent la miraculeuse aventure et en gardent la trace éblouie ; mais la grisaille du rythme empêche, dirait-on, la joie d'être complète.

Le vers de six syllabes qui termine la strophe donne la sensation d'une chose qui se dégage enfin. Il s'échappe comme un souffle trop longtemps contracté par la respiration asthmatique de la stance. Tantôt, c'est pour suggérer la lente éclosion de la fleur

*... qui s' droûve tot doucémint,
a l'éreûr d'à matin.*

Tantôt, nerveux et presque tout en monosyllabes, il semblera précipiter le geste brusque, le geste irréparable :

djus d' lèy èle li tapa.

Et le poème avance ainsi, aidé par un alexandrin de ton narratif et un vers final bref et souple qui recueille l'idée principale de la strophe (v. 4, 8, 12) et parfois la fait avancer fortement (v. 16, 24, 32). Entre ces deux extrêmes est concentrée la partie lyrique du morceau, celle qui bouge peu, celle qui se fixe le plus souvent dans la contemplation des mêmes réalités. Elle a pour mission, non de hâter le développement du poème, mais de mettre en valeur, par une répétition persistante, ses « phases » significatives : l'amertume de ce petit rosier, chétif et solitaire, la venue de la jeune fille qui s'arrête devant lui ; la beauté de ses yeux et la blancheur de la rose qu'ils font éclore, la fraîcheur tendre du bouton fleuri :

*...dèl vèy si djonne flori, — lès jeumes sont canayes, —
dèl vèy si djonne flori, etc.*

comme s'il y avait quelque cruauté dans une telle convoitise. Puis le destin de la rose sur le corsage de la belle, et enfin le flétrissement :

*Li rôse aveût flouwi so lès bèlès câyes.
Li rôse aveût flouwi...*

et le choix répété de « aveût flouwi », évoque le fait d'un affaïsement irrémédiable.

Triple reprise des mêmes mots, gravité monotone et lente. Cela monte, fait deux pas, recommence le second, veut repartir, revient en arrière, repart enfin. On a l'impression d'une démarche qui doit s'y prendre à plusieurs fois pour avancer et gagner son terme. Le milieu de la strophe est pour ainsi dire coupé par la respiration haletante des vers impairs. Un tel effet résulte de la combinaison parfaite du style et de la prosodie. Cette insistance de la pensée qui revient à charge sans se lasser voyage à la lenteur de neuf strophes, portée par le boitillement de ce pauvre rythme minable qui ne va pas jusqu'au bout de sa propre détresse, mais dont la voix se brise comme dans un spasme de la gorge. Ainsi progresse péniblement le poème, à la cadence étouffée d'une « lamentation toujours inachevée, tou-

jours recommençante » (1). Ainsi s'achemine-t-il vers son seul et pathétique instant d'abandon.

La dernière strophe nous explique l'allusion humaine du *P'tit Rôsi*. Par là, elle attribue au poème sa véritable portée en identifiant à une réalité psychologique les éléments de l'anecdote : le jardin, le rosier, la rose et son parfum,

Li corti, c'est nosse tère. Pas besoin d'insister. — *Mi, c'est li p'tit rôsi* : symbole essentiel autour duquel tout le poème va pouvoir s'éclairer d'un jour nouveau. Et la répétition possède mieux que jamais son pouvoir de leit-motiv douloureux ; la fêlure du rythme rend plus tragique encore l'aveu si simplement désespéré :

mi, c'est li p'tit rôsi qui n' florih pus mây,

et s'entend à glisser dans une brièveté presque farouche, l'autre allusion : *mi coûr, c'est s' blanke fleur*. Enfin l'image de l'amour qui jette son masque et s'enfuit, brusque, au détour du vers final : *l'amoûr, c'esteût si-odeûr*.

Cet achèvement du poème est remarquable et la plainte qu'il dégage d'autant plus poignante qu'elle est avare de mots pour s'extérioriser. Le verbe des trois premiers vers est au présent. L'identification du *P'tit Rôsi* à la personne du poète et de la rose blanche à son cœur sont des symboles qui, pour lui, continuent à rester vrais et actuels. Puis, soudain, rupture. Le temps du verbe change et, par l'imparfait du dernier vers, le poète rejette dans un passé clos à jamais son amour — ce parfum qui n'a pas survécu à la rose fanée. Entre ces deux plans chronologiques qui s'opposent net, nous découvrons brusquement tout ce que l'auteur entasse, sans le dire, de sentiments refoulés et de tristesse ravagée.

La grande force du poète, c'est en effet de ne pas nous ouvrir tout bonnement son cœur. Sa discrétion confine à la pudeur, et voilà sans doute ce qui donne le plus de prix au *P'tit Rôsi*.

Cette pudeur est surtout ici. Dans le ton qui délaisse le cri, l'envolée, l'explosion lyrique pour suivre l'humble déroule-

(1) L. REMACLE, H. S., dans *La Défense Wallonne*, 11 mai 1935.

ment d'un épisode ingénu. Dans le rythme qui, loin de se complaire à quelque facile balancement, mesure chichement les syllabes au vers et rend celui-ci court d'haleine. Dans l'affabulation surtout. Le poète ne nous initie pas directement au tragique de son sort. Il se réfugie dans une fiction et il a soin en même temps de ne pas le dire. Aussi ne sommes-nous pas sûrs dès l'abord qu'il s'agisse de fiction. Il y a bien le rosier douloureux qui fleurit soudain sous le regard d'une jeune fille : l'image est trop troublante pour qu'on ne la soupçonne pas de recouvrir quelque réalité humaine. Il convient de remarquer à ce propos dans quel sens s'exerce la pudeur lyrique de Simon. Deux personnages sont en présence : la jeune fille et le poète. Mais tandis que la première est nommée sans ambages, le second se livre seulement sous le couvert d'une figure symbolique. En outre, la brève histoire du petit rosier est fort simple de gestes. De gestes qui n'ont de raison d'être qu'en représentant chaque fois un fait d'ordre sentimental, un moment psychologique de l'aventure. Ce qui permet au poète d'enchaîner en raccourci sa destinée amoureuse, sans avoir à la citer par son nom. L'allégorie sous laquelle il la dissimule finira bien par se dévoiler. Mais alors même, tout risque de confidence intime ou d'aveu trop direct est écarté. Lorsque le poète résout l'équation sentimentale de la dernière strophe, il faut que nous mesurions nous-mêmes, d'un brusque coup d'œil jeté en arrière, la portée du symbole dont nous possédons désormais la clé. Le poète a procédé en deux temps : il nous a raconté son propre drame alors que nous n'en savions rien ; et quand il avoue tout, l'aventure est finie. Pareillement, l'amour n'est pas nommé explicitement dans le cours de l'élegie : lorsqu'il se divulgue, c'est au passé, comme une chose qui a cessé d'être.

Il y a plus qu'un intérêt purement esthétique dans *Li P'tit Rôsi* : un intérêt humain. Une richesse d'émotion y est concentrée, en profondeur, sous une fiction d'ailleurs elle-même réduite à ses lignes essentielles. Le poète ne s'attarde pas à ce qu'il peut y avoir de trop individuel dans son cas ; il rend celui-ci assez général pour être valable sur un plan simplement hu-

main. Car c'est l'humain qui est visé dans ce poème dont la concision allusive et discrète n'en laisse que plus nettement se dégager la détresse de l'âme déchirée et du destin bouleversé.

* * *

Il n'est rien de mieux que l'art pour donner l'impression de la sincérité. Une œuvre gauche, une technique primitive et malhabile font vite songer au factice, à l'impersonnel et laissent croire que le sentiment de l'auteur n'est pas arrivé à sa maturité, qui est l'appropriation d'un style caractéristique. En réalité, il s'agit ici de la sincérité appliquée à la littérature, c'est-à-dire d'une sincérité que le lecteur peut contrôler dans les mots du texte, dans leur assemblage heureux et leurs mouvements suggestifs, bref dans la réussite de l'œuvre. Un poète est toujours sincère quand il réussit. On conçoit bien que la sincérité n'est pas la même chose dans la littérature que dans la vie. Ici, elle est une vertu et regarde du côté de l'homme et de ses actes ; là, elle est un art ⁽¹⁾ et n'existe qu'aux yeux du lecteur.

Plusieurs de ceux qui ont écrit sur Henri Simon ont méconnu, à propos du *P'tit Rôsi*, cette distinction pourtant élémentaire. Ils ont bien vu la sincérité poignante — et unique — du poème. Mais ils ont voulu que ce qui était sincère en littérature le fût aussi dans la vie. Aussi se sont-ils crus fondés d'interpréter *Li P'tit Rôsi* comme un document biographique. Biographique, l'œuvre l'est sans conteste, mais à la manière de toute œuvre littéraire qui a forcément son origine dans la personnalité de l'auteur. Un poème avant d'être couché noir

(1) Je n'entends point « art » dans le sens péjoratif où Verlaine parlait de « littérature ». Il serait trop facile alors d'arguer que la sincérité d'une œuvre n'est pas toujours inventée ou, si l'on veut, « fabriquée », mais qu'elle peut être le jaillissement tout vif d'une sincérité authentique. C'est trop évident. Dirons-nous que cette sincérité-là n'est pas de l'art ? Au contraire, car elle a eu la chance de se rencontrer spontanément avec l'expression qui lui convenait. « L'absence d'art » comme on dit parfois (et qu'il faut comprendre dans un sens assez spécial) en est bien la forme la plus subtile, la plus ingénieuse aussi. Paraphrasant Pascal, on pourrait dire que le véritable art, c'est celui qui semble pouvoir s'en passer.

sur blanc, a été pensé par un homme ; à ce titre, il appartient à la vie de cet homme. Pourtant, ce n'est point en ce sens que l'ont entendu les critiques de Simon qui ont cherché dans un fait purement littéraire une allusion à un fait réel, authentique, assez précis en somme puisqu'il consisterait en une douleur morale causée par une déception amoureuse particulièrement grave. L'un d'eux écrit : « Je crois plutôt que quelque grande souffrance a aigri son cœur... Son seul vrai poème d'amour, c'est le dernier *Li P'tit Rôsi* (1897), plainte à la fois amère et stoïque, trop poignante pour n'être pas une page de sa vie » (1). Un autre, M. Colleye, estime que « la vie a dû être décevante au poète » et parle de son « vase brisé » (2) et « d'hémorragie interne » dans la vie du jeune homme (3). Enfin, en voici un dernier qui insinue avec passablement d'indécence : «... Nous voulons y voir l'évolution sentimentale du cœur du poète qui se décrit lui-même si douloureusement au début :

...*On p'tit rôsi*

Tot plin d'lè-m'-è-pàye, tot rimpli d'mèhins (sic !)

« N'est-ce pas là le pauvre Simon avec son corps infirme et si faible, son cœur si tendre qu'il voudrait tant donner et auprès duquel les femmes passent sans le voir » etc... (4) Notons, par parenthèse, qu'on a appelé à la rescousse le facteur chronologique et, chose amusante, qu'on l'a interprété à rebours. Le fait est déjà visible dans le dernier texte cité. Il l'est bien encore autrement chez M. Colleye qui, après avoir deviné dans *Li P'tit Rôsi* « une initiale douleur qui ne veut pas guérir » pour-

(1) A. GERADIN, *Florilège wallon « Dulcissima, o Wallonia »*. Louvain, 1931, p. 44. — Au dire d'Henri Simon lui-même, Auguste Doutrepoint, à qui le poète avait montré son élégie, s'était écrié : « Ça, c'est vécu ! » Simon eut beau protester... On n'y vit de sa part qu'une volonté, plus farouche encore, de pudeur.

(2) *Les beaux livres : Li Pan...* dans *La Revue Sincère*, 2^{me} année, 15 déc. 1923, p. 96 et p. 95, ou *Liège est fine et belle*, Anvers, 1931, p. 76 et p. 74.

(3) Paroles prononcées à une conférence faite en la salle académique de l'Université de Liège, le 14 février 1935, sous les auspices des Amis de l'Art Wallon.

(4) EUGÈNE POLAIN, *H. S.*, dans *Amon nos Autes*, 9^e année, n^o 7, 12 octobre 1934, en 4^e page.

suit : « ...avant de se confier désormais à la seule nature, il (le poète) règle son compte à l'amour. Et ce sont d'adorables piécettes : *Come dji v's'inme* — *Les Qwate Sâhons* — *Les Bâhes* — *Adiè Nanette!* — *Sov'nance*... Le poète s'attarde, malgré lui, à considérer la jeune fille dont la silhouette décroît peu à peu. Elle a disparu depuis longtemps qu'il la considère encore. Mais elle ne reviendra plus : l'amour ne regarde pas en arrière. Alors le poète se souvient qu'il fut peintre et il donne le change à sa détresse en multipliant les dessins à la plume » (1). Trop de style ! Mais dans la réalité tout cela ne s'arrange pas aussi bien que dans la prose de M. Colleye. Voit-on d'où part l'erreur ? Si l'on examine les deux éditions des poésies de Simon, on constate que *Li P'tit Rôsi* est placé en tête du groupe élégiaque (auquel il donne même son nom dans la 1^{re} édition). Des lecteurs pressés ont cru que ce classement correspondait à un ordre chronologique, et puis ils ont découvert, après coup évidemment, la ligne d'une évolution psychologique chez Henri Simon. Or, il suffit de grouper les poèmes d'après leurs dates pour voir ce château de cartes s'écrouler complètement. Le poème du début, *Li P'tit Rôsi*, a été composé en 1897 et arrive ainsi l'avant-dernier de la série, le dernier datant de 1907. Nous voilà loin de l'émouvante douleur « initiale »...

L'hypothèse d'un fait biographique dont *Li P'tit Rôsi* serait le témoignage n'a pour fondement que les impressions toutes subjectives de lecteurs (2). De lecteurs, qui, du reste, se détournent de l'œuvre et de sa portée littéraire pour remonter à ses origines. A notre tour, suivons-les sur ce terrain difficile, puisque nous avons la chance de pouvoir mettre à la place d'une supposition gratuite un fait positif et certain.

(1) *Loc. cit.*, pp. 96-97 ou *op. cit.* p. 76. La dernière phrase de la citation montre clairement que M. Colleye est et reste sur le plan de la biographie de H. Simon. Il ne s'agit donc pas, dans sa pensée, d'une progression lyrique qui serait purement fictive ou littéraire, mais bien d'une évolution sentimentale chez l'homme.

(2) On pourrait déjà leur opposer l'aveu implicite de Simon écrivant à l'un de ses amis : « ...Cependant faire du sentiment n'est pas difficile. J'ai bien fait *Li P'tit Rôsi* et je considère les poètes comme des gens qui se montent le coup ». (Lettre à J. HAUSR, 1923).

Li P'tit Rôsi a été composé sur le canevas d'une vieille chanson populaire française. Le poète, qui l'a entendue de son père, n'a gardé mémoire que d'une seule strophe. La voici, telle qu'il me l'a chantée plusieurs fois :

O qu'avez-vous don, belle, si fort que vous pleurez,
Si fort que vous pleurez sur le bord de l'île,
Si fort que vous pleurez sur le bord de l'eau,
Mais auprès du vaisseau ? (1)

(1) Ci-dessous la transcription musicale :

O qu'avez-vous don belle,
si fort que vous pleurez,
si fort que vous pleurez
sur le bord de l'île, si fort que vous pleu-
rez sur le bord de l'eau mais auprès du vaisseau ?

Plusieurs personnes m'ont affirmé avoir entendu cet air à Liège, il y a cinquante ans, sans ajouter d'autre précision. Des recherches dans plusieurs recueils de chansons populaires tant françaises que wallonnes ne m'ont pas permis de retrouver le texte de la chanson. C'est dans la *Romania* (t. XIII, 1884, pp. 431-432) qu'un de mes amis l'a découvert tout à fait par hasard. La strophe connue de Simon y figure dans une version légèrement différente, qui semble d'ailleurs moins ancienne (cf. ci-dessous, 7) :

SUR LE BORD DE L'ÎLE

1

La belle se promène le long de son bateau (bis)
Le long de son bateau sur le bord de l'île,
Le long de son bateau, sur le bord de l'eau,
Sur le bord du vaisseau.

2

Aperçoit une barque de trente matelots (bis)
De trente matelots, sur le bord, etc...

« Mon père, ajoute Simon, la fredonnait souvent à ma mère, à l'époque de leurs fiançailles, lorsqu'il la promenait en barque. Cet air me plaisait beaucoup, parce qu'il était un peu triste, et, l'ayant sans cesse en tête, j'eus un jour l'idée de faire quelque chose là-dessus ». Tel est le point de départ du *P'tit Rôsi*.

On a vu dans ce poème une allusion à un fait authentique : pourquoi n'en a-t-on pas vu également dans l'une ou l'autre des chansons d'amour de Simon ? La réponse est évidente. Parce qu'on n'a pas été frappé par un accent humain aussi émouvant que celui du *P'tit Rôsi*. Parce qu'ici, en définitive, il y a plus de sincérité. C'est-à-dire, pour enlever aux mots tout risque d'équivoque, une perfection plus grande dans l'art de suggérer l'émotion et, partant, de toucher le lecteur. Répétons-le : en poésie, il n'y a pas d'autre sincérité valable et discernable pour nous.

3

Le plus jeune des trente chantait une chanson (bis)

4

« La chanson que tu chantes, je voudrais la savoir (bis)

5

— Entrez dedans ma barque, je vous l'apprendrai » (bis)

6

Quand ell' fut dans la barque, ell' se mit à pleurer (bis)

7

« Ah ! qu'avez-vous, la belle, qu'avez-vous à pleurer ? (bis)

8

— Je pleur' mon cœur volage que vous m'avez gagné (bis)

9

— Ne pleurez pas, la belle, je vous le remettrai (bis)

10

— Comment me le remettre ? c' n'est pas d' l'argent prêté ? » (bis).

Chansons populaires recueillies à Courseulles-sur-Mer (arr. de Caen, Calvados) en août 1882 par
CH. BENOIST.

Parmi les éléments techniques qui contribuent à l'ambiance particulière du *P'tit Rôsi* (et donc à sa sincérité), les deux principaux sont le rythme impair des vers 2 et 3 opposés aux deux autres et la triple répétition, dans la strophe, d'un même hémistiche. On y a suffisamment insisté dans le commentaire du poème. Confrontons à présent une strophe du *P'tit Rôsi* avec la « source » de Simon :

	...si fort que vous pleurez
si fort que vous pleurez	sur le bord de l'île
si fort que vous pleurez	sur le bord de l'eau
	...i crèhève on rôsi.
<i>i crèhève on rôsi</i>	<i>tot plin d' lê-m'-è-pâye</i>
<i>i crèhève on rôsi</i>	<i>rimpli d' tos mèhins</i>

Que concluons nous ? Que les deux particularités du poème wallon se trouvaient déjà dans la chanson française. Simon ne les a donc pas inventées ; il s'est contenté de les reprendre : son originalité a précisément consisté à trouver une raison d'être admirable à deux procédés qui n'en n'avaient point dans la complainte et à en tirer un parti merveilleux pour conter la mélancolique destinée du petit rosier. Sans doute, la beauté douloureuse de la pièce ne tient pas à des artifices matériels. La fiction et la valeur des mots ont au moins autant d'importance. Mais la fiction elle-même ne nous toucherait guère si elle ne pouvait compter sur de telles ressources prosodiques et sur de tels regroupements de mots opérés par la vertu d'une répétition systématique. Ce sont là, il ne faut pas l'oublier, les éléments qui donnent au poème sa physionomie la plus curieuse, la plus désolée aussi. Les tenants d'un *P'tit Rôsi* autobiographique ne peuvent donc s'appuyer, comme ils le font, sur l'émotion extraordinaire de l'œuvre, attendu que cette émotion n'existerait pas ou ne serait pas si intense sans un double procédé technique que le poète a emprunté à une autre source qu'à lui-même.

On ne prouve pas une proposition négative. C'est pourquoi, il serait arbitraire de soutenir que la genèse psychologique du *P'tit Rôsi* n'ait pu profiter d'une expérience décevante de l'amour.

Le document que j'ai produit plus haut a une autre signification. Il nous montre que la naissance du poème n'a pas été un fait d'ordre sentimental, mais un *fait littéraire*. Pour composer ces vers, Henri Simon n'est pas parti d'un déchirement intime qu'il aurait éprouvé un jour. Cela, c'est un fait certain. Un vieil air entendu dans son enfance lui a suggéré un canevas rythmique, un style et peut-être même, par association d'images, les premières données de l'affabulation. Voilà où se trouve la véritable origine du poème, celle qui rend compte, non pas d'un sentiment ou d'une aventure qui pourrait arriver à n'importe qui, mais bien de la forme personnelle et inaliénable d'un objet artistique. Que derrière cette origine qui explique les antécédents immédiats, parce que techniques, de l'œuvre, il y ait autre chose qui regarde l'homme et sa vie, rien ne nous autorise à le rejeter à priori. C'est là un problème qui plonge dans les arcanes de la psychologie la plus difficilement contrôlable et n'a plus rien de commun avec la littérature. Sans doute ne devons-nous jamais oublier qu'une œuvre peut représenter une somme d'impressions et de sentiments réels mêlés à diverses imaginations. Le dosage de ces éléments échappe à notre investigation. Il varie selon le tempérament de l'artiste. L'art est un choix libre. « L'art, dit Georges DUHAMEL, comme un oiseau rapide, pique à même le réel sa proie, d'un bec audacieux, puis il s'envole vers la nue ».

Liège.

Maurice PIRON.

THE HISTORY OF THE

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..