

Préface

*Mon corps fut rejeté et je fus
de tout.*

HILDA BERTRAND

Se souvient-on de Hilda Bertrand ? Peu. Ces quarante dernières années, seules deux anthologies l'ont incluse dans leurs rangs, et on les doit à Liliane Wouters : *La Poésie francophone de Belgique* (avec Alain Bosquet, en 1987) et *Le Siècle des femmes* (avec Yves Namur, en 2000). Pour le reste, l'historiographie paraît l'ignorer. On peut s'en étonner. Cette poète aujourd'hui oubliée a pourtant bénéficié, dans les années trente, d'un renom d'une rare ampleur et d'une attention assez intense. Il y eut une énigme Bertrand, un mythe Hilda. Aujourd'hui encore, son cas interroge autant l'histoire littéraire que la définition même de la poésie. Son histoire — à peine peut-on parler de « parcours » — est singulière, de bout en bout.

Les questions que soulève ce « cas » sont multiples : Hilda Bertrand, authentique poète ? ou poète malgré elle ? météore rimbaldien ? poète catholique ? mystique ? poète maudite ? archétype du pur poète ? parangon de la liberté absolue en écriture ? ou produit de la critique et de l'histoire littéraire ? Sans doute beaucoup de tout cela.

*

Contons cette histoire, qui traverse les notices qui lui furent consacrées ou les textes critiques qui ont fleuri à l'époque (de 1931 à 1948). Un chercheur, au moins, s'est penché sur elle, longtemps après les faits : en 1967, Victor Renier lui consacrait son

mémoire de licence¹. Ce qui suit lui est largement redevable.

Hilda naît à Bruxelles le 13 juin 1898. Son père, Jean Bertrand, géographe et disciple d'Élisée Reclus, est professeur à l'école normale de Charleroi. Il meurt en 1908, laissant Hilda orpheline à l'âge de 10 ans. Sa mère est lettrée : elle écrit des critiques musicales et fait partie du cercle de La Bataille littéraire avec Herman Grégoire, dont nous reparlerons.

Hilda ne va pas à l'école. Cette enfant qui cherchera Dieu plus tard reçoit une éducation privée dénuée de tout enseignement religieux.

A-t-elle conçu très tôt une vocation poétique ou littéraire ? Là est la question. Elle écrit dès 1914 (elle a seize ans), mais, nous le verrons, ce sont des notes privées, des textes épars, des proses denses et thématiques, qui relèvent autant d'impressions disparates que du journal intime. Mais sont-ce pour autant des poèmes intentionnels ? Elle ne cherche ni à organiser cette matière ni à la publier. Il semble néanmoins qu'elle ait commencé la rédaction d'un roman, *Gisèle et Marie*, dont le manuscrit fut perdu.

En 1920, elle s'inscrit à l'Université libre de Bruxelles, pour y suivre des cours de sciences naturelles et médicales. Elle réussit sa première année, entame la seconde, tombe malade en 1924 et doit abandonner ses études. On sait qu'en 1932, elle était toujours alitée. Son « *mal terrible* » (dixit Herman Grégoire) fut probablement une encéphalite chronique menant à un Parkinson.

Ici commence l'histoire de l'«œuvre». La tante de Hilda, Christine Hostelet, « *en classant les papiers de la jeune malade* », y trouve, « *dans une armoire bien close* », « *sur des feuilles éparses et parfois même au milieu des cahiers où elle résumait ses cours*,

1. *L'Œuvre poétique de Hilda Bertrand*, mémoire présenté par Victor Renier pour l'obtention du grade de licencié en philologie romane, Université Catholique de Louvain, juin 1967 (consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLB 1097).

des thèmes poétiques, jetés çà et là, sans aucun souci visible d'être recueillis ou reproduits» (Grégoire). Elle les ordonne par thèmes, sans aucun souci d'une chronologie d'ailleurs impossible à établir, puis les communique à son ami Herman Grégoire — lequel, en juillet 1931, en publie une première sélection intitulée *C'est une poésie qui n'a plus de fin*, et qui forme un numéro complet de *Minutes*, cahiers de littérature publiés par Guy Levis-Mano : quatorze pages de proses sur deux colonnes.

Avant de poursuivre, un mot sur ces deux personnes qui vont engager le destin de l'œuvre.

Née en 1878, Christine Bertrand est la sœur de Jean Bertrand, le père de Hilda. C'est l'épouse de Georges Hostelet, qui fut ingénieur et chimiste, mais aussi sociologue et écrivain, avec lequel elle fut au Caire, où il enseigne, de 1925 à 1930 (ils y font certainement la connaissance de Paul Vanderborght). Les dates concordent : c'est donc au retour d'Égypte qu'elle découvre les textes oubliés et cachés de Hilda.

Quant à Herman Grégoire, né en 1896, il est poète, mais surtout, dans les années vingt, critique à *La Bataille littéraire* (de poésie, théâtre et de cinéma) et l'auteur de plusieurs romans parmi lesquels on retient *Le Feu dans la brousse* et *Makako, singe d'Afrique* (1921), ou *La Leçon de cinéma*.

En 1932, encouragé par Franz Hellens (qui parle d'« un "cas" étrange de poésie ») et par Robert Guiette, Grégoire récidive dans la revue parisienne *Directions*, d'abord en publiant deux poèmes isolés de Hilda, puis par un nouvel ensemble intitulé *Parler avec les abîmes*, qui forme le premier numéro des cahiers de la revue, daté de décembre : au total, dix pages de proses. L'année suivante, il distille encore quelques extraits en revues (*Le Journal des poètes*, *Les Cahiers du Sud*, *Esprit*).

Faisant « *son chemin par des voies subtiles* » (Grégoire), la poésie de Hilda Bertrand — puisque son éditeur l'identifie d'emblée comme poète — gagne « *des sympathies, des admirations, des amitiés* », provoque « *un brusque enthousiasme* ».

Maints noms d'écrivains connus sont cités qui, touchés par la qualité ou la nouveauté de l'écriture de Hilda, la portent aux nues : Edmond Jaloux, Charles Plisnier (qui la nomme « *l'une des deux ou trois poétesses authentiques qu'il y ait au monde* »), Jean Cassou, Claudel lui-même, Supervielle...

Quant à Hilda, il semble qu'elle reste d'abord indifférente à ces publications qui se font sans elle — sans son désir ni peut-être son accord. Mais l'œuvre et l'aura qu'elle acquiert font leur chemin ; et comme les publications sélectives de Grégoire sont loin d'avoir épuisé le matériau rassemblé par Christine Hostelet, le groupe de jeunes écrivains chrétiens qui animent la revue *La Nouvelle Équipe* depuis 1925, avec Yvan Lenain à leur tête, contacte la poète et obtienne de publier « *l'ensemble de ce que l'on peut appeler le journal poétique de Hilda Bertrand* » (Lenain). Ce sera le fort volume *Les Pas dans les pas* (180 pages de textes) paru en 1933. On ne sait si l'auteure en assumait l'édition ou y collabora.

Ainsi se conclut, en moins de trois ans, la publication de ce gisement de textes que leur auteure avait écrits entre 1914 et 1924, sans intention réelle, sans un réel souci de les assigner à un genre littéraire.

Mais Hilda n'est finalement pas restée insensible à cette effervescence autour de ses textes : dès 1932, sa santé s'améliorant, elle se remet à écrire. Huit ans après ses dernières proses, elle passe au vers libre ; c'est donc qu'elle assume clairement d'être ce que l'on voit en elle : une poète. Car on notera que ses premiers écrits, la matière des trois publications culminant avec *Les Pas dans les pas*, sont quasi entièrement en prose (quelques textes seulement adoptent une forme de vers libre) ; Hilda paraît n'avoir pas « appris » la poésie dans les classiques ; elle semble échapper à toute influence de modèles imitables.

Elle noue quelques relations avec des poètes et des critiques (Robert Guiette, Pierre-Louis Flouquet) et communique quelques poèmes à une anthologie (*Anthologie de la nouvelle*

poésie française de Belgique de la revue *Sang nouveau*, 1934) et à deux revues (*Le Journal des poètes*, 1935, et *Le Courrier des poètes*, 1936). Puis paraît enfin, en 1940, dans la collection des « Cahiers des poètes catholiques », le recueil *Un chemin de l'ascension*, pour lequel elle a obtenu — c'est mentionné sur la couverture — le Prix des Poètes catholiques.

Catholique... Telle est bien l'étiquette qui lui est appliquée au terme de cette courte période de vie littéraire visible : moins de dix ans.

Et ensuite ? Deux anthologies se souviennent d'elle : l'*Anthologie de la décade* en 1942 et les *Poètes français de Belgique* de Robert Guiette en 1948. Hilda retombe malade durant la guerre, se retire chez les Sœurs Bernardines à Berthem, perd sa mère en 1947. « *En 1963, l'assistance publique la recueille, pauvre, abandonnée* » (Renier). Elle réside finalement dans une maison, de repos à Bruxelles. Victor Renier l'y a rencontrée en août 1964 ; plusieurs des informations qu'il a compilées sont donc de première main... trente et quarante ans plus tard ! Hilda n'avait pas tout à fait abandonné l'écriture depuis 1940 : en 1958 et 1961 avaient encore paru, d'elle, trois poèmes, sans que l'on sache de quand ils datent.

Trois ans après l'avoir rencontrée, au moment de soutenir son mémoire, Renier ignorait si elle était toujours vivante. Elle l'était : on ne trouve mention d'une date de décès qu'en un seul endroit, sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, sans qu'on connaisse la source de l'information : elle serait décédée en 1979.

*

Tout ceci — les deux recueils *Les Pas dans les pas* et *Un chemin vers l'ascension* — forme-t-il une œuvre ? On mesure, à en connaître l'histoire, combien cette œuvre est le produit d'une série de facteurs et de circonstances qui l'ont pour ainsi dire construite,

mais aussi infléchie, en même temps que la légende de l'auteure: la découverte fortuite par la tante, les publications progressives par Grégoire, la faveur critique, la décision que prennent quelques jeunes poètes de *tout* publier, mais aussi, précisément, la lourde incidence d'un tel choix, le label catholique que la veine ou l'aspiration spirituelle ou mystique de la jeune Hilda lui acquièrent; son choix de reprendre l'écriture et ainsi d'assumer un statut qui lui a d'abord été attribué contre elle-même.

Penchons-nous d'abord sur le premier volume, *Les Pas dans les pas*.

Christine Hostelet l'a reconnu: face au désordre d'une masse de notes, elle a choisi de les classer par thèmes; aucune chronologie ne permettait de reconstituer un réel parcours intellectuel, affectif et poétique (douze textes à peine portent une date, de 1914 à 1920). Son choix s'est donc fondé sur la thématique apparente des textes. Victor Renier a identifié les catégories implicites de ce classement, tel qu'il est manifesté dans *Les Pas dans les pas*: d'abord les descriptions de la nature (les arbres, la terre, la mer...), des croquis divers (le chat, le chien, l'institutrice, la rue, mais aussi le père), l'amour. Puis le classement paraît moins méthodique; les « notes » s'apparentent davantage à des réflexions, des méditations, voire des prières, qu'à des textes candidats au statut de poèmes en prose. Les thèmes mêlés en sont « les réflexions sur la nature qui transmet l'appel de Dieu », « la recherche d'une attitude morale par l'analyse de l'homme », la souffrance, l'épreuve de la perte de l'idéal, et finalement la proximité de Dieu. On voit combien une telle structuration de l'ensemble procède de la lecture d'une tierce personne, et Renier juge que « *Christine Hostelet a négligé la signification des poèmes au profit de leur thème apparent* ». Elle oriente surtout un parcours factice: « *On a l'impression que la poétesse abandonne peu à peu un univers extérieur et serein, qu'elle se retranche dans une intimité douloureuse et que, parallèlement, elle évolue vers l'acceptation de Dieu.* »

Voici donc une œuvre qui n'est pas œuvre, dont aucune porte

d'entrée pertinente n'est fournie et dont le texte n'est pas totalement assuré².

De ce qui précède, il ressort que ce premier livre ne devrait pas être lu dans l'ordre dans lequel il est édité. Il est sans doute recommandable, sous peine d'être orienté par un choix d'ordonnement peu légitime, de glaner la poésie, les poèmes et, partant, la poète, à contre-courant, dans une flânerie la plus sinieuse qui soit, de traquer l'image («Midi de la tonnelle, vert comme un cornichon»), de saisir le cri au vol, l'une et l'autre enchâssés dans un texte qui leur sert de gangue.

Alors seulement, nous pourrions nous laisser gagner par une fraternité avec la mystique tantôt exaltée tantôt désespérée que l'on nous a donné à lire.

*

Car d'une telle lecture, il conviendrait qu'elle démêle ce qui, dans les derniers textes du volume, révèle la personnalité et les aspirations, l'angoisse et les doutes, les désirs et les peurs, et ce qui risquerait d'être dû au prisme d'une image construite par ses premiers lecteurs, celle d'une mystique absolue, dont ils seraient les géniteurs partiels, comme ils le furent de la poète.

Ainsi Robert Guette, dans un article paru en juillet 1932 dans *Directions* et consécutif à la première plaquette (*C'est une poésie qui n'a plus de fin*), n'a-t-il pas hésité à tirer de ces textes une telle vision, à coups d'affirmations définitives: Hilda aurait «*involontairement sans doute, réalisé petit à petit un détachement total, le détachement des grands mystiques, si bien que sa*

2. Il y a des variantes parfois importantes entre les deux premières publications (*C'est une poésie qui n'a plus de fin* et ... *Parler avec les abîmes...*) et le recueil *Les Pas dans les pas* (v. nos notes sur les poèmes). Rien ne garantit donc la rectitude générale de la copie des textes au début des années trente. Et les fameux manuscrits de l'armoire, apparemment, n'ont pas été conservés...

voix nous vient d'au-delà de la vie»; nouveau Lazare sorti de la mort, sa parole serait propre à révéler « *des abîmes sans cesse plus profonds et plus terrifiants, et livrer à l'auditeur quelque chose de son angoisse* », après découverte de « *ténèbres plus vastes et plus effroyables qu'elle ne les imaginait auparavant* ». Peut-on vraiment dire, à lire les notes éparses puis ordonnées dans un sens orienté, que Hilda « *s'est refusée à vivre* » ? Cela paraît plausible, car cela se fonde sur le témoignage de Grégoire, dans sa préface à la première plaquette; le critique rend compte d'une visite à la jeune malade :

Le poète n'a pas bougé de son lit de maladie. Sa fenêtre est ouverte sur la plaine campinoise. Les paysans et les animaux domestiques lui composent un décor familier comme les bergers le bœuf et l'âne autour de la crèche de l'enfant Jésus. La dernière fois que je l'ai vue, une merveilleuse chevelure encadrait son visage amaigri. J'ai à peine reconnu la fraîche et forte fille flamande aux cheveux d'or qu'elle était autrefois. Elle ne parle plus. Elle se nourrit furtivement et pleure quand on s'occupe d'elle.

À part ces larmes silencieuses, ses poèmes sont les seuls signes vivants que nous ayons d'elle, en ce moment.

Ne nous y trompons-pas: il est obvie de voir en Hilda Bertrand un être habité par « *l'amour qu'ont connu les mystiques, un vertige douloureux et délicieux d'où elle supplie jusqu'aux larmes de sang un Dieu qui la torture de son amour* » (Guiette). De l'adolescente et la jeune malade, il est juste de dire qu'« *elle possède un monde qui nous échappe, ou plutôt ce monde spirituel la possède* ».

Mais ne doit-on pas redouter les excès d'un amalgame, somme toute assez facile et courant, entre l'écrit et la vie ? — ceci d'autant plus qu'il y a un écart de temps important entre la fin de la période d'écriture (1924) — et plus encore si l'on remonte

aux premières dates — et une telle visite, au moment des premières publications (1931)... La voix des textes vit d'abord dans ceux-ci, et peut-être uniquement. Là seulement pouvons-nous chercher l'improbable unité de cette voix, des notes descriptives aux envolées lyriques (et mystiques), des purs poèmes en prose aux adresses à Dieu.

*

Décidément, c'est la lecture mosaïque d'une œuvre faite de fragments sans unité qui peut seule convenir à notre lecture. Je gage qu'elle nous révèle une Hilda Bertrand au moins aussi matérialiste que mystique.

Changer notre prisme de lecture, face à cette œuvre, serait aussi le moyen de jeter un pont entre les deux versants de l'«œuvre», la poésie supposément involontaire du premier, hypostasiée par d'autres que l'auteure — *Les Pas dans les pas* —, et les poèmes intentionnels, écrits pour tels — *Un chemin vers l'ascension*. On verrait alors que, loin d'être aussi médiocres qu'on pourrait le penser (et qu'on a pu le dire), ces textes plus récents conservent l'acuité d'un regard sur le monde qui fut, vingt et dix ans plus tôt, celui d'une toute jeune femme.

On s'aviserait même que, loin d'avoir laborieusement cherché à devenir celle qu'on voulait qu'elle fût, la poète d'*Un chemin de l'ascension* était en germe et en acte dans l'écriture juvénile et intime des premières années.

L'impression de contraste que produit sur le lecteur la confrontation des deux ensembles peut procéder de plusieurs facteurs. D'une part, le second privilégie le vers, là où le premier se compose d'un matériel de prose — ce qui soulève la question du statut générique des textes — en grossissant le contraste: poèmes ici, simples notes diaristes là. Par ailleurs, une voix essentielle paraît d'abord s'être diluée dans la masse d'une polyphonie intime, pour ensuite chercher à s'unifier, à se resserrer.

De même, les « poèmes » d'*Un chemin vers l'ascension* manifestent une tendance à l'occultation partielle de l'objet sous une rhétorique moderne, voire à l'hermétisme, qu'ignorait l'expression plus directe des « notes ». Enfin, dans le deuxième recueil, chaque poème assume une autonomie quasi absolue, alors que la façon dont elles furent organisées dispose les proses de jeunesse en strates plus ou moins larges et denses.

(Une disparate certaine affecte même l'inspiration et la thématique de la poète : Les petites gens ou les thèmes triviaux jouxtent tels poèmes inspirés par les poètes lus et aimés — Anna de Noailles, Francis Jammes, Milosz —, tandis qu'un autre célèbre à sa manière le souverain Léopold II...)

À corriger ainsi la perspective, on s'avise que de multiples échos lient les deux recueils, et que maints poèmes actualisent une même façon de voir le monde, de le dire, et même d'user d'un langage partiellement commun pour le faire. Quelques exemples suffiront à étayer ce point de vue : on comparera « Les peupliers » et « Les platanes » avec les premiers textes des *Pas dans les pas*, ou « La directrice d'école » avec « Institutrice » (celui-ci d'ailleurs plus « moderne » encore que celui-là). Le poème « Ô rythme » — « *Rythme puissant, tu quintessencies le souffle biblique sur la matière* » — répond à telle note ancienne :

Invente un rythme, afin que le secret soit livré. Redis la fin inoubliée, la page où le Ciel s'immobilise, où le souffle s'arrête, où le vide se restitue.

Enfin, en marge des textes dont la teneur exprime le mysticisme vers lequel la jeune Hilda s'est effectivement orientée (quel qu'en soit le moment), on relève de part et d'autre de nombreux exemples de poèmes (en prose, en vers) où la poète rend compte d'une expérience perceptive ou souvent sensuelle : les animaux (« Le chien »), les humains (« L'imperméable rouge ») et, bien sûr, la nature, qui nourrit cette sensualité :

Nuit de midi dans la vallée. Comme un fruit de glace, je te savoure.

Si nous avons osé évoquer Rimbaud à l'entame de cette approche de l'œuvre de Hilda Bertrand, ce n'est pas seulement en raison du statut de «jeune poète» prodige qu'elle incarne, ni de son destin hors norme: toutes proportions gardées, il y a dans la menée du poème (de certains poèmes), en vers et à fortiori en prose, quelque chose de la densité et de l'ouverture à la diversité du réel que l'on trouvait dans les *Illuminations*. On pourrait lire d'un tel regard «Lumière» dans *Les Pas* ou «Cigale fervente» dans *Un chemin*.

C'est que nombreux sont, dans le premier recueil, les textes qui affichent clairement l'autonomie requise pour le poème en prose. L'intention poétique s'y manifeste par là. Celui qui commence par «Le train quitta la gare» est un poème dont la thématique moderniste ne peut répondre entièrement à une démarche de notation intime; son auteure a lu des poèmes et assimilé ce qu'ils sont. *Les Pas dans les pas* regorgent de purs poèmes, tel «Ce soir a un ciel changé».

Et chemin faisant, Hilda n'abandonnera pas complètement la prose *poétique*, comme l'attestent les «Nuits de Campine» adressées à Robert Guiette en 1935.

Pour ma part, je trouve aussi touchants les efforts déployés par Hilda Bertrand pour, à la fois, égaler sa réputation et adhérer au genre littéraire auquel on l'a assignée, que les traces d'une expérience spirituelle douloureuse et candidement confiée à des écrits intimes sans destination.

*

Un jour quelques personnes, pour la plupart des écrivains, firent de Hilda Bertrand un poète. Puis celle-ci eut à cœur d'exister encore à leurs yeux, de revenir au monde en suivant la

voie par laquelle le monde était venu à elle : la poésie, *sa* poésie. C'est, au cœur de cette histoire, cette (non-)vocation qui la rend singulière. Un tel « cas » réclame une lecture qui lui soit adaptée et respectueuse. Il me paraît possible de postuler qu'entre les lignes, le lecteur atteindra tout autant la *personne* de Hilda Bertrand dans ses poèmes avoués que dans ses épanchements intimes. Ceux-ci se murmuraient sur une scène privée, ceux-là ont pris le risque de la scène publique. Par-delà l'apparente disparité qui oppose les deux ensembles, Hilda Bertrand se voulant poète n'est peut-être pas très éloignée de l'adolescente qui a commencé à écrire dans le secret de sa chambre : poète novice qui s'ignore, puis apprentie-poète qui ose se lancer. Ainsi serait-ce la jeunesse inaltérée d'une voix qu'il serait donné à lire d'un bout à l'autre d'une « œuvre » chaotique, malmenée, insaisissable, unique en son genre.

À nos yeux de lecteurs du XXI^e siècle, elle pose à sa façon la question que rien jamais n'épuisera : faire ou ne pas faire poème. Ainsi nous aide-t-elle, cent ans après son premier silence, à lire la poésie, en ses possibles, en ses frontières.

GÉRALD PURNELLE