

MARTOR



Title: “L’homme emmuré. Le thème du sacrifice dans les récits balkaniques”

Author: Șerban Anghelescu

How to cite this article: Anghelescu, Șerban. 2001. “L’homme emmuré. Le thème du sacrifice dans les récits balkaniques.” *Martor* 6: 153-160.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-6-2001/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor Journal* is published by the Museum of the Romanian Peasant. Interdisciplinary and international in scope, it provides a rich content at the highest academic and editorial standards for academic and non-academic readership. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d’Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l’anthropologie visuelle et culturelle, l’ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l’accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l’auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

L'homme emmuré Le thème du sacrifice dans les récits balkaniques

Șerban Angheliescu
Musée du Paysan Roumain, Bucarest

J'ai choisi deux ponts balkaniques, faits de paroles et plus résistants, sans doute, que bien des ponts de pierre et d'acier. L'un a été construit par Ivo Andrić (*Il est un pont sur la Drina. Chronique de Vichégrad*, Paris, Plon, 1956), l'autre par Ismaïl Kadaré (*Le pont aux trois arches*, Paris, Flammarion, 1984). Les deux constructions fictives exploitent des légendes archaïques de la création et de la victime sacrificielle emmurée. Les deux récits traitent le pont comme un centre symbolique des communautés qui l'utilisent, qu'elles soient chrétiennes, musulmanes ou juives. Un personnage d'Andrić, Ali-Hodja, regarde avec réserve la restauration du pont de Vichégrad. Pour un homme de la tradition, la fébrilité technique offense l'œuvre divine: „Et moi, je vous dis que ce n'est pas bien qu'ils touchent au pont; et il n'en sortira rien de bon de cette restauration, vous verrez. De même qu'ils le réparent aujourd'hui, ils le détruiront demain. Feu Moula Ibrahim m'a raconté qu'il avait trouvé dans les livres que c'est un grand péché de toucher l'eau vive, de la détourner et de changer son cours, ne serait-ce qu'un jour ou une heure. Mais le Boche ne se sent pas vivant s'il ne martèle pas et ne bricole pas autour de quelque chose. Il toucherait même l'œil. La terre elle-même, il la retournerait, s'il le pouvait“ (Andrić, 1956, p. 216). L'inventivité attribuée aux

Allemands est le fruit d'une immense inquiétude, finalement destructrice. On peut aisément deviner, dans le substrat, l'agitation diabolique. Tout objet issu des mains de l'homme ou de Dieu a sa gravité, son calme, sa durée prédestinée, et il ne faut pas le troubler, il ne faut pas intervenir dans sa substance. Allah a créé la terre plate comme une assiette, dit Hodja à ses auditeurs ignorants. „Jadis feu mon père a entendu dire par le Cheikh Dediyyé et m'a raconté quand j'étais enfant d'où viennent les ponts dans le monde et comment le premier a été construit. Quand Allah le puissant a créé ce monde, la terre était plate et lisse comme un beau plat gravé. Cela déplut au diable qui enviait à l'homme ce don de Dieu. Et alors que la terre était encore telle qu'elle était sortie des mains de Dieu, humide et molle comme la pâte, il se faufila et, de ses ongles, il égratigna le visage de la terre de Dieu, autant et aussi profondément qu'il le put. Ainsi, comme le raconte cette histoire, apparurent les profondes rivières et les précipices qui séparent les pays et les hommes les uns des autres et empêchent ces derniers de voyager sur la terre que Dieu leur a donnée comme un jardin pour leur nourriture et leur entretien. Allah eut du regret quand il vit ce que le maudit avait fait, mais comme il ne pouvait pas recommencer l'ouvrage que le diable avait sali, il envoya ses anges

pour aider et faciliter les choses aux hommes. Quand les anges virent que les malheureux humains ne pouvaient pas traverser ces abîmes et ces profondeurs, ni accomplir leurs travaux, mais qu'ils se torturaient et regardaient en vain et s'appelaient en criant d'une rive à l'autre, ils étendirent leurs ailes au-dessus de ces endroits et ainsi les gens purent faire la traversée sur leurs ailes. Les hommes apprirent ainsi des anges de Dieu comment se construisent les ponts. Et c'est pourquoi, après les fontaines, c'est le plus grand bien que de construire un pont et c'est un très grand péché que d'y toucher, car tout pont, quel qu'il soit, depuis le simple tronc d'arbre qui franchit un torrent de montagne jusqu'à cette belle œuvre de Mehmed Pacha, a un ange qui le garde et le maintient, tant qu'il a été décidé par Dieu qu'il tiendra" (*op. cit.*, p. 217).

La collaboration antagonique des créateurs du monde tient à une compréhension ancestrale du mal nécessaire. La création divine ne contient pas de tension. Sur la terre plate il n'existe pas un haut et un bas. Il n'y a ni abîmes ni hauteurs. Dans la chair tendre de la première terre, il n'y a pas de différence, or c'est la différence qui produit l'histoire. La terre primordiale ne permet pas l'histoire. Sur une étendue pareille, on ne peut pas descendre dans la tombe, on ne peut pas intonner *de profundis*, on ne peut pas célébrer de sacrifices sur les hauteurs. L'âme de ces habitants primitifs était sans doute elle aussi dépourvue de profondeurs et de sommets. Elle était plate et heureuse, comme une assiette.

Le diable apparaît dans cette histoire comme le séparateur par excellence, *diabolos*. Rappelons que, dans certaines variantes des légendes paysannes de Roumanie, l'apparition des montagnes et des vallées est due au diable. Quel que soit leur auteur, les irrégularités de l'écorce terrestre gâchent, il est vrai, la perfection lisse, mais rendent par contre possible l'histoire de la chute et du salut.

La réunion des gens séparés se fera, par la volonté d'Allah, à l'aide des ailes des anges. Les premiers ponts sont en même temps des instru-

ments du vol. Aujourd'hui même, il existe des ponts évoquant le vol. Il est étrange de penser aux ailes immobiles sur lesquelles les gens de ce temps-là franchissaient les précipices. Ils marchaient sur des anges. Les ponts relient non seulement les rives de ce bas monde, de même que les puits ne sont pas creusés uniquement pour les vivants. Celui qui faisait faire un pont ou un puits, qu'il fût Roumain ou Balkanique, savait que son âme devra, après la mort, traverser des ponts périlleux, et que le puits d'en haut, conçu comme une œuvre pie, ouvrirait au mort une source *ad inferos*. L'âme corporelle boit, mange, marche, voire se montre parfois en rêve et se plaint de ce que la nourriture reçue au repas funéraire est indigeste.

Les rites funéraires transposent dans le monde visible les gestes invisibles du défunt dans les mondes d'au-delà. Telle est, peut-être, la fonction dominante de tout rite: incarner, dans le domaine du visible, ce qui se passe, selon les croyances, en-dessus et au-dessous. Certes, les ancêtres, les dieux, les fées se manifestent. On les voit et on les entend. Mais les rites doivent rendre compte, devant tout le monde, au vu de tous, d'une géographie invisible: le chemin intérieur de la naissance, l'ascension céleste, les itinéraires des morts. Les agents rituels doivent jouer symboliquement, en public, les drames de l'invisible.

Mais revenons à nos ponts.

Ismaïl Kadaré imagine un narrateur témoin, le moine Gjon, fils de Gjorg Oukshama, qui se propose d'écrire l'histoire réelle du pont qui enjambe Ouyane, la rivière maudite. Le moine décide d'entreprendre la chronique parce que dans sa langue maternelle, l'albanais, il n'y a aucun témoignage écrit de la construction du pont, alors que les légendes et les on-dit absurdes abondent. L'histoire écrite est, implicitement, une construction claire et achevée. Elle a des contours fermes, comme le pont, tandis que l'oralité est confuse, toujours mouvante, et remplit l'espace balkanique colportée par les caravaniers. L'oralité, si notre interprétation est cor-

recte, a la fluidité de l'eau, alors que l'histoire écrite par le moine est l'équivalent symbolique du pont, immobile, unique, vrai. Kadaré se complait à construire son roman par l'articulation successive ou simultanée des rivalités entre l'oralité et l'écriture, entre l'eau et la terre ferme, entre le capitalisme et le féodalisme, entre l'Europe et l'Asie, etc.

D'emblée, Gjelosh l'idiot, de la part duquel on attendrait „le bruit et la fureur“, projette son ombre désarticulée sur la construction. L'idiot est fasciné par l'exercice rationnel des maîtres, même si dans son esprit la raison se reflète de façon déformée. Sa présence, je crois, donne au pont, en plus du sang qui l'a arrosé, la caution de l'irrationnel, ce grain de folie qui vient s'ajouter au sacrifice pour sanctifier les constructions résistantes. Dans son drame *Meşterul Manole* (in *Teatru*, Bucureşti, Minerva, 1971), le poète et philosophe roumain Lucian Blaga refait la légende paysanne de la femme emmurée pour que dure le monastère d'Argeş, tout en y ajoutant un personnage ténébreux, Găman (dont le nom se traduit par *goinfre*). Găman, géant, fou et saint, perçoit le mouvement des puissances des profondeurs de la terre, puissances „non baptisées et innommées“.

Le pont sur la Drina, sous sa forme verbale, est l'endroit réunissant les vies des habitants de Vichégrad dans l'histoire réelle et dans l'histoire imaginaire. La vie „coule“ sur le pont, autour de lui, en relation avec lui, dit Andritch. La fluidité de l'existence par rapport au pont immobile, de pierre, est une image prévisible. On verra que, en dernière analyse, le fluide et le solide sont des figures privilégiées du temps.

„Les enfants chrétiens, nés sur la rive gauche de la Drina, traversent le pont dès les premiers jours de leur vie, car dès la première semaine on les porte à l'église pour les baptiser. Mais les autres enfants aussi, même ceux qui sont nés sur la rive droite, ainsi que les enfants musulmans qui ne sont pas du tout baptisés passent, comme autrefois leurs pères et leurs grands-pères, la plus grande partie de leur enfance au voisinage du

pont. Ils pêchent à la ligne près du pont ou attrapent des pigeons sous ses arches. Dès leurs plus jeunes années, leurs yeux se sont accoutumés aux lignes harmonieuses de cette grande construction de pierre claire, poreuse, régulièrement et impeccablement taillée. Ils connaissent tous les contes et toutes les légendes qui sont liés à la naissance et à la construction du pont et dans lesquels se mélangent et s'entrelacent d'une façon bizarre et inextricable l'imagination et la réalité, le vrai et le rêve. Et ils les ont connus de tout temps, inconsciemment, comme s'ils les avaient apportés au monde en naissant, comme ils savent leurs prières, sans se rappeler qui les leur a apprises ni quand ils les ont entendues pour la première fois“ (Andritch, 1956, pp. 3-4).

Avant de passer par l'eau du baptême, les enfants chrétiens traversent, sur le pont, la rivière, selon une sorte de scénario initiatique involontaire, où l'immersion baptismale est précédée par le geste d'éviter l'eau par le haut. Les enfants, tant musulmans que chrétiens, pêchent et attrapent des pigeons. Ils apprennent à chasser de près et de loin. Ils attrapent des oiseaux au vol. C'est toujours un épisode de l'initiation virile, bien que le futur adulte puisse devenir marchand ou prêtre, métiers sans aucun lien apparent avec les habiletés de chasseur exercées pendant son enfance. Traverser le pont, c'est marcher sur les traces disparues des parents et des ancêtres, suivre la même voie, le même chemin. On peut communiquer à l'aide des mains, on peut remettre à quelqu'un un objet précieux, mais le chemin suppose une communication par l'intermédiaire des pieds, une alliance par l'intermédiaire du sol ou du pavement. Le regard des habitants de Vichégrad se familiarise avec le pont – grand, harmonieux, impeccable. Le pont est ou, en tout cas, pourrait être un modèle de l'ordre artistique parfait que contemple l'enfant et aux formes duquel il peut, même s'il ne le fait jamais, comparer sa propre vie, pour essayer d'en imiter, dans la construction de son existence, l'harmonie et la grandeur. Je me demande bien à quel niveau sont perceptibles les dif-

férences individuelles et collectives entre les contemporains qui ont passé leur enfance dans des bourgs moyenâgeux ou dans les cités-dortoirs des grandes villes. Les espaces sont radicalement différents et devraient produire des modes de vie, des sensibilités tout aussi différents. En plus d'une expérience sensorielle du pont, les enfants de Vichégrad en ont l'expérience idéale. Ils connaissent les vieilles histoires réelles et légendaires, où l'intelligence analytique et l'érudition qui chercheraient à séparer le réel d'avec l'imaginaire échoueraient. Un tel dessein serait absurde, car les deux dimensions sont inextricables. Cette composition mixte, faite de vie et de rêve apparaît comme un fait naturel, et non culturel. La connaissance de ces histoires est primordiale et archétypale. La mythologie du pont est innée. L'auteur se garde bien d'exprimer la conséquence implicite de ce savoir inné, mais le monde se divise ainsi entre autochtones et allogènes, entre „gens du pont“, possesseurs conscients et inconscients de l'endroit, et „gens du dehors“, qui doivent se contenter de l'expérience consciente. L'autochtonie, si nous acceptons cette façon de penser, signifie un patrimoine archétypal transmissible génétiquement.

Le pont sur la Drina, raconte Andrić, est l'œuvre du vizir turc Mehmed-Pacha Sokoli. Guerrier victorieux et bon administrateur de l'empire, Mehmed garde de son enfance une douleur lancinante: „toujours cette même strie noire qui lui coupait la poitrine en deux, cette douleur singulière bien connue dès l'enfance qui se distinguait de toutes les souffrances que la vie lui avait apportées plus tard. Les yeux clos, le vizir attendait alors que la noire lame passât et que la douleur s'apaisât. Pendant l'un de ces moments, il arriva à la pensée qu'il se débarrasserait de cette infirmité s'il supprimait sur la lointaine Drina ce bac sur lequel s'accumulaient et se déposaient sans relâche la misère et les incommodités de toutes sortes, s'il joignait par un pont les rives escarpées et l'eau mauvaise qui coulait entre elles, s'il réunissait les deux bouts de la route coupée à cet endroit, s'il liait ainsi

pour toujours et solidement la Bosnie à l'Orient, son lieu d'origine aux lieux de sa vie d'homme. Il fut ainsi le premier qui, en un moment derrière ses paupières fermées, aperçût la silhouette robuste et élégante du grand pont de pierre qu'il fallait élever en ce lieu“ (*op. cit.*, pp. 16-17).

Le vizir, originaire de la Bosnie, avait fait partie d'un groupe d'enfants chrétiens enlevés par l'armée turque et transformés en janissaires. C'était le „tribut de sang“. Le déchirement d'alors persiste, telle une lame ou une strie, associée à l'interruption du chemin sur la terre ferme, à la rive où restent pétrifiées les mères, attendant de perdre de vue le convoi des enfants enlevés, attendant que disparaisse le pont de la vue (p. 15). Pour Mehmed, le pont sur la Drina devait être un pont jeté sur la douleur, un pont qui unit les rives de son âme déchirée entre l'enfance bosniaque et la maturité turque, un pont entre l'Europe et l'Asie. C'est une Asie qui arrache et incorpore l'Europe par la violence. Le pont serait donc non seulement une œuvre pie, un geste politique et économique, mais, pour un seul homme, une guérison symbolique connue de lui seul et, bien entendu, de l'auteur du récit. L'image du pont apparaît spontanément sous les paupières closes, comme une réalité intérieure parfaite. Suit l'histoire dramatique de la construction du pont, mais le vizir a pu jouir de l'irruption de l'image, d'une œuvre achevée de façon fulgurante, comme dans le conte fantastique – sans projet, sans sueur, sans larmes ni sang. Tout d'un coup.

Le pont sur la Drina a, dans son centre, une *kapia*: deux terrasses symétriques, lieu des échanges commerciaux et de la communication amoureuse, halte et non passage.

„Sur la *kapia* et autour d'elle, ont lieu les premières rêveries de l'amour, les premières œillades lancées en passant, les réflexions et les chuchotements. Ici ont lieu aussi les premières affaires et les premiers marchés, les querelles et les accords, les rendez-vous et les attentes. Ici, sur le parapet de pierre, on étale pour la vente les premières cerises et les premiers melons, les

saleps du matin et les pains de froment tout chauds. Ici se réunissent les mendiants et les estropiés et les lépreux, de même que les jeunes gens bien portants qui veulent se montrer ou voir les autres ou qui ont quelque chose à offrir en fait de fruits, de vêtements ou d'armes. Ici s'assoient souvent des gens considérables et d'âge mûr pour s'entretenir un peu des affaires publiques et des soucis communs, mais plus souvent encore, ce sont les jeunes gens qui ne savent que chanter et plaisanter. C'est ici aussi qu'à l'occasion des grands événements et des bouleversements historiques sont affichés les manifestes et les proclamations (sur le mur surélevé sous la stèle de marbre avec l'inscription turque et au-dessus de la fontaine), et c'est aussi ici que jusqu'en 1878, on pendait ou on empalait les têtes de tous ceux qui, pour une raison quelconque, avaient été exécutés... Noces et enterrements ne peuvent traverser le pont sans faire une pause sur la kapia" (*op. cit.*, p. 18).

Une place suspendue au milieu d'un passage. Une station obligatoire pour les cortèges nuptiaux et funèbres. Les „stations“ d'un cortège mortuaire figurent, ici-bas, les barrières que devra franchir l'âme du défunt. Les vivants anticipent le voyage du mort, ils en franchissent les barrières figurées avec tant de bonheur et se rendent maîtres de l'au-delà par la représentation. Au milieu du pont, la kapia fonctionne comme un minuscule marché de tous les échanges. Sans elle, le pont n'eût été qu'une voie de communication impersonnelle, entre deux rives opposées, mais les terrasses centrales où l'on communique en se reposant, en valorisant l'endroit, transforment l'espace liminal en un lieu des offres et des exhibitions. Par rapport à l'origine et à la destination du chemin, le pont est un lieu intermédiaire. Par rapport à ses deux bouts, son centre, la kapia, est le lieu privilégié de l'exposition, bien entendu statique. Les têtes des condamnés mis à mort, les édits impériaux, les premiers fruits, la lèpre, les chants, la beauté des jeunes, tout s'y exhibe. Autorité, maladie, amour, peine de mort, tout se manifeste au centre du pont,

conférant à la kapia la force d'un parvis de cathédrale. Lieu par excellence où l'on se montre et où l'on regarde ses semblables, la kapia est aussi un lieu d'où l'on contemple la voûte céleste et où l'on démêle les fils qui composent la destinée (*op. cit.*, pp. 9-10). Si le pont est le centre symbolique de la ville, le centre admet, à son tour, un centre: la kapia.

*

La légende du pont albanais sur l'Ouyane est paradoxale. Sa durée plus que millénaire est assurée par son sujet. „Elle commence par la mort, pour finir dans la mort, et l'on sait que les mots ou les sons modelés dans la pâte de la mort sont, entre toutes choses, celles qui la craignent le moins.“ (Kadaré, 1984, p. 50) Il ne s'agit pas, ajouterai-je, de n'importe quelle mort, mais d'une mort exemplaire, d'une mort qui donne la vie. Le moine chroniqueur lutte tout seul contre des foules avides de légendes, il lutte avec un seul texte, qu'il considère comme réel, contre les récits fluides, multiples, diffusés dans les onze langues des Balkans (*op. cit.*, p. 50).

Les bacs qui traversaient toutes les rivières, tous les golfes et les lacs des Balkans appartenaient à une compagnie dirigée par un Juif. „Bacs et radeaux“ allait devenir une maison très puissante. Bientôt, tous les passeurs et tous les bateliers qui acceptèrent, devinrent ses salariés, à l'exception d'un passeur rebelle, qui préféra la mort à la condition nouvelle de salarié. Les rivaux de la compagnie de transport eurent recours à un stratagème ingénieux. Sur la rive firent leur apparition un épileptique et un clairvoyant. Les mouvements du premier suggèrent au second les vibrations d'un pont sous les roues de véhicules lourds, et l'arc dessiné par le corps du malade signifie, symboliquement, le futur pont. Forts de ces signes divins interprétés par un professionnel, des négociateurs se présentent qui traitent avec le maître du domaine la construction et l'exploitation du pont.

Le capitalisme naissant des compagnies rivales „Bacs et radeaux“ et „Ponts et chaussées“ exploite les croyances populaires profondes. Le

conflit est traduits dans les termes extra-humains unanimement acceptés par les Albanais du XIV^e siècle, et le jeu narratif de Kadaré fait que les adversaires découvrent, au sein de la même idéologie, des arguments contradictoires, de force égale. Le représentant de la compagnie „Bacs et radeaux“ soutient que le pont de pierre serait une offense contre l'esprit libre des eaux. Les eaux ainsi enchaînées risqueraient de se vanger. Le même émissaire voit le bitume extrait et transporté par ses adversaires comme un présage sinistre de deuil et de mort; „il suffisait de regarder les fûts remplis de cette chose horrible pour se persuader que seuls des sorciers pouvaient de gaieté de cœur faire une telle besogne, que le malheur frapperait quiconque permettrait le passage sur ses terres de chariots chargés de ces fûts qui éclabousseraient les routes, ou plutôt les ensanglanteraient du sang noir du démon“ (*op. cit.*, p. 63). La pollution est un maléfice, parce que la substance impure n'appartient pas seulement au règne minéral, mais aussi à une anatomie diabolique. Le moine Gjon écoute le discours prononcé par l'envoyé de la compagnie „Bacs et radeaux“ et se souvient d'une histoire entendue jadis, celle du combat entre un tigre et un crocodile. La bête aquatique est vaincue de même que les hommes de la terre, constructeurs de ponts et de chaussées, vaincront les hommes de l'eau, maîtres des bacs et des radeaux. Les tensions entre l'eau et la pierre, l'eau et la terre, le passage sur support mobile – bac ou radeau – et le passage sur support fixe (le pont) constituent un paradigme explicite dans le roman de Kadaré. L'écoulement et l'immobilité, ennemies ou alliées.

Marguerite Yourcenar a fort bien compris la ballade balkanique de la femme emmurée. „Ce n'est plus que dans les légendes des pays à demi barbares qu'on rencontre encore ces créatures riches de lait et de larmes, dont on serait fier d'être l'enfant...“ (Yourcenar, „Le lait de la mort“, in *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1963, p. 60). Le lait et la larme sont les fluides organiques définitoires pour la femme qui de-

viendra victime sacrificielle, corps de pierre fluide. La mère emmurée demande, dans le récit de Marguerite Yourcenar, qu'on lui laisse libre le sein, afin de pouvoir nourrir son enfant chaque jour, à l'aurore, à midi et au crépuscule. Elle parle d'une vie liquide: „gouttes de vie“, l'âme devenue liquide sera bue par l'enfant après que la source du lait aura tari (*op. cit.*, p. 69). La réponse de la femme condamnée à être emmurée, c'est la transformation libératrice dans le fluide qui échappe à l'étreinte mortelle de la pierre. Le lait est vie en liberté et source de vie. La mère emmurée meurt lentement. En fait, elle sèche: „Ses yeux languissants s'éteignirent comme le reflet des étoiles dans une citerne sans eau, et l'on ne vit plus à travers la fente que deux prunelles vitreuses qui ne regardaient plus le ciel. Ces prunelles à leur tour se liquéfièrent et laissèrent place à deux orbites creuses au fond desquelles on apercevait la Mort, mais la jeune poitrine demeurait intacte et, pendant deux ans, à l'aurore, à midi et au crépuscule, le jaillissement miraculeux continua, jusqu'à ce que l'enfant sevré se détournât de lui-même du sein“ (*op. cit.*, p. 74). Les humeurs du corps vivant tarissent. Reste la partie minérale, sèche, et toute l'énergie de son écoulement se réunit en une seule source merveilleuse. Le lait vivant sort du corps mort et donne vie. Tel est le miracle. On doit également regarder le mur duquel sourd le lait, parce que le fluide et le solide se sont confondus. Le moyen âge roumain a fixé l'épisode de la victime sacrificielle emmurée dans la légende du Monastère d'Argeș. La tradition orale paysanne connaît des versions concises, „ethnographiques“ du sujet – sous la forme de noëls – et des versions amples, raffinées de la ballade où la victoire, c'est-à-dire la construction des murs, ne s'explique pas par le simple emmurement d'une femme. G. Dem. Teodorescu (*Poezii populare române*, București, Minerva, 1985) a recueilli en 1883 de Petrea Crețul Șolcan, le violoneux de Brăila, une variante de la ballade du Maître Manole (*op. cit.*, pp. 154-166) où l'on remarque l'alternance de la fluidité et de la fixité

du corps solide. Au bord de l'Argeș, on choisit „un endroit où l'on puisse bâtir un monastère“, mais la façon dont on le fait est insolite et, à première vue, contraire à la tradition. Negru-Vodă („le Prince Noir“), le seigneur fondateur, cherche, accompagné de plusieurs grands maîtres, „un vieux mur, inachevé, abandonné depuis longtemps“, donc le lieu d'un échec. La construction commence, on apporte „du plâtre et des briques, car l'endroit est bien désert et le travail durera beaucoup“, mais, trois ans durant, tout ce qu'on y bâtissait pendant le jour s'écroulait de nuit. Construit au bord d'une rivière, le mur du monastère se défait, coule chaque nuit, revient à son point d'origine. Au bout de trois ans, le grand Maître, Manole, „au cœur froid“, abandonne la technique diurne de construction, les actes de l'extériorité manuelle. „Il se levait à l'aube, mais ne travaillait pas: toute la journée il mesurait, il se creusait la tête et, au crépuscule, au moment d'abandonner le travail, il restait sur place, auprès du mur. Et, à la tombée de la nuit, il se couchait sur le mur.“ La conversion de Manole est évidente: désormais, la matière dans laquelle il travaille n'est plus la brique, mais la pensée. Le maître se replie sur soi-même, il entre dans la nuit, il s'unit au mur. Couché, il fait un rêve „bien réel“, qui lui apprend qu'il devra emmurer dans la première assise du monastère, une jeune femme, „blanche“ et vivante. Au matin, Manole appelle les neuf maîtres qui sont sous ses ordres et les oblige à jurer „sur le pain, sur le sel, sur de saintes icônes“ qu'ils emmureront la première femme qui viendra leur apporter des vivres „ici loin“. Mais les neuf maîtres ne respectent pas leur serment. Être lié par des formules et des objets sacrés est un mode de consolidation qu'il convient de rattacher à la solidité du mur. Les maîtres qui se parjurent interdisent à leurs femmes de leur apporter des vivres au chantier: c'est affirmer une mobilité qui équivaut au mouvement maléfique du mur. Manole reste dormir „au mur“, la tête sur la pierre, il ne viole pas son serment mais demande à sa femme, Caplea, de retrouver un bœuf perdu

un an auparavant et de préparer un plat avec sa viande. Avec une rapidité incroyable, sa femme cherche, retrouve, prépare le bœuf et s'en va en direction du chantier. Manole prie Dieu de faire apparaître au devant de sa femme des broussailles infranchissables, une louve enragée et un dragon „à la gueule béante“. A chaque fois, Caplea prend peur, les plats qu'elle apporte se répandent par terre (à nouveau, une expression du liquide), mais, avec la même rapidité anormale, elle rentre à la maison, prépare d'autres plats, et repart. La marche invincible de Caplea en direction du mur figure le mur futur, qui s'élèvera définitivement. Si le mur s'élève et redescend invariablement à son point d'origine, la femme de Manole démontre le revers absolu; un mouvement bloqué, un retour à la maison, donc au point de départ, et une marche irépressible.

Prisonnière du mur, la femme se lamente en invoquant les fluides: „Le mur me serre, mon sein coule, mon petit enfant pleure!“. Manole travaille en pleurant. La solidité de la pierre incorpore l'écoulement du lait et des larmes. L'achèvement est dû à l'union des contraires, à savoir à l'union de l'écoulement et de l'immobilité. Le maître en arrivera à se construire des ailes de bois qu'il fixe dans sa chair avec des clous d'acier. Le sang gicle aux endroits où il enfonce les clous. En *fixant*, il déclenche l'écoulement. Finalement, Manole se transforme en croix et en source „à l'eau pure, filtrée par la pierre, mêlée de larmes salées, versées par Caplea“. En ce qui concerne la richesse des significations, le mur dont il est question dans la ballade est évidemment supérieur au monastère fini. Le mur est le lieu géométrique des actes. Tout se passe près du mur, sur le mur, dans le mur, en direction du mur. Le mur dévore la victime sacrificielle. La femme lui sert de nourriture. Dans le texte, la femme nourrit de ses mains et de son savoir les maîtres maçons, elle nourrit de son lait son enfant, et de son corps elle nourrit le mur dont elle restera la prisonnière. La suprême façon de nourrir, c'est d'offrir en pâture son propre corps. De même, manger est, à la limite, un

acte cannibalesque. Ceux qui accusent: „tu as dévoré ma vie“ ou encore „tu m’bouffes l’existence“ ont raison. Littéralement.

Voici donc entrés en relation, un pont bosniaque, un autre albanais, un monastère roumain et la tour albanaise de Marguerite Yourcenar. On peut, certes, y ajouter d’autres pont et forteresses de l’espace balkanique ou limitrophes des Balkans, mais je n’ai nullement essayé d’en dresser une liste complète. Qu’est-ce qui est spécifiquement balkanique et roumain dans ces sacrifices littéraires? A mon avis, l’esprit commun ne réside ni dans une certaine vocation de la construction, propre aux Balkaniques et à leurs voisins apparentés par la culture, ni dans une hantise du sacrifice. Mais plutôt, c’est le problème de l’homme emmuré, transformé en édifice, qui est obsédant. Incorporer l’ombre de quelqu’un à un édifice, tant au sud qu’au nord du Danube, entraîne, dit-on, la mort de celui-là et assure la résistance de la construction. L’ombre emmurée n’a produit, que je sache, rien de notable artistiquement. Mais l’homme emmuré

– dans sa totalité corporelle, en chair et en os –, oui. Il s’agit bien de corps verticaux, et non placés horizontalement dans la fondation, ni de sacrifices où prime la valeur du sang. Sur le pont sur la Drina, le paysan Radislav est empalé et mis en position verticale. La femme du maître Manole, la femme du maçon albanais qui allaite même après la mort, la victime du pont sur l’Ouyane soutiennent, par leur position verticale, la verticalité du mur. Les victimes de ces murs, rituels ou non, doivent assurer à la construction une tension tolérable, l’édifice ne peut pas être totalement inerte, „mort“, mais il ne peut pas non plus bouger et, ainsi, se dissoudre. C’est de la forme fixe, durable, mais animée par l’écoulement du lait et des larmes, que parlent, de façon simple mais terrifiante, les légendes et les ballades paysannes et, d’une façon plus compliquée, les récits romanesques. Ces derniers inventent une société nombreuse et changeante. Les premières se contentent de quelques personnages et de cette espèce de mort extraordinaire qu’ils doivent affronter.

Traduction de Laurențiu Zoicaș