

Barbara Sosień

Université Jagellonne de Cracovie

DU MAL DU SIRE  
HALEWYN : LA LAIDEUR, LE  
MALHEUR ET LES CHARMES  
DU CHANT

**On Sire Halewyn's Evil : Ugliness, Misfortune and the Charms of Chant**

ABSTRACT

The Article discusses Charles De Coster's version of the Heer (Sire) Halewyn legend and describes the protagonist as the crucial persona of the short prose.

KEY WORDS : De Coster, Sire Halewyn

Heer Halewijn sanc een liedekijn ;  
Al wie dat hoorde wou bi hem sijn

Les deux vers cités ci-dessus correspondent à l'incipit de la version flamande/néerlandaise de la légende de Heer Halewijn, l'origine – peut-être normande, ou germano-flamande – remontant probablement au XIV<sup>e</sup> siècle, sinon avant. Anonyme, la légende existe en beaucoup de versions et variantes, un peu partout en Europe, surtout, mais non seulement, dans le nord. Le texte tenu pour originel compte 38 distiques, sa structure est épique et dialoguée ; il a été sans aucun doute chanté. Dans les années 30. du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est Jan Frans Willems (1793–1846), considéré comme le père fondateur du mouvement flamand qui a présenté une reconstruction des fragments manuscrits du récit légendaire sur Heer Halewijn<sup>1</sup>. Une vingtaine d'années plus tard, Charles De Coster entreprend de reconstituer le virtuel passé ancestral de la ballade, avec son sinistre protagoniste éponyme, soit redonner la vie et les couleurs aux « non dits » et aux blancs du récit primitif, tel qu'il figure chez Willems. Ce premier récit se rapporte uniquement à l'épisode final, soit l'ultime, violente et sanglante, confrontation des forces opposées du Bien et du Mal. La reconstitution decosterienne se réalise par le truchement d'un beau français archaisant, l'œuvre étant rédigée dans une « langue à la fois archaisante et personnelle [...] », car « tout est stylisation » (Klinkenberg 2017 [1973] : 44), selon Jean-Marie Klinkenberg. La légende, l'avant-dernière dans l'ordre de parution dans le recueil de De Coster, s'intitule *Sire Halewyn* ; en guise d'incipit, De Coster met la tra-

---

<sup>1</sup> Willems accompagne le texte de la ballade d'un choix de versions en d'autres langues, particulièrement en allemand.

duction française des deux premiers vers du willemesien original flamand, cités ci-dessus : « Le Sire Halewyn chantait une chanson / Et toute vierge l’entendant voulait aller à lui » (De Coster, 1861 [1858] : 67)<sup>2</sup>. La modification du sujet dans la traduction du second vers n’est pas innocente, car, dans la version flamande, « al wie dat hoorde... » veut dire : « (tous) ceux qui l’entendaient... » (Willems 1848 : 117), etc. Variante importante, De Coster remplace « ceux », pronom démonstratif masculin, pluriel et général en fonction du sujet, par un sujet nominal, avec une précision sémantique : « vierge », et même « toute vierge », ce qui entraîne un certain relâchement de la tension dramatique des événements narrés, voire invalide l’effet de suspense.

Pour en saisir quelques rouages, il semble nécessaire de signaler les grands jalons de la sanglante histoire médiévale, celle de Sire Halewyn, chevalier flamand devenu tueur de femmes (exclusivement très jeunes vierges) et d’une noble demoiselle qui aura raison du méchant Sire. Témérité contre témérité, mais aussi ruse contre ruse, la jeune fille réussira à éliminer Halewyn en le décapitant. Le message (ou l’argument) inclus dans le récit se résumerait donc en ceci : la victoire de l’innocence, de la probité, de la noblesse de cœur, du courage et d’autres valeurs propres à la chevalerie idéale – dans ce cas précis, dans la version féminine – sur l’infamie, l’ignominie et l’iniquité d’un grand seigneur. Or notre abrégé n’est valable que pour le texte primaire, la willemesienne légende originelle qui fait penser à l’épilogue ou la conclusion d’une histoire fondatrice, plus ancienne et supposée plus riche en éléments et *dramatis personnae*, bref tout ce que l’anonyme légende médiévale soit occulte, soit ne signale qu’indirectement.

Ainsi par exemple, lorsque – toujours dans le récit willemesien – la vaillante « fille du roi » (« conincs kint ») répond à trois reprises : « conseil d’assassin je ne suis pas » (« Moordenaerse raet en doen ie niet » ; Willems 1848 : 119), le destinataire est appelé à deviner l’identité dudit assassin, puisque la narration répugne à désigner expressément sire Halewyn-le-chanteur en tant que tueur de femmes et non un beau chevalier courtois dont le chant possède le pouvoir d’enchanter et séduire « toute vierge ». Pareillement, un peu plus loin, le lecteur est invité à déduire les raisons de l’empressement de la demoiselle qui désobéit à ses parents et décide d’aller à la rencontre de celui dont il suffit de prononcer le nom pour effrayer sa famille : « Elle alla se placer devant son père : O père, puis-je aller à Halewijn ? Oh, non ma fille, toi pas ; ceux qui vont là ne reviennent pas [...] ; O mère, puis-je [...] ? ; O ma sœur, puis-je [...] ? » (60). Il importe de remarquer que seul le frère de la demoiselle ne s’y oppose pas ; nous reviendrons sur ce point ultérieurement. C’est bien à cette source de données diégétiques, avec des sous-entendus invitant à être complétés pour devenir implicites que De Coster puise et y trouve la matière de sa légende réécrite, la plus longue du recueil. De surcroît, il y a lieu de croire que l’écrivain a été très satisfait des effets de son greffage, ou son « innovation » dont Éric Lysøe souligne l’importance : « Ce conte [qui] est aussi le préféré de l’écrivain [...]. De Coster choisit donc d’innover largement, tant en ce qui concerne le caractère et la physiologie de son principal protagoniste, qu’en ce qui caractérise la nature et la fonction des éléments irrationnels émaillant le texte » (Lysøe 1993 : 118). En effet, la légende decosterienne reconstitue les arguments, complexes et multiples, ainsi que les enjeux originellement absents du récit, dont l’origine supra-naturelle du pouvoir du chant, les

<sup>2</sup> Dorénavant, toutes les citations de *Sire Halewyn* renverront à cette édition, le chiffres entre parenthèses indiquant la page.

raisons pour lesquelles le mystérieux Sire Halewyn veut tuer la belle princesse, l'histoire du meurtre des seize jeunes filles pendues à la potence, sans oublier le sens profond de la relation entre les deux plus importants représentants des deux familles de châtelains et celui du mystère de leur identité. Mon propos sera donc de signaler et commenter quelques-unes de ces innovations.

Aux mots-clés de l'intitulé de notre étude : laideur, malheur et chant, il convient d'ajouter encore un : le château, et même deux châteaux. Jalons importants dans l'économie spatiale du récit, les châteaux sont présents dès le premier chapitre du texte de De Coster. Bien qu'ils soient tous les deux « fiers » et égaux de par leur importance dans la contrée, leurs habitants ne se ressemblent pas :

Deux fiers châteaux étaient en la comté de Flandres. En l'un se tenait le Sire de Heurne, avec la dame Gonde, sa bonne femme, Toon le Taiseux, son fils, Magtelt, sa fille mignonne [...]. Et les manants disaient de lui que c'est fait d'homme juste ne prendre qu'à son besoin quand on peut tout robber. En l'autre château se tenait le Sire Halewyn le Méchant avec ses père, mère, frère et sœur, et toute la séquelle de ses brigands. C'étaient laides gens [...] et maîtres passés ès pilleries, briganderies, assassinements et il ne faisait point bon de les considérer de trop près (68).

La différence entre les deux demeures seigneuriales n'est repérable à aucun des niveaux envisageables : ni social, ni économique, ni religieux, ni politique ; nous la trouvons au niveau moral et psychologique. Disposés dans le récit en miroirs jumeaux mais ennemis, les deux châteaux donnent naissance aux deux rejetons hors commun, deux jeunes héritiers, une femme et un homme. Avec leurs traits physiques et moraux dépassant la commune mesure – respectivement dans le bien et dans le mal – ils seront autant attirés l'un vers l'autre que repoussés. Jusqu'à l'ultime et mortelle confrontation des antagonistes où, inéluctablement, l'un d'eux devra périr. À savoir, la famille de Heurne, solidaire, respectée et heureuse, jouit de tout ce qui fait défaut dans l'autre château : les châtelains Halewyn sont « laids » au physique et au moral, et ne connaissent ni joie, ni bien-être, ni respect de l'entourage.

C'est surtout la laideur physique de l'éponyme Sire Halewyn que le conte de De Coster met en évidence : le narrateur imagine son protagoniste « laid, chétif, piteux et d'aigre trogne » (70), faisant la risée de tout le monde, surtout des femmes le surnommant volontiers « Seigneur Mal bâti ». En revanche, la jeune demoiselle, figure de proue du château de Heurne, la « mignonne pucelle » (102) parée de toutes les grâces de sa jeune beauté, est « très belle et fort aimée » (« die van haertouders so werd bemint » ; Willems 1848 : 117), selon la version willemesienne. De même qu'à son protagoniste masculin baptisé Sievert, De Coster trouve le prénom Magtelt à son héroïne, dans le texte originel restée anonyme et réduite à son rang social : « fille de roi » [sic]. L'imperfection physique de Sievert est complexe, parce que non seulement le voilà très laid de visage, mais aussi son corps disgracieux est extrêmement faible ; de surcroît, toutes ses actions sont lâches, basses, ignobles et infames : « Et un chacun le redouta et pria Dieu qu'il voulût bien ôter leur seigneur de ce monde » (75). Pareillement, le mal-malheur de sire Halewyn se manifeste double, car il est autant infligé aux autres – méfaits, violences et crimes perpétrés – qu'éprouvé par le méchant seigneur. Nous sommes donc en face de la représentation du mal dans sa complexité psychologique : la souffrance, physique et morale (Halewyn perd aux combats, est maltraité par sa famille, raillé et couvert d'opprobre...),

engendrée par un mauvais sort, est une malédiction, un « malheur » au sens profond et étymologique des deux termes. Ce mal-malheur, partant la méchanceté de Sievert évoluant vers le crime, n'est pas un caprice du sort, mais une ancienne tare héréditaire. La famille des Halewyn est issue en droite lignée de Dirk, chevalier vaillant et téméraire mais aussi féroce, barbare, inhumain, le premier Halewyn à être surnommé le Corbeau à cause « [...] qu'il était autant enragé à butin, comme le corbeau à charogne. Et qu'il était tout de noir vêtu, lui et sa troupe. [...] Ainsi vivaient-ils pillant, robbant bien de celui qui ne le pouvait défendre [...] » (68). Or, Dirk, le grand Méchant de la famille, l'ancêtre sauvage et cruel, anti-modèle du noble chevalier, n'est ni laid, ni faible, ni lâche. Pourtant, ses descendants le seront, ceux qui « dédaignent l'arme » ; « maigres, chétifs et de face pâle », ils « se moussaient ès coins [...] marmonnaient [...] litanies mélancoliquement » (70). C'est sur Siewert Halewyn que va peser la double hérédité, celle de la sauvagerie brutalité de son ancêtre jointe à la couarde faiblesse de ses plus proches parents. Comble d'humiliation, Halewyn, chevalier issu d'une grande famille, perd toujours aux tournois, en présence d'une brillante assemblée, ce qui le couvre de honte et l'expose aux railleries des dames et demoiselles.

Outre la méchanceté du personnage qualifiable de pathologique, dont la maltraitance des animaux et d'autres méfaits, nous notons sa disposition nettement mélancolique :

Siewert Halewyn [...] fuyait les compagnies [...] suait méchante humeur [...] contemplait ses patins [...] plourait sans motif, gegnait sans cause [...] était couard et cruel, prenait plaisir à [...] navrer, blesser chiennets et chattons, moineaux, fauvettes, pinsons, rossignoles [...] sitôt que la bête [= le loup] était chue il la perçait de cent coups comme enraigé (70–71).

Le désespoir, la médiévale « Désespérance », fille de l'enfer, lui insouffle des idées suicidaires, avant de se projeter sur les autres : Halewyn deviendra homicide. Ainsi, sous la plume de De Coster, le portrait du protagoniste éponyme gagne en ampleur et profondeur, alors que son mal montre ses facettes multiples : désespoir, douleur, humiliation et solitude, y compris celle éprouvée dans son foyer familial, avec son père, sa mère, son frère et sa sœur, tous pareillement malveillants, méchants, cupides, violents et lâches. Parallèlement, la laideur du corps d'Halewyn augmente en suivant le rythme accéléré de sa déchéance morale et sa disposition mélancolique : « [...] inquiet, angoissé sans cesse et mélancolique, fut tôt semblable à vieil homme et ne fut nommé par tout le pays que le sire Mal bâti [...] Tous les jours [...] le sire Halewyn vaguait seul emmi les près et bois » (75–76).

Souvent, chemin faisant, le sinistre chevalier solitaire assomme les paysans qui passent et lui semblent beaux et forts ; car, dépourvu des attributs de bonheur qui sont pour lui la force et la beauté, il détruit ceux dans son entourage qui en disposent. Sa révolte contre le destin est ainsi aveugle et criminelle, mais surtout désespérée, puisque'il ne s'agit pas de perte, mais du manque absolu : Halewyn n'a jamais été ni fort ni beau<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Le texte de De Coster rejoint, *mutatis mutandis*, certaines représentations littéraires (non seulement romantiques) du syndrome de mélancolie, dans sa version violente et meurtrière, celui de malfaiteur, « tueur mélancolique » – pour évoquer le titre du roman de François Emmanuel, écrivain belge contemporain. Cf. François Emmanuel, *Le Tueur mélancolique*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°145, 1999. L'inscription de la mélancolie dans le texte decosterien offre au portrait de son protagoniste une charpente troublante ; la question mériterait un plus ample développement et commentaire.

C'est bien le désir d'être puissant, riche et respecté afin de remplir le béant gouffre existentiel, qui pousse Hallowyn à chercher le contact avec les mystérieuses forces du mal : le Mal bâti invoquera le diable. Mais le diable n'arrive pas, aucun pacte écrit ne sera signé. Alors, le conte de De Coster ménage une surprise : un être qui n'est pas de ce monde viendra à la rencontre d'Hallowyn, aura tenu des propos énigmatiques et provoqué des phénomènes mystérieux. L'introduction de cette figure extravagante dans une narration propre au conte, celle qui reprend, imite ou paraphrase les conventions d'une causerie ou veillée folklorique, n'en désamorce pas la logique interne. Au contraire : la manifestation du grotesque personnage stimule l'action et décide du cours des événements ; depuis, tout changera pour Hallowyn ainsi que pour son entourage, proche et lointain.

De Coster organise le moment crucial du récit autour des événements qui se déroulent selon les lois *autres*, au prime abord sans rapport apparent avec aucun ordre, qu'il soit rationnel et profane ou bien sacré au sens religieux (chrétien) du terme. Avant de culminer, le drame s'amorce par le truchement des circonstances au demeurant banales mais dont l'étrangeté évoquant un rituel secret ne tardera pas à se manifester. Puisse un bref résumé de la situation guider notre lecture : désespéré, honteux, au bout des forces et maudissant Dieu, Hallowyn entre dans une forêt, comme pour y chercher aide et protection ; la forêt lui offre le repos, par un temps beau et ensoleillé. Étendu sur une grande pierre plate, telle la victime sur un autel sacrificiel, ou sur un lit pour quelque rite occulte, il s'endort « jusques à la nuit venue » (76). Qui plus est, la pierre « très-longue et large pareillement » (84) – peut-être tombale, jadis... – est adossée contre un grand chêne, l'oraculaire arbre sacré, vénéré des Grecs et des Celtes, synonyme de force et de lien entre la terre et le ciel, marquant les lieux sacrés, voire faisant office du temple, avec son grand feuillage et sa robustesse. Alors, un petit bonhomme, étrangement zoomorphe surgit, dentu, griffu (Hallowyn en reçoit de gros coups, douloureuses morsures et égratignures), dur et velu telle une pierre couverte de mousse. Ce « Prince des Pierres », grotesque, riant et ricanant, sort de la matière lithique, partant des entrailles de la terre dont il rapporte sa propre lumière, anti-solaire mais puissante : ses yeux brillent plus fort « que n'eussent fait les lanternes » (77). Plutôt qu'à une figuration de l'esprit malin des croyances chrétiennes, le Prince des Pierres pourrait faire penser à une projection parodique – certe libre, fantaisiste et grotesque – du prêtre, ou de l'acolyte de quelque rite ancestral, vaguement druidique, voire celle d'un eubage celte, figuration devenue cliché mais qu'on retrouve chez Chateaubriand : « Un eubage vêtu de blanc monta sur le chêne, et coupa le gui avec la faucille d'or de la druidesse » (Chateaubriand 1843: 429) ; nous notons la présence de la faucille d'or<sup>4</sup>. Certes, avec son pelage, ses petites pattes de pierre et ses sauts de puce, le facétieux lutin tranche avec le stéréotype druidique. Pourtant c'est bien lui qui appellera Hallowyn « mon cousin » ; qui plus est, à partir de ce moment, tout ce qu'arrivera au protagoniste et aux autres personnages du drame aura témoigné de l'active co-présence, sinon intrusion brutale d'un univers *autre*.

On supposerait que le Prince des Pierres, l'extravagant messenger de l'*ailleurs*, aurait jadis appartenu à l'humanité dite « normale » et, de ce fait, aurait été autorisé de reconnaître sa parenté avec Hallowyn. Une parenté lointaine, remontant au fond des âges, où l'origine de la « race hallowynienne » serait proche de celle des elfes ou lutins, créatures

<sup>4</sup> Voici le contexte le plus large : « [la druidesse] portait une faucille d'or suspendue à une ceinture d'airain, et elle était couronnée d'une branche de chêne » (Chateaubriand 1843: 429).

tantôt anthropo-, tantôt zoomorphes, souvent gardiens des trésors enfouis, et soit bienveillants, soit malveillants, au gré de leur fantaisie... Exactement comme le sont le « fils de la terre » évoqués par le chant d'Ariel, dans le Prologue de *Second Faust* de Goethe : « Sourit à tous les fils de la terre, / Le grand esprit des petits elfes / Porte son aide partout où il peut ; / Et que ce soit un saint ou un méchant / L'homme de malheur excite toujours sa pitié » (Goethe 1877 : 185). Venu de son univers sylvestre et chthonien pour entrer en contact avec l'homme en mal de vivre, le Prince des Pierres dispose de ce dont son *cousin* a le plus besoin : grâce à lui, Halewyn obtiendra la force et la beauté, moyennant un objet et une activité spécifiques. L'objet sera une faucille d'or, l'arme avec laquelle il arrachera aux jeunes vierges le cœur pour le poser contre son propre cœur, grâce à quoi il deviendra irrésistiblement beau et invinciblement fort, donc tout puissant. L'activité – une chanson qu'il aura appris à chanter si admirablement que toute jeune vierge viendrait à sa rencontre immédiatement, en tout lieu et tout temps et reconnaîtrait en lui son maître. Voici un large fragment de la scène, lors de laquelle le fantasque Prince des Pierres force son *cousin* à creuser, sous la pierre, une sorte de fossée :

Pour avoir force et beauté, cherche, Halewyn, chanson et faucille, cherche, sire Mal bâti ! [...] la terre croula sous la pierre, [...] Halewyn [...] vit dans le sépulcre un homme [qui] ne semblait point mort. Et l'homme était vêtu de blanc et ès main tenait une faucille de laquelle le manche et la lame étaient de l'or. « Prends faucille », dit le petit bonhomme [...] l'homme couché devint poussière. Et il issit de la poussière flamme blanche, haute et large, et de la flamme blanche, chanson douce merveilleusement. Et soudain s'épandit en la forêt parfum de cinnamome, encens et marjolaine. [...] le méchant redit la chanson. [...] son aigre voix était muée en voix plus douce que voix d'ange, il vit issant du plus profond du bois, vierge belle de beauté céleste et nue entièrement [...] « Ha », dit-elle pleurant, maître à la faucille d'or, je suis venue [...] ne me fais trop souffrir prennant mon cœur (78).

On ignore les paroles du chant ; c'est seule la voix d'Halewyn et la mélodie qui opéreront. Né au sein de la terre, le chant émane du corps mort du bel inconnu tombé en poussière, après avoir été transmuté en puissante flamme blanche s'élançant vers le haut : voilà le processus faisant penser à l'effet *albedo* des alchimistes, l'*œuvre au blanc*, résultat de la spiritalisation du corps. Lors de ce rituel hallucinatoire s'accomplissant dans une forêt, alors que les sons, les couleurs (surtout le blanc, la lumineuse non-couleur absolue, ainsi que le doré de la faucille...) et les parfums (« cinnamome, encens et marjolaine » ; 78) se répètent, les mystérieuses forces souterraines viennent en aide à l'homme dont elles reconnaissent la parenté. En introduisant dans son récit la présence active de l'irrationnel parallèle à celui jugé rationnel quoique moralement répréhensible, De Coster imagine son protagoniste éponyme en transgresseur de la frontière entre ces deux ordres. En effet, le personnage de Halewyn serait à ranger du côté du celui de Prince des Pierres et du bel mort à la faucille, dont il va, peut-être, doubler le sort, après avoir appris à devenir, à son tour, beau et puissant, tel le roi des elfes<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> La pierre carrée servant de lieu de repos à Halewyn, sous laquelle il creuse et déterre une sépulture et un cadavre « ne semblant point mort » (78), serait identifiable en tant que stèle funéraire gallo-romaine (abstraction faite de sa position horizontale, alors que, à l'époque gallo-romaine, les stèles étaient surtout verticales...), marquant l'emplacement d'une tombe solitaire. Au niveau fantasmatique et dans un ordre d'idées différent, on penserait au lieu de repos des êtres ayant subi une réincarnation. Voir, à ce propos Duval, 1953 :

Ce qui se produira grâce à l'usage pervers de la faucille, outil de la moisson chronologiquement précédant la faux, avec sa forme plus au moins courbée et sa lame tranchante (qu'on aiguise avec la pierre !) qui rapelle celle de la jeune lune, avec sa symbolique de la féminité virginale et fécondatrice. En tant qu'outil de moisson, la faucille est, dans l'imaginaire, le dispositif essentiellement féminin ; l'usage qu'en fera le méchant seigneur ne donnera aucune chance aux jeunes vierges du domaine de Halewyn. Elles obéiront, nombreuses, à l'appel de son chant, enchantées au sens propre du terme et en accord avec l'étymologie latine du terme : *carmen*. Leur cœur arraché et comme offert sur la pointe de la faucille, fera un avec celui de Halowyn, immédiatement transformé, d'une beauté inhumaine, invincible et irresistible comme son chant, et prodigieusement méchant. En s'emparant de la faucille pour l'appliquer au corps/cœur des jeunes filles, soit couper « en herbe » la vie de la femme, l'homme en détourne la symbolique essentielle, puisque tout acte fécondateur s'en trouve invalidé.

Le charme opère conformément à l'inscription visible sur la lame de la faucille, « en lettres de feu » (79) : « [...] Nul homme l'occire ne pourra. Chanson appelle, Faucille tranche » (80). L'inscription (d'ailleurs, beaucoup plus longue que le fragment cité ci-dessus), illisible pour Halewyn, illettré [sic], n'est visible que la nuit, pour disparaître au chant du coq, oiseau solaire, veilleur annonçant la fin des ténèbres, chasseur des démons – ce qui confirme les accointances de sire Halewyn avec les forces obscures de la nature. Reste à savoir si et comment ces forces reviendraient-elles demander leur butin : l'âme du Sire Halewyn, ou son corps, peut-être...? Et, cas échéant, sous quelle forme ? L'explication viendra suivant le déploiement de l'action dramatique ; cependant, le charme du chant agit assez longtemps, la sacrifice des jeunes filles offrant leurs cœurs vifs à Halewyn continue, et les iniquités du méchant Seigneur n'ont pas de cesse.

Jusqu'au moment où le mal issu du mauvais charme du chant aurait directement atteint les habitants du château de Heurne. Les seigneurs de Heurne – redisons-le – jouissent de tout ce qui fait défaut aux Halewyn : le bien, la joie, l'amour, la beauté, le courage, la force, mais aussi la finesse d'esprit et la tendresse, surtout par rapport à Magtelt, la jeune châtelaine. Le temps d'hiver, le froid, le vent et la tempête de neige semblent singulièrement importants dans l'imaginaire decosterien. Aussi est-ce bien la mauvaise saison que l'écrivain choisit pour y inscrire le moment où les souffrances physiques assaillent Halewyn, en manque de cœur de jeune vierge à utiliser pour se revigorer. Loin de son château, à l'affût quelque part dans la forêt, laid, faible et vieilli, il souffre le froid et la faim, mais continue de rôder en chantant merveilleusement : en vain. Dans cette dernière partie du conte, la decosterienne écriture stylisante, à la fois sobre et « théâtralisante », gagne encore en relief et dynamisme. Cette nuit-là, Anne Mi, petite servante aimé de tous, proche amie de Magtelt, répond au chant et disparaît du bon château ; elle ne reviendra plus, son cœur arraché de sa poitrine déchirée avec la faucille, bat sur celui du Mal bâti, redevenu beau et fort, le corps mutilé de la jeune fille pendue à la potence. C'est encore là que De Coster conçoit encore un climax spectaculaire : Magtelt décide d'aller à la rencontre de Halowen, le défier et tuer : « [...] au coq chantant, [...] clairs étaient ses yeux, fière sa contenance, droite sa tête, et elle dit : « J'irai à Halewyn ». [...] elle pria Dieu très fort de lui bailler courage et force pour la revanche d'Anne-Mie,

du Taiseux [son frère] et des quinze vierges » (116). Seul le Taiseux, jeune chevalier de Heurne, battu, blessé et humilié outre mesure par Halewyn, n'y s'oppose pas, car il reconnaît l'exceptionnelle noblesse du caractère de sa sœur, partant sa valeur morale égalant la vertu chevaleresque d'un homme. Magtelt mesure bien le danger de son intrepréhension, respecte l'autorité de son frère, mais présente ses arguments, ayant recours aux stratagèmes et au langage de chasse, occupation masculine par excellence : « [...] mon vaillant frère [...] il est écrit sur sa [de Halewyn] targe < Nul ne peut contre moi >. Ains ce que tous n'ont pu, l'une le pourra. [...] quand la bête va d'assurance, plus à l'aise besogne le chasseur » (119).

De Coster ne lésine pas sur les gestes, attitudes et paroles propres à la poétique et rhétorique de nombreux textes médiévaux, aussi introduit-il, entre autres, le motif de la précieuse épée, accrochée au mur du « bon château », arme tenue pour « [...] merveilleusement sainte et bonne, à cause qu'elle avait été ramenée de la croisade par Roeland de Heurne, le Lion. Et nul ne s'en osait servir » (119). L'épée tombe aux pieds de Magtelt, et c'est la jeune fille qui osera en faire l'usage, avec l'efficacité pareille à celle d'Halewyn manipulant la faucille : voilà l'épée dans les mains de la femme contre la faucille entre les mains de l'homme. En effet, obéissant à un sourd besoin de comportement symétrique, les antagonistes ne pourront que s'affronter, comme égal à égal. Magtelt s'y prépare comme pour les noces, met ses plus beaux habits de noble demoiselle, le blanc faisant contraste avec le rouge écarlate, le tout richement décoré et mettant en valeur son innocence et sa beauté. Mais aussi son statut social, celui de noble châtelaine, avec sa valeur chevaleresque : la demoiselle, une couronne dorée sur sa tête, l'épée de son ancêtre à la main, chevauchant sur son blanc Schimmel, « à travers la neige qui tombait épaisse », fait figure de chevalier allant au combat singulier, « chantant et sonnand du cor » (124), vivante réplique féminine du brave Roeland de Heurne, le croisé.

Dans ces séquences des derniers chapitres, on notera le chromatisme du paysage de la campagne flamande couverte de neige, et sa double symbolique, autant celle de l'innocence et la pureté que de la mort, avec, pour l'unique couleur vivante, le rouge sang du grand manteau enveloppant la jeune cavalière. Telle la Némésis justicière, Magtelt va à la rencontre de Sire Halewyn afin de le provoquer en duel, d'abord au mot. Effectivement, De Coster les imagine chevauchant ensemble ; accompagnés de mauvais présages venus de partout, ils « devisent » avec une finesse tant soit peu courtoise, en échangeant de nombreux propos allusifs et quasi stychomytiques ; la narration est envahie par le dialogue. Voici un fragment :

« Qui te mène, dit-il, en ma terre ? » « Mon coeur, dit Magtelt, tirant à toi, je te voulais voir et suis aise pouvant, à vu de face, te considérer ». [...] « Mais [...] quelle es-tu qui, chevauchant par ma terre, chantant et sonnand du cor, y mènes un si insolant tapage ? » « Je suis », dit-elle, la damoiselle Magtelt, fille de Roel le Preux, Sire de Heurne » (128).

C'est au personnage féminin que le narrateur confie la tâche d'avoir le dernier mot. Or la conversation entre les antagonistes cessera brusquement lorsque Magtelt, tout en feignant de faire le geste de soumission suprême, aura adressé à Halewyn des paroles piégées ; l'homme s'en trouvera à la merci de la femme. Voici l'ultime moment de l'affrontement du Bien et du Mal, incarnés respectivement par Magtelt et Halewyn : « Et elle, ayant descendu du cheval, dit : « Messire, d'avant que tu ne frappes, ote ton op-



perst- kleeed couleur de blé car le sang des vierges jaillit si fort et si le mien te tachait cela me ferait peine ». Mais davant que son opperst- kleeed fût oté, sa tête gisait à ses pieds » (131–132).

Ainsi, en ce moment, le discours decosterien devient concentré, et le propos de Magtelt – narquois et sournois, la concision de la phrase concluante embrassant juste le temps de l'activité accomplie : « davant que [...] sa tête gisait [...] ». L'information (diégétique) sur le mouvement du bras armé de Magtelt, levé au moment de la décollation de Sire Halewyn, se trouve remplacée par l'épiphonème : « sa tête gisait à ses pieds » ; la métonymie est frappante. L'acte n'est pas narré, mais son résultat est bien visible : la tête coupée, objet macabre, est par terre. La tâche accomplie, Magtelt, à la fois Némésis et Judith, mais également vierge chrétienne obéissant à la volonté divine, regagne – toujours chantant et sonnante du cor – son château : elle y rapporte l'épée de Sivert Halewyn ainsi que sa tête coupée. Devenue trophée, placée sur la table comme pour assister au banquet funèbre<sup>6</sup>, elle témoignera de la vengeance et du châtement infligé par des mains féminines, du triomphe du Bien sur le Mal, partant du retour de l'ordre humain et divin, outrageusement bouleversé par Halewyn.

Cependant, De Coster invente aussi une autre forme de vengeance, ou un nouveau stratagème. Il imagine le retour du Prince des Pierres dans son double rôle, à la fois celui de justicier chrétien qui prône un châtement pour les crimes et celui de vengeur farouche, exécuteur implacable du principe vététotestamentaire « âme pour âme, œil pour œil, dent pour dent... ». En présence de Magtelt, face au cadavre décapité de Halewyn, le « bonhomme » de pierre s'engage dans une conversation avec la tête fantasmagorique, avant d'infliger un supplice au cœur qu'il arrache au cadavre, et dont il s'empare, qu'il brutalise et malmène, tel un être vivant. Ainsi, le cœur de Sire Halewyn devient au propre ce qu'il a été au figuré : une pierre. Mais une pierre éternellement suppliciée : « Cœur d'ambitieux, cœur de pierre, souffre et pâtis, mon cousin. [...] tu souffrira tout mal, gêne, angoisse [...] mon cousin. [...] le Prince des Pierres poussant du pied devant lui le cœur du Méchant, s'enfonça en la forêt » (137). Le cœur-pierre rejoint le domaine sylvestre et lithique, avec son grand chêne et sa grande pierre plate qui marquent peut-être la frontière entre le monde réel et le monde parallèle – à moins que ce ne soit une entrée du monde souterrain, séjour supposé des anciens dieux gallois disparus. Pareillement, les seize vierges assassinées par Halewyn, rescussitées, libérées par ce même chant fée qui les avait auparavant mis à mort, disparaissent dans la forêt. La forêt se referme derrière ces fascinants êtres étranges – bons et/ou méchants habitants d'un monde *autre* – alors que Magtelt leur tourne le dos pour rejoindre son bon château.

<sup>6</sup> À ce propos, Bénédicte Milland-Bove constate : « [...] l'origine celtique de ces motifs ne fait pas de doute : P. Walter, J. Marx ou Cl. Sterck [...] ont rappelé leur lien avec les coutumes guerrières et les rites religieux du monde celte, qui voyait dans la tête le siège du principe vital » (Milland-Bove 2011 : 44).

## BIBLIOGRAPHIE

- BRUNAU Jean-Louis, 1998, Visage de la mort et du mort en Gaule celtique ou la philologie et l'archéologie peuvent-elles faire bon ménage ?, *Revue archéologique de Picardie*, 1–2.
- CHATEUBRIAND François-René de, 1843, Les Martyrs, (in :) Œuvres complètes, t. III, Paris : Victor Lecou Éditeur.
- DE COSTER Charles, 1861 (1858), Sire Halewyn, (in :) *Légendes flamandes*, Bruxelles : V<sup>e</sup> Parent & Fils, Éditeurs, Paris : Michel-Lévy, Frères, Leipzig : Ch. Mucquardt, Éditeur.
- DUVAL Jean-Marie, 1953, *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine (I<sup>er</sup>–III<sup>e</sup> siècles après J.-C.)*, Paris : Hachette.
- DUVAL Jean-Marie, 1989, Les Gaulois et la mort, (in :) *Travaux sur la Gaule (1946–1986)*, Rome : École Française de Rome.
- GOETHE Johann Wolfgang Von, 1877, Second Faust, Prologue, (in :) *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de Poésies allemandes, traduction par Gérard de Nerval*, Paris : Garnier frères.
- KLINKENBERG Jean-Marie, 2017 (1973), *Style et archaïsme dans la « Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster »*. Préface de Rainier Grutman, Bruxelles : Édition SAMSA.
- LYSØE Éric, 1993, *Les Kermesses de l'étrange ou Le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris : Librairie A. G. Nizet.
- MILLAND-BOVE Bénédicte, 2011, Barbarie et courtoisie : le motif de la tête coupée ou l'écriture de la violence dans le roman arthurien, du vers à la prose, (in :) *Littérature et folklore dans le récit médiéval, Actes du colloque international de Budapest, les 4–5 juin 2010*, Emese Egédi-Kovács (éd), Budapest : Collège Eötvös József ELTE.
- TROUSSON Raymond, 1995, La Légende de Sire Halewyn selon De Coster, Closson et Ghelderode, (in :) *Michel de Ghelderode... trente ans après, Actes du troisième Colloque international, Cluj-Napoca, 22–24 octobre 1992*, Rodica Lascu-Pop, Rodica Baconsky (éd), Cluj-Napoca : Clusium, 17–28.
- WILLEMS Jan Frans, 1848, *Oude Vlaemsche liederen*, ten deele met de melodien, uitgegeven door J.F. Willems, Gent, F. et F. Gyselynck.