

LES MOTS CLES (rappel)

Un, Roi, perdu

Vieille femme, jeune fille, reine, sorcière, la condition, mort.

Belle, épouvante secrète, noces, deux

Sept, amour, avant (avait déjà été).

Fée, fil, secret

Absence, secret, argent, soie blanche, petites chemises, sort.

Six, rencontre, corps, transformation, cygnes.

Fuite, quête

Hutte, lits, sommeil

Souffle, peau, plumes, reconnaissance, protection (= impuissance), le ¼ d'heure (?)

Sauver, l'épreuve, tisser, fleurs, parole, rire.

Sacrifice, l'arbre/maison, coudre

Tribut, rapt, nudité ou dépossession.

Le langage, parole, muette, modestie, réserve, unique (personne d'autre au monde), amour

(Le premier, le second, le troisième : l'énumération), trois, sang, cannibalisme, justice, brûlée vive

Verdict, délivrance, joie, manque (bras gauche), parler, ange

Droit, innocence, vérité, cendres

Bonheur et paix, durable.

Voir l'interface réalisée avec des enfants sur : <http://www.panoplie.org/66gnes/66gnes.html>

LES PISTES DU CONTE

1 Le fil, le tissage, la parole

2 Les ingrédients, les variations.

3 La symbolique des chiffres dans le conte.

4 Les différents points de vue de la narration

5 La thématique du secret

1 > Fil conducteur, les transformations :

Du fil de la pelote pour trouver le château, de sa transformation en chemises de soie ensorcelées, à la condition de tisser les fleurs et coudre de nouvelles chemises.

Petite fille privée de parole et de joie durant le temps de sa maturité, de son dénudement total («la chemise »=la peau ?), dépossession, de son rapt par le roi au sacrifice accompli au dénouement dans la parole.

Résolution

Dans cette thématique, nous pouvons lire le conte en le superposant à une logique répondant à celle de la colonisation, de la guerre, de l'exode (exil), de la décomposition d'un monde ancien et sa reconstruction érigée sur d'autres valeurs.

Un roi se perd dans la forêt (monde sauvage, mystérieux). Il est soumis à une question de vie ou de mort pour survivre. Une vieille femme (monde primitif), présentée comme une sorcière (les bas instincts, la magie, le commerce avec les ténèbres) peut le sauver, en échange de quoi, il devra s'unir à sa fille (sorcière elle aussi).

Le roi, s'il est lu comme représentant de l'inconscient collectif, serait le porteur d'une culture et ses pratiques. Il est en danger mortel et dans une impasse, perdu là où nul ne saurait le retrouver.

Le roi accepte le marché et s'unit à cette jeune sorcière (la fille de sa mère) qui ne manque pas d'attrait. Peut-on penser qu'il doit adopter une solution de l'ordre de la régression (une sorcière, même jeune et belle), en premier lieu, pour favoriser une solution évolutive à plus long terme... ?

Le roi a déjà connu une union heureuse dont il a eu 7 (chiffre de l'équilibre parfait) enfants. Une progression qui arrive à son terme et stoppée (la reine est morte). Pour préserver cet acquis, il cache ses enfants à sa nouvelle femme, dans un endroit, que lui-même ne peut atteindre (inconscient). Il lui faut l'aide d'une pelote de fil (don d'une fée, l'autre visage de la sorcière) pour atteindre le lieu de réclusion de ses héritiers (la nouvelle société en émergence ?).

Mais la nouvelle reine, alertée par les nombreuses absences de son conjoint, découvre l'existence des enfants et s'empare de la pelote de fil.

A première vue, les actes de ce personnage peuvent apparaître cruels et ignobles.

Or, il s'avère que c'est elle la première qui va tisser et opérer la première transformation complexe de la matière brute vers un objet : du fil, qui guide, elle fabrique des chemises de soie. Elle déplace un élément brut vers une composition nouvelle qui n'est plus du fil, mais un vêtement, objet hautement civilisateur distinguant symboliquement et très fortement l'homme de l'animal.

La première utilisation de ce tissage (la langue ?) se fait à mauvais escient (ou perçu comme tel par l'inconscient collectif) : la parole (le verbe) est ensorcelée et se pose sur les garçons du roi. Ils perdent leur humanité pour se transformer en cygnes. Le cygne est l'un des vestiges du folklore celtique, un symbole fort des liens, du passage du monde des vivants vers les terres des morts (terres de félicité), donc à forte portée spirituelle mais ici, païenne. La religion catholique a récupéré les ailes du cygne pour les anges et nous verrons à la fin du conte que c'est cette figure qui apparaît.

Mais en attendant, la reine ignore l'existence de la petite fille et celle-ci échappe au sort de ses frères.

L'enfant est contrainte à l'exil, non par son père, mais pour sa survie.

Elle retrouve ses frères dans une hutte de voleurs, mais ceux-ci ne peuvent plus la protéger. Elle a la possibilité de les sauver, mais le sacrifice est grand : ne pas parler, ne pas rire pendant 6 ans et tisser de nouvelles chemises, en fleurs cette fois. Le travail est long et pénible et le moindre des efforts n'est pas l'ouvrage, mais de l'accomplir dans la plus grande négation (oubli) de soi possible. Tisser est une des métaphores du langage et de la parole, le lien et le nœud, celle de la relation. La petite fille se retire « au plus profond de la forêt » et élit domicile en haut d'un arbre. La figure du retour à l'animal peut être retenue, de même que l'arbre est le symbole de l'homme debout (les pieds dans la terre, la tête près du ciel). Elle se hisse au plus haut de la condition de l'homme, tout comme elle renonce à son humanité.

Durant des années elle tisse, sans que la tentation ne lui vienne de parler ni de rire, puisqu'elle est recluse, à l'abri des hommes.

Mais, comme [Léïla Schahid](#) nous le rappelle, la petite fille a le temps de son enfance pour tisser et broder pour le jour de son mariage (la maturation). La broderie est aussi l'espace de parole et transmission de la culture pour les femmes qui en porteront sur elle les traces. A la différence des hommes qui ont la propriété de la terre et sont donc attachés à sa matérialité, les femmes peuvent emmener avec elle leur identité et la transmettre de nouveau.

Et un nouveau roi (la nouvelle société/culture) vient à chasser dans cette forêt et découvre ce qui n'est plus une petite fille, mais une jeune fille.

Toujours dans le champ thématique de l'exode, la jeune fille se dépouille de ses biens : une ceinture d'or, sa jarretière, robe, tout sauf ce qu'elle ne peut enlever. Elle reste en chemise. Dans le conte, l'évènement est relaté comme un signe de soumission (le tribut pour la paix).

Dans une logique de colonisation, de guerre ou de conversion, l'intégration se fait souvent au prix de l'abandon de ses racines, de ses anciennes valeurs et références.

Elle est malgré tout enlevée à son arbre et amenée au roi.

Le roi la questionne dans toutes les langues mais n'obtient pas de réponse. Elle est ainsi reconnue comme un élément étranger au royaume.

Le roi affirme un amour inconditionnel à cette jeune fille et l'épouse (la fait sienne, l'adopte).

Les enfants qui naissent de cette union sont subtilisés par la mère du roi (figure réactionnaire, la génération précédente). Elle accuse sa belle fille de cannibalisme (acte hautement arriéré et primitif : tabou).

Une résistance passéiste à un futur différent se met en place et tue dans l'œuf toute velléité de changement dans la mixité, refuse l'intégration de nouvelles valeurs (éléments de culture, de différence) dans son système de fonctionnement.

Or, la nouvelle reine continue de tisser les chemises destinées à ses frères (résistance passive).

N'ayant pas le droit de citer (de parole), elle est bien sûre condamnée à la peine la plus dure : la mort.

Le temps de son sacrifice vient à expirer le jour où la sentence devrait être exécutée. Mais elle a fini les chemises et peut libérer ses frères in extremis (renfort à ses côtés, affirmation de son identité). La figure de l'ange apparaît ici, car elle n'a pas fini la dernière chemise à laquelle il manque la manche « gauche ». Un frère gardera donc inscrit dans sa chair les marques tangibles de sa culture (l'animal) tout en adoptant celles de la nouvelle : le catholicisme (l'ange).

Le voile

<http://www.monde-diplomatique.fr/2002/01/DERRIDA/16038>

(à imprimer)

extraits : « La langue de l'autre ».

« Avant de me précipiter vers la conclusion, je ne veux oublier ni le « fichu » dans le rêve de Benjamin, ni la table des matières d'un livre virtuel sur ce prix Adorno, un livre et un prix dont je n'espère plus être capable et digne un jour. Je vous ai parlé de langue et de rêve, puis d'une langue rêvée, puis d'une langue de rêve, cette langue qu'on rêve toujours de parler, voici maintenant la langue *du* rêve, comme on dirait après Freud.

Je ne vous imposerai pas une leçon de philologie, de sémantique ou de pragmatique. Je ne suivrai pas les dérivations et les usages de ce mot extraordinaire, « fichu ». Il signifie des choses différentes selon qu'il figure un nom ou un adjectif. Le « fichu », et c'est le sens le plus apparent dans la phrase de Benjamin, cela désigne donc un châle, la pièce d'étoffe qu'une femme peut se mettre, en toute hâte, sur la tête ou autour du cou. Mais l'adjectif « fichu » dénote le mal : ce qui est mauvais, perdu, condamné. Un jour de septembre 1970, voyant venir sa mort, mon père malade me confia : « *Je suis fichu.* » Si je vous adresse un discours si onirophile aujourd'hui, c'est que le rêve est l'élément le plus accueillant au deuil, à la hantise, à la spectralité de tous les esprits et au retour des revenants (par exemple ces pères d'adoption que furent pour nous, entre autres et jusque dans leurs dissensions, Adorno ou Benjamin, et peut-être Adorno pour Benjamin). Le rêve est aussi un lieu hospitalier à l'exigence de justice comme aux espérances messianiques les plus invincibles. Pour « fichu », on dit parfois « foutu » en français, mot qu'on entend aussi bien dans le registre eschatologique de la fin ou de la mort que dans le registre scatologique de la violence sexuelle. L'ironie s'y insinue parfois : « Il s'est *fichu* de quelqu'un », cela signifie « il s'est moqué de quelqu'un, il ne l'a pas pris au sérieux ou n'a pas assumé ses responsabilités à son égard ».

Benjamin commence ainsi la longue lettre qu'il écrit donc en français à Gretel Adorno, le 12 octobre 1939, d'un camp de travailleurs volontaires dans la Nièvre :

« J'ai fait cette nuit sur la paille un rêve d'une beauté telle que je ne résiste pas à l'envie de le raconter à toi. (...) C'est un des rêves comme j'en ai peut-être tous les cinq ans et qui sont brodés autour du motif "lire". Teddie se souviendra du rôle tenu par ce motif dans mes réflexions sur la connaissance. »

Message à destination de Teddie, d'Adorno, donc, le mari de Gretel. Pourquoi Benjamin raconte-t-il ce rêve à la femme, non au mari ? Pourquoi quatre ans auparavant, c'est aussi en écrivant à Gretel Adorno (13) que Benjamin répond à des critiques un peu autoritaires et paternelles qu'Adorno, comme souvent, lui avait adressées, dans une lettre (14), au sujet précisément du rêve, des rapports entre les « *figures oniriques* » et l'« *image dialectique* ». Je laisse cette ruche de questions en sommeil.

Le long récit qui suit remet en scène (c'est ma propre sélection interprétative) un « *vieux chapeau de paille* », un « *panama* » que Benjamin avait hérité de son père et qui portait, dans son rêve, une large fente sur sa partie supérieure, avec des « *traces de couleur rouge* » sur les bords de la fente, puis des femmes dont l'une s'occupe de graphologie et tient dans sa main quelque chose que Benjamin avait écrit. Celui-ci s'approche et, dit-il, « *ce que je vis était une étoffe couverte d'images et dont les seuls éléments graphiques que je pus distinguer étaient les parties supérieures de la lettre d dont les*

longueurs effilées décelaient une aspiration extrême vers la spiritualité. Cette partie de la lettre était au surplus munie d'une petite voile à bordure bleue et la voile se gonflait sur le dessin comme si elle se trouvait sous la brise. C'était la seule chose que je pus "lire" (...). La conversation tourna un moment autour de cette écriture. (...) A un moment donné je disais textuellement ceci : "Il s'agissait de changer en fichu une poésie" (Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen). (...) Il y avait parmi les femmes une, très belle, qui était couchée dans un lit. En entendant mon explication elle eut un mouvement bref comme un éclair. Elle écarta un tout petit bout de la couverture qui l'abritait dans son lit. (...) Et ce ne fut pas pour me faire voir son corps, mais le dessin de son drap de lit qui devrait offrir une imagerie analogue à celle que j'avais dû "écrire", il y a bien des années, pour en faire cadeau à Dausse. (...) Après avoir fait ce rêve, je ne pouvais pas me rendormir pendant des heures. C'était de bonheur. Et c'est pour te faire partager ces heures que je t'écris. »

« Rêve-t-on toujours dans son lit ? », demandai-je en commençant. De son camp de travailleurs volontaires, Benjamin écrit donc à Gretel Adorno qu'il lui était arrivé de rêver, dans son lit à lui, d'une femme « couchée dans un lit », une femme « très belle » exhibant pour lui le « dessin de son drap de lit ». Ce dessin portait, telle une signature, ou un paraphe, sa propre graphie à lui, Benjamin. On peut toujours spéculer sur le **d** que Benjamin découvre sur le fichu. C'est peut-être l'initiale du docteur Dausse, qui l'avait naguère soigné de son paludisme et qui, dans le rêve, avait donné à l'une de ses femmes quelque chose que Benjamin dit avoir écrit. Benjamin met entre guillemets dans sa lettre les mots « lire » et « écrire ». Mais le **d** peut être aussi, entre autres hypothèses, entre autres initiales, comme la première lettre de Detlef. Benjamin signait parfois familièrement ses lettres « Detlef ». Ce fut aussi le prénom qu'il utilisa dans certains de ses pseudonymes, comme Detlev Holz, surnom politique dont il signa par exemple, alors émigré en Suisse, en 1936, un livre aussi épistolaire, *Deutsche Menschen* (15). Il signait toujours ainsi ses lettres à Gretel Adorno, et précisait parfois « *Dein alter Detlef* ». A la fois lue et écrite par Benjamin, la lettre **d** figurerait alors l'initiale de sa propre signature, comme si Detlef se donnait à sous-entendre : « *Je suis le fichu* », voire, du camp de travailleurs volontaires, moins d'un an avant son suicide, et comme tout mortel qui dit moi, dans sa langue de rêve : « *Moi, d, je suis fichu.* » Moins d'un an avant son suicide, quelques mois avant de remercier Adorno de lui avoir souhaité, de New York, son dernier anniversaire, qui fut aussi, comme le mien, un 15 juillet, Benjamin aurait rêvé, le sachant sans le savoir, quelque hiéroglyphe poétique et prémonitoire : « *Moi, d, je suis dorénavant ce qui s'appelle fichu.* » Or le signataire le sait, il le dit à Gretel, tout cela ne peut se dire, écrire et lire, cela ne peut se signer ainsi, en rêve, et déchiffrer, qu'en français : « *La phrase que j'ai distinctement prononcé [sic] vers la fin de ce rêve se trouvait être en français. Raison double de te faire ce récit dans la même langue.* » Aucune traduction, au sens conventionnel du mot, n'en rendra jamais compte, un compte communicable de façon transparente. En français, la même personne peut être, sans contradiction et au même instant, à la fois « *fichue* », « *bien fichue* » et « *mal fichue* ». Et pourtant, dans le respect des idiomes, un certain passage didactique est possible, il est même appelé, requis, universellement désirable à partir de l'intraduisible. Par exemple, dans une université ou dans une église un jour de prix. Surtout si l'on n'exclut pas qu'en ce coup de dés le rêve ait aussi joué, Werner Hamacher me le souffle, le prénom de la première femme de Walter mais encore celui de sa soeur alors très malade : Dora, en grec la peau écorchée, griffée ou travaillée. »

(...)

« La date du 11 septembre nous le rappellerait plutôt qu'elle ne nous l'annonçait à New York ou à Washington : jamais les responsabilités à cet égard n'ont été plus singulières, plus aiguës, plus nécessaires. Jamais n'aura été plus urgente une autre pensée de l'Europe. Elle engage une critique déconstructrice dégrisée, éveillée, vigilante, attentive à tout ce qui, à travers la stratégie la plus accréditée, la mieux légitimée des rhétoriques politiciennes, des pouvoirs médiatiques et télétechnologiques, des mouvements d'opinion spontanés ou organisés, soude le politique au

métaphysique, aux spéculations capitalistiques, aux perversions de l'affect religieux ou nationaliste, au phantasme souverainiste. Hors d'Europe mais aussi en Europe. Sur tous les bords. Je dois le dire trop vite mais j'ose le maintenir fermement : sur tous les bords. Ma compassion absolue pour les victimes du 11 septembre ne m'empêchera pas de le dire : je ne crois à l'innocence politique de personne dans ce crime. Et si ma compassion pour toutes les victimes innocentes est sans limite, c'est qu'elle ne s'arrête pas non plus à celles qui ont trouvé la mort le 11 septembre aux Etats-Unis. C'est là mon interprétation de ce que devrait être ce qu'on appelle depuis hier, selon le mot d'ordre de la Maison Blanche, une « justice sans limite » (*infinite justice, grenzenlose Gerechtigkeit*) : ne pas se disculper de ses propres torts et des errements de sa propre politique, fût-ce au moment d'en payer, hors de toute proportion possible, le plus terrible prix. »

(...)

« 7. J'en viens enfin au chapitre que je prendrais le plus de plaisir à écrire, parce qu'il emprunterait le chemin le moins frayé mais à mes yeux parmi les plus décisifs dans la lecture à venir d'Adorno. Il s'agit de ce qu'on appelle, d'un singulier général qui m'a toujours choqué, l'*Animal*. Comme s'il n'y en avait qu'un. En me référant à plusieurs esquisses ou suggestions peu remarquées d'Adorno, dans le livre qu'il a composé aux Etats-Unis avec Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* ou dans son *Beethoven, Philosophie der Musik* (21), j'essaierais de montrer (j'ai déjà tenté de le faire ailleurs) qu'il y a là des prémisses à déployer avec une grande prudence, les lueurs au moins d'une révolution pensante et agissante dont nous avons besoin, dans la cohabitation avec ces autres vivants qu'on appelle les animaux. Adorno a compris que cette nouvelle écologie critique, je dirais plutôt « déconstructive », devait s'opposer à deux redoutables forces, souvent antagonistes, parfois alliées.

D'une part, celle de la plus puissante tradition idéaliste et humaniste de la philosophie. La souveraineté ou la maîtrise (*Herrschaft*) de l'homme sur la nature est en vérité « dirigée contre les animaux » (*Sie richtet sich gegen die Tiere*), précise ici Adorno. Il reproche surtout à Kant, qu'il respecte tant d'un autre point de vue, de ne laisser place, dans son concept de la *dignité* (*Würde*) et de l'« autonomie » de l'homme, à aucune compassion (*Mitleid*), entre l'homme et l'animal. Rien n'est plus odieux (*verhasster*) à l'homme kantien, dit Adorno, que le souvenir d'une ressemblance ou d'une affinité entre l'homme et l'animalité (*die Erinnerung an die Tierähnlichkeit des Menschen*). Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. C'est même là son « tabou ». Adorno parle de *Tabuierung* et va d'un coup très loin : pour un système idéaliste, les animaux joueraient virtuellement le même rôle que les Juifs pour un système fasciste (« *Die Tiere spielen fürs idealistische System virtuell die gleiche Rolle wie die Juden fürs faschistische* »). Les animaux seraient les Juifs des idéalistes qui ne seraient ainsi que des fascistes virtuels. Le fascisme commence quand on insulte un animal, voire l'animal dans l'homme. L'idéalisme authentique (*echter Idealismus*) consiste à *insulter* l'animal dans l'homme ou à traiter un homme d'animal. Adorno nomme deux fois l'insulte (*schimpfen*).

Mais, d'autre part, sur l'autre front, c'est un des thèmes du fragment « l'homme et l'animal » de la *Dialektik der Aufklärung* (22), il faudrait combattre l'idéologie qui se cache dans l'intérêt trouble que les fascistes, les nazis et le Führer ont paru manifester, au contraire, parfois jusqu'au végétarisme, pour les animaux.

Les sept chapitres de cette histoire dont je rêve, ils s'écrivent déjà, j'en suis sûr. Ce que nous partageons aujourd'hui l'atteste sans doute. Ces guerres et cette paix auront leurs nouveaux historiens, leurs nouveaux nouveaux historiens, et même leurs « conflits d'historiens » (*Historikerstreit*). Mais nous ne savons pas comment et sur quel support, sur quels voiles pour quel Schleiermacher d'une herméneutique à venir, sur quelle toile et sur quel fichu WWWeb s'achamera demain l'artiste de ce

tissage (*hyphantes*, dirait le Platon du *Politique*). Nous ne saurons jamais, nous, sur quel fichu Web un Weber à venir entendra signer ou enseigner notre histoire. »

Le texte de Leïla Shahid sur www.autodafe.org , sur le livre de Jean Genet. (extraits)

« Dans cet exil perpétuel, dans ce départ, c'est toujours la femme qui a porté le plus de poids. Car c'est elle, dans la société arabe, qui tient la famille. Les hommes, eux, ont vécu l'exil comme la plus grande humiliation de leur histoire. C'étaient des paysans, et ils vivaient de leur terre. Et quand on prend la terre à un paysan, c'est comme si on le déshonorait, comme si on le castrait, on lui enlevait son âme.

Les femmes avaient une autre attitude. N'étant pas elles-mêmes celles qui cultivent, l'exil a été bien sûr une très grande tragédie, mais elles ont intériorisé la terre, le village, la culture. Elles ont appris à supporter la négation de leur identité, de leur nationalité. En intériorisant leur identité palestinienne et en la transportant avec elles dans les camps de réfugiés au Liban, en Syrie, en Jordanie, elles l'ont réinvestie dans d'autres formes d'expression, souvent culturelles, qui étaient un peu des racines les reliant à leur terre.

La broderie est une des formes de cette identité qu'elles ont intériorisée et qu'elles ont retraduite par des points de croix sur le tissu. Car à l'origine, la broderie était le plastron de la robe. Les femmes paysannes en Palestine portent de longues robes noires, bleu marine ou mauves. Et elles brodent déjà très tôt, car ce sont des robes qu'elles mettent pour leur mariage. Dès l'âge de douze ans, les filles collectionnent des fils de soie (le fil de soie qui vient de la Syrie coûte très cher). Ensuite, elles tissent la robe et commencent à broder. Elles brodent de douze ans jusqu'à leur mariage, qui a lieu à seize ou dix-sept ans, cette robe qu'elles porteront alors. Elles brodent aussi un coussin qui est un peu le symbole de la maison, du domicile conjugal.

Quand les femmes sont parties sur les routes de l'exil en 1948, elles sont parties avec leurs robes. Et bien sûr dans l'horreur de l'exil des camps, cette vie insalubre de bidonville, la tradition est presque morte. Car qui avait encore la possibilité de broder avec des fils de soie ? – la plupart du temps leur souci principal était de survivre. »

« Mais je voudrais revenir à sa fascination pour la broderie. La première fois qu'il a revu des plastrons comme ceux des robes paysannes dans les camps d'Amman, c'était à Rabat. Car ma mère habitait chez moi à l'époque – elle est née en 1920 à Jérusalem, a vécu toute son enfance en Palestine, elle a été témoin de la lutte palestinienne contre le mandat et contre la création d'Israël, puisque son père était lui-même mêlé au mouvement nationaliste (il a d'ailleurs été arrêté et déporté par les Anglais pendant quatre ans). Or, ma mère était à Amman au moment de la guerre entre Israël et les pays arabes en 1967, et dans l'exode elle a vu des femmes en train de vendre leurs bracelets en or et leurs robes pour avoir de quoi survivre, en attendant que les Nations Unies amènent leurs camions de vivres pour les nourrir.

Et ma mère fut déchirée, voyant ces femmes vendre leurs robes, car c'était comme si elles perdaient encore une fois leurs racines, leur terre.

Rentrée à Beyrouth, elle a pris contact avec des équipes sociales qui s'occupaient des camps de réfugiés, et au lieu de faire les tricots habituels, elle leur a proposé de retrouver la tradition de la broderie nationale, de sauver la culture représentée dans le costume de la femme paysanne. Mais comme ces costumes prenaient des années à broder, elle a suggéré de faire de petits coussins carrés, dont le motif principal serait pris sur les robes. Elle a donc étudié avec ses sœurs les motifs des robes achetées sur les routes de l'exil, et ces motifs sont millénaires. Chacun a une signification, un nom, ils évoquent un village, une contrée. Car l'idée n'était pas de faire uniquement de la broderie mais de faire vivre la culture palestinienne, de résister à la négation de leur identité. »

Du rôle des femmes dans le lien et la parole, le tissage, la broderie comme véhicule de la mémoire et de la civilisation dans une logique de guerre, d'exode, d'expatriation.

Il y a dans cette thématique une possibilité de raconter l'histoire sous une forme contemporaine (actualité).

> Ce texte est à garder en mémoire pour un travail musical, sur le rythme et la métaphore

Carmina, le chant, la musique

CARMINA

et le rythme de la parole incantée

En pénétrant dans la mémoire du mot, carmina évoque d'abord un chant, mais il serait dommage d'en rester là. Sinon, pourquoi ne pas appeler le journal "chant", tout simplement ?

Rejoignant le thème du temps de la parole, "carmina", d'abord "charmin", signifie, du latin "carmen-carminis", une pièce en vers, en général un poème, en particulier la poésie lyrique, mais aussi une parole magique, un enchantement et même une formule religieuse ou judiciaire.

CARMINA et le Temps :

le fil du Souffle et du Tissage

Le latin "carminare" est en rapport direct avec le tissage et le souffle. Il signifie : "carder la laine". Il avait pris le sens de "dispenser en grattant". De là, il passe dans le domaine médical : "purifier en éliminant." D'où "carminativus" qui donne en français "carminatif" désignant une plante propre à favoriser les gaz intestinaux.

Il faut rappeler que les anciens avaient une vision bien plus concrète que la nôtre des réalités du corps humain. Le souffle - l'âme - n'était pas cet ectoplasme auquel on nous a habitué mais l'énergie spirituelle qui nous habite de haut en bas et de bas en haut.

Quelquefois, cette énergie nous "gonfle", nous "agite", nous fait "perdre la tête" mais sans elle, pas de fécondité.

Carminare, dérivé de "carmen" = corde, est passé en français dans "charmer" ("carmen" donnant parallèlement "charme") avec un développement sémantique très particulier, le sens technique du latin étant assuré par "corder", "corde".

Si le jeu rythmo-musical est l'arrangement poétique du temps, il n'est pas sans rapport avec le tissage des fils. Les terribles Parques, accompagnant les phases lunaires, président au destin de tout homme. L'ainée, Clotho possède un fuseau avec lequel elle file l'enchaînement temporel, la seconde, Lachésis, mesure le fil et la plus petite, mais aussi la plus terrible, Atropos, celle à laquelle nul ne peut échapper, coupe le fil.

Nous sommes toujours là dans des processus de filage et donc de déroulements temporels et rythmiques. Fil et fileuses, rouets et navettes, cordes et cheveux, autant de symbole du temps qui passe magiquement, déroulant ses scansion, syncopes, contre-temps, silences, appuis, continuos et souvent nous emmêlant dans ses charmes ou ses pièges.

La mythologie Dogon nous enseigne, par exemple, un fabuleux assemblage du tissage et du rythme de la parole dans la création du monde : la robe de la terre est tissée par la bouche du Nomos. Un fil est attaché à chaque dent. C'est en parlant que le Nomo fait se croiser les fils. La parole se place dans les interstices du tissu.

C'est aussi du rythme temporel que sont nées les Muses. Il a fallu neuf nuits passées avec Zeus pour que Mnémosyne (la mémoire) enfante les neuf Muses. Curieusement on la représente en train d'enfoncer rythmiquement un clou.

Il n'y a pas, à proprement parler de Muse régissant ce que nous appelons, en Occident, la musique, leurs caractères individuels ont été donnés très tard.. Nous y avons assigné Euterpe dont le nom signifie "celle qui se réjouit bien". Mais toutes étaient d'abord déesses du rythme et des nombres et, du haut de leur montagne, elles favorisaient l'inspiration. En fait, Muse signifie "tourbillon" ou "tourmente". C'est du sein de ce lieu sauvage qu'elles inspiraient tout processus de réalisation.

C'est aussi d'un souffle sauvage que naît le fil d'un chant - carmina. D'un souffle, dont on ne sait d'où il vient ni où il va, mais que l'on épouse et que l'on accompagne pour lui donner un sens.

CARMINA et le rouge, le sang et le feu

Plus couramment, "carmina" évoque aussi la couleur rouge extraite des femelles de la cochenille - un rouge

intense - qirmiz, en arabe, kirmizi en turc. Par métonymie, il s'applique à la couleur rouge et s'emploie comme adjectif.

On peut également y voir le croisement de l'arabe "qirmiz" (cochenille) et du latin "minium" (vermillon), bien qu'un latin médiéval "carminium" ne soit pas attesté.

Ainsi a-t-on proposé d'y voir la dérive en "in" de l'ancien "carne" emprunté à l'espagnol "carmez", lui-même pris, via l'hispano-arabe "qàrmaz", à l'arabe "qirmiz".(1) En français : cramoisi.

Dans la mythologie, le rouge est le plus souvent lié au sang menstruel, signe de fécondité. Or le terme "menstrues" est construit sur la racine indo-européenne "men" signifiant "mesure" d'ou est issu le "mois" ou "moon". Il désigne le "cycle" par excellence sur lequel est construit le temps du calendrier.

2> Les ingrédients, les variations.

Dans le conte des six cygnes, quelques détails peuvent changer dans les attributs et/ou fonction des objets.

Raconter l'histoire avec des mots génériques afin d'ouvrir l'imagination et les représentations possibles de ces objets afin d'en extraire un sens personnel et intime.

Les versions ne divergent que sur des détails : les enfants marqués d'une étoile, les chemises à tisser doivent être tissées avec des fleurs étoilées (qui piquent), ou dans une autre version les chemises sont tricotées et les fleurs sont des orties.

Le roi peut devenir « un homme »,
La sorcière, « une vieille femme »,
Sa fille, « une jeune fille »,
Le château perdu dans la forêt, « une cachette »,
Les chemises, « un vêtement »
Le tissage, la couture, le tricot, « la fabrication »,
Les fleurs, « un matériau »,
Les cygnes, « des oiseaux »,
Etc...

3> La symbolique des chiffres dans le conte.

Travail imaginaire sur les chiffres, trouver les équations du conte, illustration des portées symboliques.

Réécriture du conte sous la forme d'une équation mathématique, faite d'addition et de multiplication, de divisions et de polarités pour que l'histoire se raconte sous le signe du récit symbolique de chaque chiffre.

Les opérations faites dans le récit original et qui affectent les chiffres.

« QU'EST-CE QUE LE CONTE ?

Le mot "CONTE" est un avatar du mot "COMPTE" qui vient lui-même d'un mot latin : "PUTARE" qui signifie, à l'origine, "élaguer les arbres". Il a clairement un sens d'organisation (d'où computeur). C'est un "ordonnanceur" du langage et de la parole.

On y trouve toutes les bases de l'organisation langagière, tant sur le plan du vocabulaire que de celui des phrases et de la logique qui assure leur bon déroulement dans le temps..

Les contes sont comme les rameaux d'un arbre dans lequel ils ont puisé leur substance. Cet arbre est l'arbre des mythes.

La métaphore de l'arbre est intéressante. Comparer les contes à des branches d'arbres ramassées après l'élagage revient à définir assez clairement ce qu'ils sont : des "avatars de mythe". (c'est, entre autres, la position freudienne) Toutefois, ils ne sont pas que branches, mais aussi fleurs et feuilles.

Le conteur est celui qui, rassemblant les branches, compose des ensembles où s'enchevêtrent parfois de multiples thèmes. Il les offre à ceux qui l'écoutent. C'est donc d'abord un être de mémoire qui connaît la

mythologie de sa communauté.

L'arbre de la mythologie, tel Ygdrasill joignant la terre et le ciel, distribue ses branches, ses rameaux et ses fleurs afin que, comme les abeilles, nous puissions y butiner un miel aux effluves mythiques.

Si les contes sont fascinants, c'est sans doute parce qu'ils se relient à des racines mythiques qui ont toujours servi à nommer les grands mystères de la vie.

Quoi qu'il en soit, il rendent compte des mythes desquels ils viennent et sont les instruments privilégiés pour raconter la tradition.

Le conte "objet", "fixé", tel que nous le connaissons aujourd'hui, est un produit de la technologie de l'écrit. Il n'a sans doute jamais existé sous cette forme. Autrefois, certaines personnes qui avaient davantage d'appétence pour la "tchatche" que d'autres, s'ingéniaient à relever les drames communautaires du moment et à les "parler" tout en les enveloppant dans une mythologie.

Les contes "objets" sont nés, sans doute lors de l'expansion des techniques de l'imprimerie (cf. entre autres, les contes bleus) qui, obligatoirement fixait sous des formes cristallisées, des processus vivants et adaptables à souhait.

Quoi qu'il en soit, on mesure l'intérêt d'un conteur à son style, son rythme, son mélodisme et sa mémoire. Ce sont des caractères fondamentaux de l'oralité.

Le "petit conte" pourrait être la COMPTINE. Elle se présente comme un véhicule essentiel à l'enfant pour organiser sa prise de parole. De plus, elle charrie de nombreux sens en rapport avec les mythes et les rituels les plus anciens. »

4>Les différents points de vue de la narration

Le père (le « vieux roi »)

La nouvelle reine

Les six cygnes-garçons

La petite fille, privée de parole

Le « nouveau » roi

La belle mère

Avec des modes d'expression différents correspondant à leur nature symbolique ou imaginaire ?

Une entrée sonore

Une entrée danse

Une entrée orale, ou gestuelle

Une entrée plastique et visuelle

??

Demander à des artistes une interprétation d'une partie du conte, ou un thème dans le conte.

Recherche d'artistes qui pourraient être intéressés par un tel travail.

5> La thématique du secret

Le secret est au centre du conte des six cygnes : le roi cache ses enfants à sa nouvelle femme, la petite fille ne doit pas parler (révéler le secret ?), la belle mère kidnappe les nouveaux enfants...

Secret et parole, mensonge et silence.

Le poids du secret, au sein de la famille ou de façon plus étendue (la confiance, trahie, gardée).

Un dispositif pourrait être mis en place sous couvert de l'anonymat, qui permettrait à des personnes de parler d'une situation mettant en jeu un secret, ses circonstances, ses conséquences et son dénouement, s'il y en a un.

E-mail... ?

Travail participatif de quelle nature, à réfléchir ?

Les histoires racontées pourront donner lieu à des variantes du conte. Il pourrait être demandé de les remettre en perspective par rapport au conte des Six cygnes.

A la lecture des analyses faites et des thématiques mises à jour, ils pourraient être demandé d'illustrer les histoires recueillies en en sublimant les ingrédients.

Passer du témoignage au récit, en évacuant les mots écrits ou parlés pour en donner une représentation symbolique et leurs articulations.

Définir le secret, et en donner les différentes composantes afin de permettre aux participants de se reconnaître dans une situation.

Ne pas avoir de secret

En avoir... ?

Les lieux du secret (réels et imaginaires)

La pluralité des entrées dans le conte, source de créativité dans le projet multimédia.

Le conte référencé par ses mots, les différentes propositions.

° On pourrait imaginer que la représentation de ce travail se fasse par des liens sur le texte (le dernier témoignage) qui ouvre aux différentes possibilités d'interprétation. Suivant le mot « cliqué », on peut envisager de rentrer dans la suite du conte sous une autre forme et poursuivre le récit avec une autre voix (musicale, visuelle, imaginaire, ou racontée du point de vue d'un personnage et non par un narrateur extérieure etc.).

Le conte sera de toute façon découpé en modules afin de faciliter son accès et sa lisibilité pour la présentation en ligne.

° Dans les liens possibles, nous pourrions aborder la question de la consommation et de l'utilisation des symboles, de leur désincarnation, ou de leur sacralisation dans l'objet de série. Par le biais de liens décalés sur des produits (économiseur d'écran-

cygnes ou des cygnes en plastique gonflables...) ou de photos de panneaux publicitaires (la publicité pour un modèle de pull à 19€90 de H&M, etc.) créer une iconographie qui résonne avec les thèmes de l'histoire et regarder comment ils répondent à notre époque.