

# Les études musico-littéraires. La musique dans *Sire Halewyn*, de Michel de Ghelderode

MARÍA JESÚS PACHECO CABALLERO.

Universidad de Extremadura

## LES RELATIONS INTERARTISTIQUES

Quand on étudie les rapports entre le monde des mots et le monde des sons, il faut se mettre d'accord sur deux aspects: d'abord, il faut admettre que le monde des sons, soit la musique, entretient des rapports avec le monde des mots, soit la littérature ou la linguistique. Et deuxièmement, il faut décider l'objet d'étude: s'agit-il de musique et de littérature ou de musique et de linguistique?

Quant au premier aspect, de nombreux théoriciens reconnaissent l'existence des relations interartistiques, bien qu'ils ne soient pas tous d'accord sur la pertinence de ce genre d'études.

Wellek et Austin constatent que, effectivement, la littérature entretient avec les beaux-arts et la musique des rapports variés et complexes. Ils nous montrent l'exemple, cité par Thibaudet<sup>1</sup>, de Mallarmé, dont le poème *L'après-midi d'un faune*, est inspiré d'un tableau de Boucher, où la peinture devient source d'inspiration de la littérature, et de même, ils signalent que la littérature, à son tour, peut être thème pictural ou musical, surtout pour la musique vocale ou la musique à programme. Mais ils entendent mal un vrai mariage entre la musique et la littérature:

"La poésie peut-elle produire les effets propres à la musique? Voilà qui paraît plus douteux, encore que l'on soutienne souvent que c'est le cas. La "musicalité" d'un poème se ramène souvent après une analyse minutieuse à quelque chose de totalement différent de la "mélodie" d'un morceau de musique [...] L'imitation littéraire de structures musicales, comme la sonate, la forme symphonique, paraît plus concrète ; mais on voit mal pourquoi des motifs récurrents, ou encore l'emploi de climats contrastés ou alternés, même s'ils cherchent, de façon avouée, à imiter la composition musicale, seraient fina-

1. Thibaudet, Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926.

lement autre chose que les procédés littéraires bien connus de la récurrence, du contraste, etc., qui sont communs à tous les arts<sup>2</sup>.

Voilà une opinion qui contrarie Jean-Louis Cupers, pour qui, s'il y a des différences entre la musique et la littérature, il ne s'agit pas toutefois d'un vague parallélisme. À ce sujet, il écrit:

"La faiblesse du chapitre 11 de Wellek et Warren consiste à prendre implicitement parti contre les approches inter-linguistiques alors que l'ensemble du livre ne veut qu'esquisser les diverses directions méthodologiques sans prendre parti pour aucune en particulier"<sup>3</sup>.

André Coeuroy, reconnaît aussi une unité d'art. Ainsi, il cite l'exemple d'Edgar Poe, quand il dit que les yeux de Ligeia lui rappellent un "*je ne sais quoi*" qui se retrouve dans un papillon, dans certains livres et "*certaines sons d'instruments à corde*". Pourtant, pour lui, la convergence réelle des arts se base seulement sur *la parenté latente des traductions de la beauté*:

"Tout art est essentiellement choix : il transpose et chaque transposition a ses lois particulières. La convergence des arts ne peut que se borner à la "communauté" des intentions [...] Chaque art exclut tous les autres dans le même temps qu'il les appelle tantôt pour se compléter, tantôt pour affirmer sa puissance totale. Chaque art est un aspect de l'art. Chaque art est un moment de l'art. Il peut être pris en soi-même, comme un organisme qui se suffit, dans le même temps qu'il renferme les exigences de tous les autres. Mais on ne peut goûter pleinement chacun d'eux qu'en l'isolant"<sup>4</sup>.

Étienne Souriau, par contre, n'hésite pas à affirmer qu'il existe une multitude d'affinités esthétiques entre les arts les plus diverses, notamment entre la musique et la littérature, dont la confrontation mérite, d'après lui, une place de choix dans un traité d'esthétique comparée. Comme exemple, il s'amuse d'une curieuse généalogie:

"Debussy a écrit la *Fille aux cheveux de lin*, en s'inspirant d'un poème du même titre, de Leconte de Lisle. Mais Leconte de Lisle, dans ce poème, traduisait ou adaptait Robert Burns. Et Burns lui-même a fait son poème, en prenant pour timbre un air populaire écossais"<sup>5</sup>.

2. Wellek, René/ Warren, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 176.

3. Cupers, Jean-Louis, "Études comparatives: les approches musico-littéraires. Essai de réflexion méthodologique" in *La littérature et les autres arts*, (Publications de l'Institut de Littérature de l'U.C.L., fasc. 4) Paris, Les Belles Lettres, 1979.

4. Coeuroy, André, "La musique aux prises avec la littérature" in *La revue musicale*, janvier 1952.

5. Souriau, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion, 1947.

Mais il considère que les relations interartistiques ne sont pas fondées seulement sur la correspondance de sensation à sensation —il fait allusion au célèbre vers de Baudelaire "*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*"<sup>6</sup>—; les liaisons associatives qui sont à la source de la synesthésie ne peuvent servir de base des véritables études interartistiques, puisque ces phénomènes ne se produisent pas de la même manière chez tous les récepteurs de l'oeuvre artistique. Ainsi, pour Souriau,

"la seule manière de prendre la question dans toute son ampleur, c'est de chercher si les sonorités des syllabes, dans la poésie, des notes dans la musique; si les lignes et les couleurs, dans le tableau; si les mouvements dans la danse; si les volumes dans l'architecture ou la sculpture; peuvent être les éléments (en soi dissemblables) d'un même jeu sublime, s'exerçant dans les conditions diverses, mais parallèles; s'il est, en un mot, des *correspondances fonctionnelles* fondées sur l'unité profonde et intime d'une action toujours semblable à elle même"<sup>7</sup>.

Autrement dit, Souriau considère que les différents arts sont comme des langues différentes, entre lesquelles l'imitation exige une traduction, un "repenement", selon son expression, dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles, plutôt que littéralement semblables.

Pour Kandinsky, le rapport existant entre les arts est également évident. Il affirme que l'artiste compare spontanément les éléments de son propre art avec ceux des autres arts. La musique est le seul art que n'utilise pas ses moyens pour représenter la nature, mais pour exprimer la vie intérieure de l'artiste. La musique est, donc, le plus immatériel des arts. Et, afin de les appliquer à soi-même, un art doit apprendre de l'autre comment celui-ci utilise ses propres moyens<sup>8</sup>.

#### MUSIQUE ET LITTÉRATURE OU MUSIQUE ET LINGUISTIQUE?

Une fois admise l'existence des rapports entre les arts, et en particulier les relations entre la musique et la littérature, il faudrait établir si la comparaison doit se faire

6. Baudelaire s'était servi du sonnet *Correspondances* pour expliquer la théorie de l'art de Wagner, qui considère "*la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait*". (Baudelaire, *Richard Wagner*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 1211). Baudelaire reprend aussi les mots de Wagner à propos du rapport entre la musique et la poésie: "Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément". (Baudelaire, *op. cit.* p. 1218).

7. Souriau, Étienne, *op. cit.* p. 120.

8. Cf. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Barral/Labor 1986.

vraiment entre musique et littérature ou plutôt entre musique et linguistique: il y a des théoriciens qui préfèrent considérer le monde des mots et le monde des sons comme deux langages, deux systèmes de communication. Il est bien évident que les mots constituent un langage, mais la musique est-elle un langage? De nombreux musiciens, philosophes et esthéticiens ont essayé de répondre à telle question, mais pas toujours de façon satisfaisante.

Parmi les chercheurs qui assimilent la musique à la linguistique se trouve Nicolas Ruwet qui, fidèle aux procédures de la linguistique structurale et générative, essaie de ramener celle-là à celle-ci. Ruwet connaît, cependant, les limites et fait allusion, par exemple, à l'impossibilité de retrouver l'équivalent de la double articulation du langage en musique<sup>9</sup>.

Nous nous identifions plutôt à l'opinion de Jean-Louis Cupers, dans la mesure où nous considérons le monde des sons et le monde des mots deux arts, au lieu de deux langages:

"Le terme à opposer justement à la musique doit donc être un terme homogène, à savoir une forme d'art, non un moyen de communication : musique et littérature plutôt que musique et langage, recherche musico-littéraire plutôt qu'investigation musico-linguistique"<sup>10</sup>.

Isabelle Piette reprend également le même argument :

"Sans doute faut-il choisir : parle-t-on de langages ou d'arts? Nous préférons privilégier la composante artistique, s'il est évident qu'on ne peut identifier totalement la musique à un système de communication"<sup>11</sup>.

#### CLASSEMENT DES ÉTUDES MUSICO-LITTÉRAIRES:

Lorsqu'on entreprend des études musico-littéraires, on peut réaliser différents types d'approches :

- Le plus évident est d'étudier les cas où la musique et la littérature collaborent de manière étroite. Dans cette catégorie, on peut analyser la musique vocale, avec ou sans accompagnement instrumental : les oeuvres polyphoniques de Lejeune sur des

9. Cf. Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

10. Cupers, Jean-Louis, *op. cit.* p. 64.

11. Piette, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970-1985*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987, p. 28.

textes de Ronsard, les mélodies de Fauré ou de Debussy sur des poèmes de Verlaine, les lieder de Schubert, ou les livrets d'opéra<sup>12</sup>.

• Une seconde catégorie comprend les études des oeuvres musicales sans texte. Dans ce cas, il s'agit d'établir l'influence de la littérature sur la musique. On peut songer, par exemple, aux transcriptions de Liszt des lieder de Schubert, aux poèmes symphoniques, ou à la musique d'Erik Satie, dont les partitions sont parsemées de mots qui restent un secret entre le compositeur et l'interprète de son oeuvre.

• Un troisième genre d'études est celui qui concerne les oeuvres littéraires. Dans cette catégorie, il faut analyser l'influence de la musique sur l'oeuvre littéraire, d'un point de vue biographique, analogique, thématique ou traditionnel. C'est le cas des études sur la musique dans l'oeuvre de Proust, ou de Dickens<sup>13</sup>.

Le parallélisme entre la seconde et la troisième catégorie peut être trompeur, puisqu'il est difficile d'imaginer une oeuvre musicale qui fasse allusion à la littérature, sans utiliser des mots, c'est à dire, des éléments propres à la littérature. En revanche, la littérature peut fort aisément faire allusion à la musique, à des musiciens, utiliser des structures de la musique, sans jamais employer des notes.

La pratique d'un ou d'un autre type d'approche dépendra de la formation première du chercheur, d'abord philologue, ou d'abord musicologue.

#### LA MUSIQUE DANS *SIRE HALEWYN* DE MICHEL DE GHELDERODE

Notre intérêt pour étudier la musique chez Ghelderode provient d'une affirmation de l'auteur lui-même, selon laquelle sa formation musicale au Conservatoire de Bruxelles aurait été prépondérante dans l'élaboration de son écriture. Mais connaissant son penchant pour les affirmations mythomanes, cela donne lieu à la méfiance.

12. Lluís Álvarez cite l'exemple du "Dies Irae" du *Requiem* de Mozart. Le texte dit:  
Tuba mirum spargens sonum  
Per sepulchra regionum  
Coget omnes ante thronum

(La trompette fera entendre un son extraordinaire dans les tombeaux de tous les pays, et appellera tout le monde devant le trône divin).

Pour accompagner ce solo chanté par la voix de basse, Mozart a choisi, précisément, le son d'un instrument en cuivre, au son éclatant. Cf. Álvarez, Lluís X., *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1986, p. 232.

13. Cf. Cupers, Jean-Louis, "Approches musicales de Charles Dickens" in Célis, Raphaël (éd.), *Littérature et musique*, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1982, pp. 15-56.

Si l'on croit ce qu'il dit dans *Les entretiens d'Ostende*, et dans une autre série d'entretiens réalisés par son ami Jean Francis<sup>14</sup>, Michel de Ghelderode hésite entre sa vocation musicale et sa vocation littéraire. Ce n'est qu'après une longue maladie qui l'oblige à rester alité qu'il se décide pour la littérature.

Dans les entretiens recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat, Ghelderode, interrogé au sujet de la contribution de sa formation musicale dans l'élaboration de ses oeuvres dramatiques, répond :

"Je la crois importante. Une sorte d'éducation de l'oreille me porte à demander certaine musique à la parole humaine.

On sent très bien à la scène, qu'il règne une exigence musicale dans ma prose, dans mon langage théâtral"<sup>15</sup>.

D'après lui, la musique qu'il entend dans les rues, ou les airs de musique qu'il conserve dans sa tête, lui servent de source d'inspiration pour créer ses pièces. C'est le cas de *La Mort du docteur Faust*:

"Tandis que j'écrivais certaines pièces, j'avais dans la tête des rengaines qui me suivaient, me poursuivaient, pendant toute la durée de mon travail [...]

C'est ainsi que la composition de ma première oeuvre théâtrale de quelque importance, *La Mort du docteur Faust*, était accompagnée d'un air de kermesse - une sorte de danse rhénane qu'un orgue limonaire jouait obstinément non loin de mes fenêtres.

Si pareille rengaine n'a pas réellement formé le climat sonore de ma pièce, elle m'a tout de même aidé à l'écrire"<sup>16</sup>.

Ou d'une de ses pièce à thématique espagnole, Escurial :

"Escurial me faisait tourner dans la mémoire un disque que je possédais alors : un chant âpre et désolé, un peu gitan, un peu arabe - terriblement espagnol! J'y trouvais cette atmosphère méphitique, funèbre et féroce d'une Espagne que je voulais susciter, celle d'un Philippe II, et contemporaine de la construction de l'Escorial, voire des flamboyants jours de la Sainte Inquisition"<sup>17</sup>.

À travers Jean Francis, Ghelderode nous raconte qu'il avait fait des études de piano et de violon au Conservatoire, entraîné par une jeune fille appelée Mariette, qui aurait été, peut-être, le premier amour de Ghelderode. Il raconte, également, qu'il donnaient ensemble des récitals dans les cinémas de quartier, et qu'il faisait du quatuor à cordes avec d'autres jeunes.

14. Cf. Francis, Jean, *L'éternel aujourd'hui de Ghelderode*, Bruxelles, Musin, 1968.

15. Ghelderode, Michel de, *Les entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Ether Vague, 1992, p. 33.

16. Ghelderode, *op. cit.* p. 33.

17. Ghelderode, *op. cit.* p. 34.

Mais les recherches poussées de Roland Beyen ont démontré qu'en fait, si bien le jeune Adémar Adolphe Martens —le véritable nom de Ghelderode— avait été inscrit au Conservatoire, il ne jouait ni du piano, ni du violon, mais de l'alto. Imaginant mal un alto dans une salle de cinéma, Beyen a vérifié l'histoire, et il est arrivé à la conclusion que Ghelderode a tout inventé<sup>18</sup>.

En tout cas, même s'il ne faut pas surestimer l'importance de la formation musicale de Ghelderode, nous pouvons examiner le rôle de la musique dans une de ses pièces théâtrales, *Sire Halewyn*. La raison de choisir cette oeuvre est donnée par le sujet de la pièce: il s'agit d'un seigneur des temps médiévaux qui utilise l'incantation de sa voix pour ravir des jeunes filles vierges.

Depuis le début de l'oeuvre, même avant de présenter les personnages principaux, la musique se montre comme un élément important, qui nous fait déjà nous situer dans le contexte de l'oeuvre. On se trouve dans un endroit isolé, où personne n'écoute, où les gens doivent toujours rester vigilants, et la trompe sonne *plaintivement*:

"IWYN.- Je sonnerai...

GODFRUND.- Vers le couchant. (*Le soldat sonne de la trompe, plaintivement*). Personne n'écoute, n'écoute chanter, chanter ta trompe, ta trompe vers le crépuscule. Mais cela se fait. C'est inutile, sonner ainsi de la trompe vers le nord, vers le sud, vers l'est, vers l'ouest. Qui écouterait dans cette plaine, où les gens vivent sans jamais baisser les paupières, sauf pour mourir?"<sup>19</sup>.

Le personnage qui donne titre à la pièce est annoncé à travers la musique, et sa première apparition, immédiatement après cette annonce, au début de la scène II, est liée à une chanson:

"GODFRUND.- [...] J'oubliais : sitôt que tomberont les premiers flocons de neige, s'il neigeait, saisis ta trompe et sonne trois fois, pacifiquement.

[...] GODFRUND.- [...] Il neige. Sonne de la trompe pour saluer la neige: c'est l'ordre!...  
*Par trois fois retentit la trompe paisiblement*". [...]

## SCÈNE II

*Dans une cave du château d'Halewyn.*

HALEWYN.- *il chantonne:*

*Neiges blanches et rouge sang  
Sang de vierges et neiges d'anges  
Neiges saignez à mon chant  
Aimez Mourez vierges blanches!...*<sup>20</sup>

18. Cf. Beyen, Roland, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980 pp. 101-109.

19. Ghelderode, Michel de, *Sire Halewyn*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950, p. 91.

20. *Ibid.*, pp. 93-94.

L'apparition de Sire Halewyn est en rapport avec l'apparition de la neige, qui doit être annoncée par la musique de la trompe. Et Ghelderode nous le présente pour la première fois en chantant. Ce qu'Halewyn chante est très significatif dans la mesure où il s'agit d'une avance de ce qui va se passer dans l'oeuvre.

Le personnage reprend l'élément "neige" qui, d'une part, a annoncé sa présence, et qui d'autre part, fait allusion à la pureté des vierges. Il parle, également, du "rouge sang" et du "sang des vierges", ce qui nous avance le sang des jeunes filles qui seront tuées par Halewyn.

En chantant "neiges saignez à mon chant", le personnage se sert d'une prosopopée pour identifier la neige aux jeunes femmes et nous indique, pour la première fois dans l'oeuvre, que la cause du ravissement des vierges est le chant.

Et finalement, dans le dernier vers du chant d'Halewyn, "Aimez Mourez vierges blanches", l'amour apparaît associé à la mort, comme il arrive fréquemment dans le théâtre de Ghelderode.

Halewyn est, donc, une créature diabolique qui, comme les sirènes, utilise le pouvoir de son chant pour attirer ses victimes, et les mener à la mort :

*"Fillettes venez vers moi..."*

Son chant produit sur les jeunes filles un état à mi-chemin entre la transe et l'hypnose et elles sont fatalement attirées vers leur bourreau. Dès que le chant d'Halewyn se fait entendre, la crainte surgit dans l'esprit des habitants d'Ostrelande, le pays situé en Flandre, inventé par Ghelderode:

"LE BOUCHERON.- [...] Tu pleures, la femme ?...

LA FEMME.- C'est chanson de mort et de douleur. Malheur à celle qui l'écouterait!...O Dieu, rends les filles sourdes..."<sup>21</sup>.

La femme, pour éviter l'effet ravisseur du chant d'Halewyn, souhaite que les filles deviennent sourdes, de la même manière qu'Ulysse, pour se défendre contre les sirènes, avait bouché les oreilles de ses compagnons avec de la cire.

L'avertissement contre le chant d'Halewyn se fait, aussi, à travers la musique:

"LE CRIEUR.- *chante.*

*Si vous avez fillettes en âge d'amour  
Enfermez-les à double tour..."*<sup>22</sup>.

21. *Ibid.*, p. 100.

22. *Ibid.*, p. 100



Effectivement, dans le Comté d'Ostrelande, une seule jeune vierge reste encore vivante: Purmelende d'Ostrelande. Cette fille, même si elle ne connaît pas encore l'amour, ressent déjà le caractère fatal de celui-ci:

"BARBARA.- [...] Sait-on ce que c'est, l'amour?

PURMELENDE.- [...] Je sais qu'elle est fatale et toute-puissante, cette force pareille à l'océan qui ne se peut expliquer, mais vous capture ou vous rejette"<sup>23</sup>.

Et Purmelende subit aussi l'attrance fatale du chant d'Halewyn. Cette créature qui était encore une fille, devient femme en même temps que la neige tombe, cette neige qui représente le personnage d'Halewyn, et que le cor sonne:

"PURMELENDE.- [...] Que me répondras-tu si je te demande pourquoi j'ai tant désiré la neige?

[...] Ce matin encore, j'étais une fillette grandie. Au crépuscule, les neiges que je regardais choir me parurent sanglantes. Et ce soir, je suis une femme. (*Un silence*) J'entendis le signal...

BARBARA.- Le cor?

PURMELENDE.- Il sonnait pour moi!"<sup>24</sup>.

Purmelende agit comme une possédée, comme hypnotisée. Elle ne maîtrise plus sa volonté. Maintes fois, dans le texte de Ghelderode, nous trouvons des exemples de l'effet que le son du cor et le chant d'Halewyn produit sur la jeune fille :

"PURMELENDE.- [...] Suis-je couverte de sortilèges? Non, je sens éloignés de moi les démons aussi bien que les anges...

BARBARA.- Assurément, vous êtes ensorcelée"<sup>25</sup>.

Et la jeune fille, *très belle et blonde*, se transforme, perd sa beauté et sa sagesse:

"BARBARA.- Vous n'êtes plus belle, vous devenez laide. Contenez-vous ! [...] Elle devient folle"<sup>26</sup>.

Elle se conduit comme une somnambule :

"Je ne puis plus ni rire ni pleurer et j'avance comme un dormeur sur une corde"<sup>27</sup>.

23. *Ibid.*, p. 101.

24. *Ibid.*, p. 102.

25. *Ibid.*, p. 102.

26. *Ibid.*, p. 102.

27. *Ibid.*, p. 103.

Pendant ce temps, Halewyn continue à chanter. Son chant devient de plus en plus funèbre. Il n'occulte pas le cruel destin de celles qui succomberont sous son charme:

*"La potence est de bon bois  
Et ses chaînes sont sonnantes  
Un lourd collier mes amantes  
A celle qui vient vers moi...  
Halewyn n'aime qu'une fois  
Et n'aime que la pucelle...  
[...] Aucune ne fut rebelle  
aux prestiges de ma voix"<sup>28</sup>.*

Purmelende, donc, complètement hors de soi, court vers son propre sacrifice. Elle n'écoute ni les conseils de sa servante, ni ceux de sa famille. Et elle devient capable de faire mal aux gens qu'elle aime, à condition d'assouvir sa passion:

"VOIX D'HALEWYN, chantant.

*L'amour je vous donnerai  
L'amour et bien davantage  
Alors vous n'aurez plus d'âge  
La mort je vous donnerai...*

PURMELENDE.- Ainsi soit-il!... J'ai compris, je viens. C'est chanson cruelle, mais je n'en puis entendre une autre. [...]

Je fuis, je fuis comme si tout ce qui m'aimait me repoussait au loin, au large, violemment. [...] Hâte, vers le nord aux bouches chantantes, vers le nord qui flamboie!... Et si quelqu'un se place sur ta route, serait-ce mon père, un archange ou Dieu même, renverse-le! Rien n'existe plus que ce brasier qui chante; écoute..."<sup>29</sup>.

Le personnage d'Halewyn s'approche, dans certains moments du texte, de la figure du vampire, non seulement par le fait qu'Halewyn, comme les vampires, provoque une attirance fatale et inévitable chez ses victimes, mais aussi dans la mesure où Halewyn est également un buveur de sang.

Ce personnage est aussi en rapport avec ces récits médiévaux, —le motif "coeur mangé"— où l'accomplissement de l'acte sexuel est symbolisé par cet acte cannibalique:

*"J'aurai bu tout votre sang  
Et mâché votre coeur tendre  
A mon cou venez vous pendre  
Je donne amour pour du sang"<sup>30</sup>.*

28. *Ibid.*, p. 106.

29. *Ibid.*, pp. 109-111.

30. *Ibid.*, p. 111.

Mais, finalement, les faits se déroulent autrement. La jeune fille, dans une scène que Ghelderode ne nous montre pas, mais que la propre Purmelende nous raconte plus tard, pendant un instant de lucidité, arrive à décapiter Halewyn. A la fin de la pièce, une fois la conscience récupérée, Purmelende nous raconte ainsi l'effet du chant d'Halewyn :

"D'avoir écouté le chant magique, je tombai dans un très lucide sommeil qui me laissait tout sentiment, ma volonté seule dormante. Comme les autres pécheresses, je m'en fus et je le rencontrai ; ainsi va l'oisel au miroir de l'oiseleur. J'allais légère dans un monde nouveau, tout de neige et de cristaux, sous les astres. Certainement, les âmes traversent après la mort de tels paysages, cet univers hiémal. Je doutais de la création, pourtant, et de moi-même ; les mots et les pensées n'avaient plus de sens ; j'avais hors des communs chemins et du Bien et du Mal"<sup>31</sup>.

Ainsi donc, Purmelende reconnaît que ce qui a provoqué cet état en elle, c'est le chant, la musique d'Halewyn, comme s'il s'agissait d'un chant de sirène. Indépendamment de la mythologie, il y a des études scientifiques qui démontrent que la musique peut avoir réellement un effet d'hypnose ou de transe sur certains individus. La musique est vue comme ayant sur le système nerveux une action hypnotique. L'entrée en transe peut être le résultat de la suggestion hypnotique exercée par une musique continue. Et essentiellement, le genre de musique qui provoque cet état est le chant, la voix humaine<sup>32</sup>.

Pour finir avec *Sire Halewyn*, il faut encore montrer que la musique n'est pas seulement conçue comme un moyen d'obtenir un ensorcellement, une attirance fatale. C'est aussi un moyen d'expression de sentiments positifs. Vers la fin de l'oeuvre, quand Purmelende rentre au château avec la tête du ravisseur, l'assemblée se réunit avec les ducs d'Ostrelande dans la salle d'honneur, et ils célèbrent la victoire de Purmelende. A l'occasion, *des fanfares éclatent*, et l'assemblée chante :

*"Loué! maître Dieu,  
Cy et en tout lieu  
Un vivre meilleur  
Voulons et Honneur  
En le très Haut Lieu  
Par amour de Dieu!..."*<sup>33</sup>.

Et comme presque dans toute célébration, l'alcool est lié à la musique :

31. *Ibid.*, p. 120.

32. Cf. Rouget, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990.

33. Ghelderode, Michel de, *Sire Halewyn*, p. 118.

"L'ASSEMBLÉE, *chante*:  
PREMIER CHOEUR.- *Quelle est la plus noble bête?*  
SECOND CHOEUR.- *Le lion qui va debout!*  
PREMIER CHOEUR.- *Que fait le lion à la fête?*  
SECOND CHOEUR.- *Il boit tant qu'il perd la tête!*  
TOUS.- *le plus noble est le plus soûl!...*"<sup>34</sup>.

Et les dernières mots prononcées dans la pièce nous montrent le mariage bachique de l'alcool et la musique dans la fête:

"Redressez-vous; buvez et chantez!... Le duc d'Ostrelande l'ordonne!...  
*Les trompes et les chants retentissent*"<sup>35</sup>

Pour conclure, il est évident que le rôle de la musique occupe, en particulier dans cette pièce de Ghelderode, une place très importante. La musique est l'arme employée par Halewyn pour enchanter les jeunes filles. C'est son instrument pour sa recherche d'amour et de mort. Pour Purnelende, la musique est l'élément qui lui fait découvrir son besoin d'amour et la pulsion sexuelle. C'est, également, un moyen d'expression de sentiments pour le reste des personnages: la peur et la crainte du peuple, et la joie de l'assemblée, devant la mort d'Halewyn.

Il ne serait pas possible de faire une étude des analogies entre musique et littérature dans son oeuvre, en dépit de sa formation musicale, puisque Ghelderode n'utilise pas de structures empruntées à la musique. Mais, il est possible d'analyser comment l'auteur se sert de la musique, comment il inclut des chansons, parfois reprises du folklore, et d'autres fois, inventées par lui-même. Il s'agirait, donc, d'une étude de la musique dans la littérature, le genre que nous avons décrit dans la troisième catégorie d'études musico-littéraires.

34. *Ibid.*, p. 118.

35. *Ibid.*, p. 122.