

Parsifal à Venise

Éditions MF  
Répercussions

Giuseppe Sinopoli



Traduction de l'italien et postface

Laurent Feneyrou



à Luigi Nono

En 1991, Giuseppe Sinopoli écrit *Parsifal à Venise*, essai enchanteur, envoûtant, sur le chef-d'œuvre ultime de Richard Wagner.

Deux ans auparavant, après une répétition du commencement de son troisième acte, le compositeur et chef d'orchestre, distrait par le motif musical de l'erreur à la sortie du théâtre, se perd, une nuit entière, dans le labyrinthe de la cité lagunaire où, pourtant, il est né et a étudié. Son esprit s'emplit des thèmes littéraires et spirituels de l'œuvre wagnérienne : la pierre, l'arbre, la fleur et le jardin magique, les eaux, le sang, le vase, la lance, la croix ou le cygne que Parsifal tue et dont le cou dénote l'oiseau autant que le serpent. D'autres thèmes, plus abstraits, courent dans les pages que l'on s'apprête à lire : l'initiation et l'étroitesse de ses chemins, le temple et le rite, l'errance et ses géométries, le baiser de Kundry, image maternelle, le désir, la faute et la castration, celle de Klingsor et celle, symbolique, d'Amfortas, le roi déchu Tituel, « qui vit et ne vit pas », l'épreuve d'orgueil, l'enchantement du Vendredi saint, qu'exalte Gurnemanz, la renaissance et jusqu'au retour au Centre primordial. Ces thèmes, Giuseppe Sinopoli les cherche et les inscrit dans cette Venise que visita jadis Wagner, où il composa pour partie *Parsifal* et où il mourut, le 13 février 1883.

La voie s'ouvre pour une méditation merveilleuse sur la naissance et la mort, sur la lune et l'aube, promesse de la lumière plus grande encore d'une révélation, sur la coagulation et la dissolution, sur la montagne et la grotte, sur le canal et le pont, sur la place et le puits, sur les murs et leurs cadres blancs,

y compris ceux de San Michele, l'île-cimetière de Venise, sur les trois niveaux de l'existence, souterrain, terrestre et céleste, sur les quatre points cardinaux, sur le pentagone que dessine l'ancien ghetto, sur les degrés de la connaissance, sur les nombres et ce qu'ils signifient. Psychiatre et archéologue, dont il étudia également les disciplines avec la même entièresité et la même incandescence que la musique, lecteur enthousiaste d'ouvrages de philosophie, d'histoire des religions et de science des symboles, Giuseppe Sinopoli s'abandonne peu à peu à son noctambulisme, dans une ville conçue et vécue comme miroir du monde. Mieux, il devient Parsifal, en quête du vrai, du bon et du juste, avant même le beau ou plutôt avec lui. La prégnante circularité de l'œuvre wagnérienne, son temps et son architecture sacrées se mêlent à des souvenirs d'enfance, à des chemins déjà empruntés ou encore inconnus, et à des expériences présentes, réelles ou imaginaires, parmi les ruelles, les places et les *sottoporteghi*, ces passages traversant les édifices et manifestant une naissance ou un stade initiatique. Alors le roman d'une nuit se fait « journal de l'âme », ainsi que Giuseppe Sinopoli qualifiait les pages de son essai, nouant splendidement l'âme de Parsifal et la sienne propre, sinon celle d'un inconscient commun à travers les siècles, à l'exemple du limon ou des strates pierreuses de Venise, et au-delà, vers la Mésopotamie et les sables bibliques, vers l'Égypte, la Grèce et l'Étrurie. Telles sont les raisons qui m'ont incité à traduire et partager ce livre rare.

–Laurent Feneyrou



Giuseppe Sinopoli

Parsifal à Venise



En avril 1989, j'avais accepté de diriger, à La Fenice de Venise, le *Parsifal* de Wagner. J'aimais cette œuvre depuis toujours. Son ambiguïté aussi fascinante que troublante me séduisait. Car le « mensonge » de *Parsifal* tenait non seulement à sa christianisation revendiquée, par rapport aux traditions médiévales, des symbolologies du Graal, avec cet accent mis sur la douleur de la blessure (*Sündenqual Motiv*) provoquée par le péché et avec cette attitude « morale » qui en avait été bientôt déduite ; mais il tenait surtout à cet esthétisme décadent – parfaitement conforme à l'encre violacée utilisée pour écrire la partition –, qui se renversait comme par sortilège en un statisme formel, lequel suggérait la sacralité.

Le temps dans l'œuvre wagnérienne paraît suspendre les paramètres habituels de son articulation pour prendre un caractère de roue, de mouvement rotatoire, dont le Moteur immobile est au centre<sup>1</sup>. L'écoulement du temps dans *Parsifal* est suspendu par la contingence des événements, est *aufgehoben*, au sens hégélien ; et en prenant un caractère d'abstraction froide, il éloigne ce sens moral contaminant qui y est présent : il devient forme pure.

Le temps est représenté comme cercle et roue, symboles du ciel. Si le ciel est siège de l'esprit, il en résulte une « sacralisation » qui n'est accomplie que sur le plan formel, là où l'espace, le carré, les événements du monde restent ancrés dans une leçon de moralisme protestant, où l'incapacité d'élaborer les névroses relatives à la perte est évidente. Les *Leitmotive* de la douleur et de la tristesse abondent : *Sündenqual Motiv*, *Wehmut Motiv*, *Wunde Motiv*, *Klage Motiv*, *Schmerzenswehe Motiv*, *Sehnsucht Motiv*, *Öde Motiv*, *Trauer Motiv* [motif du tourment des péchés, motif de la tristesse, motif de la blessure, motif de la plainte, motif des affres de la douleur, motif de la nostalgie, motif de la désolation, motif du deuil].

Nous sommes loin de vouloir établir de la sorte une analogie entre Temps et Ciel, et Espace et Terre ; nous ne voulons que lire une symbolologie équivalente entre Temps et Espace, et Ciel et Terre. Aussi la spatialisaton du temps dénote-t-elle la descente du ciel sur terre, sa sacralisation. Or, c'est ce qui n'advient pas dans *Parsifal* ; seule la forme y est sacralisée, l'écoulement du temps sur lui-même.

« *Parsifal*: c'est, *par excellence*\* un sujet d'opérette<sup>2</sup> », mais aussi, « pour finir, un sentiment sublime et extraordinaire, une expérience, une sensation de l'âme dans le fond même de la musique [...]; une synthèse d'états qui, à beaucoup d'hommes, même à des hommes "supérieurs" sembleront inconciliables<sup>3</sup> ».

Note du traducteur: les notes de Sinopoli indiquent seulement, à deux exceptions près, les sources des citations du corps du texte. Nous leur avons substitué les sources de leur traduction française – la plupart existent et, quand ce n'est pas le cas, la note est sans crochet et correspond exactement à la note de Sinopoli. Nous les avons parfois complétées, exceptionnellement amendées, et nous avons ajouté des notes relatives à des textes non cités, mais dont la pensée se rapporte, à l'évidence, aux divers moments de son « initiation mystérieuse » – les notes sont alors entre crochets.

1. [Voir la notion de « moteur immobile » chez René Guénon, *La Grande Triade* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Tradition », 2016, p. 77: « Sans avoir encore atteint le degré suprême qui est le but final de l'initiation et le terme des “grands mystères”, l’“homme véritable”, étant passé de la circonférence au centre, de l’“extérieur” à l’“intérieur”, remplit réellement, par rapport à ce monde qui est le sien, la fonction du “moteur immobile”, dont l’“action de présence” imite, dans son domaine, l'activité “non-agissante” du Ciel. »]
2. [Friedrich Nietzsche, « Wagner, apôtre de la chasteté », *Nietzsche contre Wagner* [1889], *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, sous la direction de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduction de Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 363. L'astérisque indique: « en français dans le texte. »]
3. [Friedrich Nietzsche, Lettre à Peter Gast (Nice, 21 janvier 1887), *Lettres à Peter Gast*, traduction de Louise Servicen, Monaco, Éditions du Rocher, 1957, t. II, p. 234–235.]



Cadrant nord-est



Je pensais à cela en sortant du théâtre et en parcourant lentement la calle de la Fenice. Il était onze heures du soir, je venais de terminer la répétition au piano de la première partie du troisième acte, jusqu'au *Totenfeier* [funérailles]. J'avais promis à Elia Berg que, si je ne terminais pas trop tard, je passerais chez elle, calle de la Passione, entre le pont de la Guerra et le pont de l'Anzolo. Quoi qu'il en soit, je l'avais priée de ne pas m'attendre après minuit.

Je traversai le campo San Fantin ; c'était une nuit sans étoile ; la lune brillait dans le ciel, son disque à peine rompu, comme par enchantement. La ville était empreinte de ce mystérieux silence qui n'est possible qu'à Venise. J'entendis un piétinement de pas rapides ; puis, plus rien. Je m'étais arrêté pour admirer la façade du théâtre et ses armes, mais sans intention précise. Je tournai à droite et m'engageai dans la calle del Frutariol.

« Étouffer à force de ruminer des absurdités morales et religieuses. » En bref : *Parsifal*<sup>1</sup>... » Je me souvenais de la violence polémique de Nietzsche : « La sainteté, voilà peut-être la dernière des hautes valeurs que le bon peuple et les braves commères aperçoivent encore, l'horizon de l'idéal pour tous ceux qui, de nature, ont la vue basse<sup>2</sup>. » J'avais traversé le pont dei Barcaroli et avançai sur la Frezzeria.

Depuis que j'avais quitté le théâtre, un *Leitmotiv* résonnait en moi, avec une insistance légère et ineffable : l'*Irr Motiv* (le thème de l'Erreur). Ce mouvement chromatique séduisant, *legato* et descendant des violoncelles, qui s'opposait à une montée ardue, fragmentée et syncopée des premiers violons, m'étreignait ; c'était comme si le « fond » était aisément accessible, dans sa volupté illusoire, et le sommet, difficile à atteindre et parsemé d'erreurs et de détours.

Au fond de la rue, je tournai à gauche, selon mon habitude, cultivée depuis l'enfance, de découvrir de nouveaux parcours possibles. Le sottoportego me conduisit dans la corte dei Pignoli, une cour fermée, une impasse, sans issue. Je revins sur mes pas et repris le chemin habituel qui, à travers le sottoportego del Spiron d'Oro, me conduisait aux fondamenta Orseolo.

La première idée d'un *Parsifal*, Wagner l'eut en juillet 1845, une fois achevée la composition de *Tannhäuser*. En partant en vacances pour une cure à Marienbad, Wagner prit avec lui les poèmes de Wolfram von Eschenbach dans les versions, en allemand moderne,

de Simrock et de San-Marte. « Le livre sous le bras, je m'enfonçais dans les bois voisins pour trouver, après avoir dressé mon camp au bord d'un ruisseau, avec Titurel et Parsifal, une diversion dans le poème de Wolfram, étrange et pourtant si intimement familier à mon esprit<sup>3</sup>. »

Parsifal refait surface dans le projet et les ébauches de *Tristan*. En 1854, Wagner écrivait : « Au dernier acte, j'incorporai un épisode que, pourtant, je ne repris pas par la suite : il s'agissait d'une visite faite au chevet de Tristan par Parsifal, en quête du Graal. En effet, dans mon esprit, ce Tristan dont l'agonie était interminable, s'identifiait au personnage d'Amfortas, dans le *Roman du Graal*<sup>4</sup>. »

Dans un manuscrit envoyé à Mathilde Wesendonck en avril 1858, on trouve même la mélodie qui devait parvenir aux oreilles de Tristan blessé à mort et qui aurait dû accompagner la visite de Parsifal errant.

Au cours de la dernière phase de l'évolution du cycle du roi Arthur, la saga de Parsifal – de Perceval, pour être exact – et celle de Tristan tendent à se confondre. Peut-être Wagner en avait-il connaissance, mais son instinct et sa rigueur dramaturgique firent que ce projet initial d'intrusion de Parsifal en quête du Graal dans le troisième acte de *Tristan* a été refoulé.

J'avais traversé le pont, la calle et le campo Tron et, après avoir emprunté la calle San Gallo, je me trouvais dans la calle dei Fabbri.

Le *Leitmotiv* de l'Erreur ne disparaissait pas, sa présence était devenue comme une « catégorie » de pensée dont je n'étais pas conscient, mais dont je subissais l'insaisissable sort.

J'observais chaque chose plus intensément et plus longuement qu'à l'accoutumée. Je m'aperçus que tout, dans cette ville, était encadré par des pierres blanches : les rives, les arcs des ponts, les marches des escaliers qui y montaient, puis en descendaient, les fenêtres et les portes des maisons, le seuil des églises et des palais.

Je me souvins des tablettes votives sumériennes de forme carrée, en gypse, de la période de Mesilim. Blanches, avec un trou rond ou carré en leur centre, par lequel elles étaient suspendues à des crochets ou à des clous cunéiformes fixés aux murs du temple ; elles étaient délimitées, sans exception, par un cadre qui non seulement circoncrivait le champ figuré par des images en relief, mais en conditionnait aussi *a priori* la nature. L'espace était « fixé »,

« stabilisé », rendu abstrait, imposant sa loi aux figures représentées. Comme dans les *Figurenband* des sceaux-cylindres de la même époque, il en résultait une « isocéphalie », autrement dit l'alignement, sur un segment imaginaire, du sommet des figures représentées, qu'il s'agît d'hommes, de plantes, d'animaux, d'objets, d'images droites ou assises.

Le cadre exerçait alors une contrainte formelle.

Cette nuit, l'espace dans lequel j'évoluais, l'espace non seulement naturel, mais aussi psychologique, était subitement délimité, circonscrit.

Les fondements se créaient pour des observations et des réflexions extrêmement poussées, lancinantes.

Chaque chose était obsessionnellement « fixée », « stabilisée », par le « cadre » de pierres blanches. Je pensai que le blanc représente la symbologie du Commencement et de la Fin : immaculé est l'habit du candidat, de celui qui entame un processus de connaissance, un chemin initiatique, pour changer de condition, en passant d'un état de l'être à un autre, supérieur. Le blanc est, en ce sens, la couleur de la « renaissance », du passage de la vie à la mort, de l'axe qui unit l'Est à l'Ouest, où le soleil respectivement se lève et se couche.

« Le problème du salut est en soi, digne d'intérêt. Wagner n'a médité aucun problème plus intensément que celui du salut [...]. Chez lui, on trouve toujours quelqu'un qui veut à tout prix être sauvé [...]. Qui, sinon Wagner, nous enseigne que l'innocence sauve de préférence des pécheurs "intéressants" ? (cas dans *Tannhäuser*). Ou bien que le Juif errant lui-même est sauvé, c'est-à-dire, fixé par le mariage ? (cas dans le *Vaisseau fantôme*). Ou encore que les vieilles femmes corrompues ont une prédilection particulière pour se faire "sauver" par de chastes jouvenceaux ? (cas de Kundry) [...]. Ou que les femmes mariées, elles aussi, se font volontiers sauver par un chevalier ? (cas d'Isolde)<sup>5</sup>. »

Entre-temps, j'avais parcouru la calle Fiubera et avais presque automatiquement tourné à droite dans la calle Catullo. Peu après, je dus constater que le sottoportego du même nom finissait dans le rio de le Procuratie.

Je commençai à penser, en revenant sur mes pas, que cette nuit, les circonstances s'avéraient singulières. La fastidieuse permanence d'un thème pendant l'étude d'une œuvre, je l'avais

souvent constatée, cela ne devait donc pas être surestimé. J'étais troublé par la discordance entre, d'une part, l'invraisemblable concentration et la clarté mentale de cette nuit et, d'autre part, la répétition d'erreurs de parcours, malgré un sens insolite de l'observation.

« Madame Cosima Wagner est l'unique femme de grand style qu'il m'ait été donné de connaître : mais je lui impute d'avoir corrompu Wagner. [...] Le *Parsifal* de W<agner> fut en premier lieu et dès le début une condescendance de goût de W<agner> aux instincts catholiques de sa femme, la fille de Liszt [...] : finalement un acte de cette éternelle lâcheté de l'homme face à tout "Éternel-Féminin". – Est-ce que tous les grands artistes jusqu'alors n'auraient pas été corrompus par des femmes adoratrices<sup>6</sup> ? »

À mon retour sur la calle Fiubera, le *Leitmotiv* de l'Erreur le céda à celui de la Désolation (*Öde Motiv*), mais un instant seulement, comme au début du prélude du troisième acte, dans ce « *Noch langsamer werdend* » (« Ralentir encore plus ») qui précède le « *Wie wieder zuvor* » (« De nouveau comme avant »). Je compris, par la brève présence de ce thème, que le *Leitmotiv* de l'Erreur dérivait de celui du Graal – tous deux ascendants, construits sur des intervalles essentiellement conjoints – et que la perte du Bien, brisant la ligne ascendante, la syncopant, se concevait comme « erreur » dans la « désolation ».

« Richard Wagner, en apparence au faite du triomphe, en réalité un *décadent*\* miné par le désespoir, s'effondra soudain, éperdu et brisé, au pied de la Croix des chrétiens... Aucun Allemand n'eut-il donc d'yeux pour voir, de pitié pour ressentir douloureusement cet affreux spectacle ? Ai-je été le seul à *souffrir* par et pour lui ? [...] Car je n'avais jamais eu personne d'autre que Richard Wagner. J'ai toujours été *condamné* aux Allemands<sup>7</sup>... »

J'entendais la voix irascible de Nietzsche résonner en moi et se mêler au thème de l'Erreur.

Je traversai le ponte dei Ferali et, par la marzeria San Zulian, arrivai au campo attenant. J'étais en retard, mais savais être près de la calle de la Passion. La dernière fois, je l'avais ralliée depuis San Marco, en passant par le ponte de l'Anzolo. Cette fois, j'aurai dû y parvenir par

le pont de la Guerra, que je savais adjacent à l'église San Zulian ; mais au lieu d'emprunter le petit ramo, qui m'était invisible ce soir-là et qui joint le campiello à la calle San Zulian, je continuai brièvement le long de la piscina San Zulian et tournai à droite dans la calle. Tout semblait irrévocable. Pour traverser rapidement le rio, je pris la première rue à gauche, parcourus le sottoportego, la calle et le pont Balbi, et arrivai dans la calle Sant'Antonio.

Je tournai à gauche et finis dans la calle et donc dans la corte dei Boteri : une impasse. Je ne m'étais jamais rendu auparavant dans ces lieux ; j'eus l'intuition que je devais aller à droite ; j'entrai dans le sottoportego, puis dans le ramo, et finis dans la corte Sant'Antonio, une cour fermée de toute part, sans issue. J'avais commis deux erreurs consécutives. Je décidai de continuer en suivant une ligne droite ; après la salizada di San Lio, je m'engageai dans le sottoportego Veniera et arrivai dans la cour du même nom, elle aussi une impasse.

Dès lors, je ne commettais que des erreurs. Je revins sur mes pas ; je ne savais plus reconnaître la droite de la gauche par rapport à la direction d'origine. Chaque calle finissait en croisée et la décision, jamais prise en conscience, se faisait de plus en plus automatique. Le *Leitmotiv* de l'Erreur ne résonnait plus ; il avait disparu, me laissant dans un silence total qui évoquait des sensations de vide. Je m'étais perdu. Je continuais à voir partout ces cadres de pierre blanche, désormais obsessionnels au point de m'irriter. Je me sentais moi-même encadré. J'eus l'intuition que ces cadres pouvaient être associés à mon égarement. En ce sens, la rue que je parcourais était encadrée de blanc : elle devenait un itinéraire secret, un « voyage » initiatique. Cette nuit était pleine de mystères. Je décidai de me mettre en marche, de « commencer » le voyage, d'explorer les voies énigmatiques de la conscience, de descendre dans les abîmes de l'obscurité pour ensuite remonter à la lumière la plus intense d'une nouvelle connaissance.

Je me rendais progressivement compte que cette manière de voir et de penser, qui prenait un sens initiatique et symbolique, était influencée, cette nuit, par une forme particulière d'évocation affective du temps merveilleux et inéluctablement révolu de ma jeunesse. Les lectures de ces années remontaient lentement à la mémoire : Evola, Guénon, Eliade, et avec elles, cet indicible émerveillement et cette assurance qui caractérisaient l'âge auquel on

entend créer le monde et le voir pour la première fois à travers le cristal magique de la bibliothèque infinie. Ces lectures semblaient me reprendre en leur sein, avec la séduction insinuante d'antan.

Venise m'enfermait dans sa matrice amniotique pour m'inviter, comme alors, à observer de nouveau le monde et les choses. Cela pouvait être un exercice mental, mais peut-être aussi l'acquiescement à un « retour ».

Je m'abandonnai au labyrinthe, d'abord passivement. Je marchais, pensif, scrutant le vide : je traversais des calli, empruntais des ponts et revenais souvent au même endroit, une fois, sinon deux ; lentement, une inquiétude irrépressible m'envahit, ainsi que la nécessité urgente de trouver une issue. Je me sentais emmuré, prisonnier d'un labyrinthe sombre et indéchiffrable.

Je me trouvais donc quelque part dans le labyrinthe vénitien. Je savais que sa typologie est absolument unique et ne se retrouve dans aucune autre construction labyrinthique du passé. Deux possibilités, nullement complémentaires, et même divergentes, de résoudre le problème labyrinthique existent ici, simultanément. On peut atteindre le centre par l'eau ou par la terre. Les voies d'eau ne sont que rarement, et brièvement, parallèles aux voies terrestres, lesquelles présentent de fréquentes dérivations orthogonales par rapport aux axes momentanément parallèles aux voies d'eau. J'avais devant moi deux éléments et deux significations antithétiques.

Je ne parvenais pas à me libérer des cadres blancs : le problème de la « quête » dans le labyrinthe se présentait comme l'exigence de faire renaître la vie de la mort. « Sortir » du labyrinthe définissait symboliquement le dépassement de la mort.

Venise est une ville absolument unique, parce qu'elle échappe à toute organisation géométrique et fonctionnelle, caractéristique de toutes les fondations urbaines qui suivent le système cardo-décumanique ou s'y réfèrent. La ville n'a pas de centre géométrique et ne présente pas d'organisation évidente de ses frontières par rapport aux quatre points cardinaux. La définition du centre et de l'orientation du site est déterminée par la double spirale naturelle constituée par le Canal Grande – irrémédiablement lointain, ce soir-là.

En ce sens, la ville n'a pas été fondée, on n'a pas fixé de centre, on n'en a pas déduit des axes d'orientation. On peut dire que la ville

a été retrouvée, que sa fondation a eu lieu à une époque lointaine, qu'elle a été façonnée lentement, avec le temps, par les agents naturels : les forces contraires des marées et celles, toujours changeantes, des vents qui, peu à peu, ont défini les grandes et les petites îles, les canaux labyrinthiques et la double spirale « stabilisante » du Canal Grande. Ainsi se dessina un système labyrinthique complexe, fondé sur les opposés, et à l'intérieur duquel se reproduisent les deux courants contraires de la Force cosmique universelle.

Il n'existe aucune ville où la fragmentation du territoire atteint un tel degré et où, pourtant, l'unité a une telle signification. Il n'existe aucune ville où la terre et l'eau – la première comme mort de la seconde, au sens héraclitéen – s'entrelacent ainsi, se nient l'une l'autre, et se confondent en une symbiose énigmatique évoquant les concepts de vie et de mort. Il n'existe aucune structure labyrinthique naturelle à laquelle l'œuvre de l'homme s'est peu à peu superposée de manière si conséquente, au point de devenir une sorte de lecture initiatique.

La hiérophanie de Venise est établie par cette harmonie admirable des opposés, par la cohabitation de contradictions reconduites à un équilibre presque mystique ; elle est scellée par le symbole suprême de la double spirale qui la représente, la détermine, la fixe et la stabilise. Le labyrinthe, en Mésopotamie, en Grèce, dans le monde romain, comme en Australie, en Polynésie et dans les régions de l'Europe septentrionale, est toujours reconductible à la spirale, que sa représentation soit la plus précise ou, au contraire, à peine esquissée. Je voulais chercher une signification à ce labyrinthe, qui unit les deux éléments antithétiques, l'eau et la terre.

Je pensais au labyrinthe comme corps de la Terre-Mère. Je savais les caractères de Matrice universelle de l'eau, contenant en soi, à l'état primordial de non-détermination, toutes les possibilités de développement ; le labyrinthe de la terre symbolise le corps d'une déesse tellurique.

« Si les galeries des mines et les embouchures des rivières ont été assimilées à la *vagina* de la Terre-Mère, le même symbolisme s'applique *a fortiori* aux grottes et aux cavernes<sup>8</sup>. » Les cavernes ont été mises en relation, depuis la Préhistoire, avec les labyrinthes ou souvent transformées en labyrinthes.

Je me rappelais que Walter Burkert<sup>9</sup> avait décrit l'évolution de l'usage des grottes en Crète : habitation de l'homme, lieu de sépulture, puis sanctuaire. Les grottes sanctuaires furent une caractéristique de la Crète minoenne. « C'est une rencontre avec le sacré que l'on tentait en ces endroits étranges, ténébreux et difficiles d'accès<sup>10</sup>. » On peut en déduire la nécessité de rendre plus complexe la structure de la grotte-caverne au moyen de parcours labyrinthiques.

Entrer dans une grotte-caverne-labyrinthe signifiait entrer en rapport avec la Terre-Mère et avec les contenus de vie, de mort et de sacralité qui y sont exprimés. Entrer dans le labyrinthe relevait aussi d'un retour mystique à la Grande Mère Terre. C'était peut-être le sens du graffiti retrouvé dans la grotte de Vernapheto, en Crète, représentant une « Maîtresse des animaux » entourée de bêtes et de poissons, avec arc et flèches, une femme nue, et les mains levées<sup>11</sup>.

Se donnent et se croisent donc à Venise, dans les labyrinthes de la terre et ceux des eaux, l'image de la Matrice universelle aquatique et celle de la Terre-Mère. Dans les cavernes-labyrinthe, des rites initiatiques et funéraires sont célébrés, des « hiérogamies » ou des noces sacrées ont aussi lieu, comme celles de Didon et Énée, de Thétis et Pélée, de Médée et Jason. Dans toutes ces hiérogamies, la caverne-labyrinthe dénote l'identification ardemment désirée de l'épouse avec la Terre-Mère. La hiérogamie est ainsi une sorte d'imitation de l'union cosmique entre Ouranos et Gaïa, création de l'univers et de la vie. L'hymne homérique salue « Gaïa, mère de tous les vivants » : « Salut, Mère des Dieux, épouse du Ciel Étoilé<sup>12</sup>. »

Dans le labyrinthe vénitien, une autre hiérogamie advenait, celle entre Venise et la mer. Le doge jetait dans les eaux un anneau symbolisant l'union de la ville avec la mer. De sorte que, de Venise, l'eau était Mère et Épouse.

Les noces avec l'eau, Matrice universelle, entretiennent une relation directe avec le concept de Terre-Mère « qui nourrit sur son sol tout ce qui existe ; tous les êtres qui marchent sur le sol divin, tous ceux qui nagent dans la mer » : « Mère universelle aux solides assises, aïeule vénérable<sup>13</sup>. » La célébration de la fête des Noces avec la mer avait lieu dans la double spirale du Canal Grande, à son extrémité centripète, dans le bassin de San Marco : au Centre. Ce qui, de la sorte, prenait forme, c'était un lien encore plus étroit avec le labyrinthe.

Atteindre le Centre est le premier problème du labyrinthe. Il n'est pas permis à tout un chacun de retrouver son chemin, de reconnaître son parcours. Même celui qui est né et vit à Venise est difficilement certain et doute à l'occasion des itinéraires qu'il choisit. La difficulté augmente quand le lieu à atteindre est l'unité piazza San Marco – Palazzo Ducale, en partant de zones qui en sont éloignées, car la complexité des parcours et des choix à faire croît progressivement au fur et à mesure que l'on s'approche de la boucle centripète de la double spirale. Cela paraît évident quand on étudie le plan topographique et la carte photographique de la ville. La complexité des croisements entre canaux et voies terrestres diminue dans le sens centrifuge jusqu'à dessiner, dans le sestiere di Cannaregio, au nord-est de la ville, une progression symétrique, presque artificielle, dans laquelle les différents éléments urbanistiques – rii, fundamenta, édifices et jardins – se succèdent régulièrement, et qui se répète en bandes parallèles. Les trois zones tracées par les rii di Sant'Alvise, della Sensa et di San Girolamo, et leurs fundamenta respectives, qui constituent les voies terrestres, présentent néanmoins un aspect admirable : elles sont toutes orientées vers le sud-est, en direction du Centre.

La difficulté d'atteindre le Centre induit une série de conséquences : les fonctions de protection, de conservation et de recueillement du Centre, liées au choix du site de fondation de la ville, sont accentuées et développées.

La caractéristique exaltée est l'impénétrabilité. La difficulté d'y pénétrer, suscitée par le labyrinthe, fait que le Centre acquiert un caractère « sélectif ». Tous n'auront pas la possibilité de l'atteindre, seuls ceux qui seront en possession d'une « qualification » pourront reconnaître le bon chemin, pour faire les choix appropriés quand se posera le problème de la croisée.

Le labyrinthe peut être considéré, au cours de cette phase, comme l'initiation nécessaire pour atteindre le Centre : le parcours du labyrinthe devenait un rite d'initiation et correspondait au voyage initiatique. Tel est le voyage qu'entreprend Énée, dans sa descente vers l'Hadès, en partant de l'ancre démesuré « de l'effrayant Sibylle [...] ; le prophète de Délos lui insuffle un grand esprit, un grand caractère, et lui dévoile l'avenir<sup>14</sup> ».

Il est incontestable que le Livre VI de *L'Énéide* possède un caractère religieux et initiatique. La formulation sacrale le révèle aussi, qui se plie à la construction phonique des vers. Ce qui m'intéressait, c'était la signification qu'acquière le labyrinthe de Crète et l'histoire de Dédale, tous deux sculptés sur les portes du temple d'Apollon à Cumes, dans le récit de Virgile.

Je me souvenais de la lecture de Guénon, qui voit dans le labyrinthe gravé sur ces portes la substitution d'un labyrinthe réel, qu'Énée doit parcourir, au moins mentalement, pour poursuivre son voyage<sup>15</sup>. Cependant, ce qui m'attirait particulièrement, c'était le vol échafaudé par Dédale pour s'échapper de sa prison, et dans lequel Icare trouva la mort. Il introduit, outre le concept d'initiation comme mort et donc descente aux Enfers, celui d'initiation comme seconde naissance, admirablement représentée par le vol, auquel l'abandon d'un stade inférieur de la connaissance pour en atteindre un supérieur est inhérent. Ce vol symbolise le passage d'une connaissance terrestre et sensible à une connaissance céleste et suprasensible. « Il vint non par la mer, non par la terre, ni à Midi, qui nous est la partie la plus basse du monde ; mais il vint du nord par l'air haut ; parce que, dans cet esprit, dicté par la spéculation, il n'y a rien ni d'humble, ni de terrestre ; cet esprit se tourne vers les choses élevées, et célestes, les vise<sup>16</sup>. »

L'édification du temple d'Apollon, à laquelle Dédale s'attèle après avoir atteint Cumes par les airs, tend à signifier l'aptitude à recevoir la sagesse.

La sagesse d'Apollon est « faite de mots, et c'est en cela qu'elle concerne les hommes<sup>17</sup> », et elle est bien différente de la sagesse dionysiaque qui est « le chiffre d'un son être, [...] de sa nature : la sagesse est l'impossibilité très réelle qui est en lui, ce n'est pas quelque chose qu'il accorde à autrui<sup>18</sup> ».

C'est précisément pour cette raison que le labyrinthe, en tant que processus initiatique signifiant l'exigence, ici représentée par le vol, de faire renaître la vie de la mort, est gravé sur les portes du temple d'Apollon. Lieu de la sagesse, il est mentalement parcouru par Énée avant d'accomplir le voyage-pèlerinage qui le conduira de la mort à la vie.