

Catherine Ballot-Flurin

EYROLLES PRATIQUE

L'apithérapie

Bienfaits des produits de la ruche



EYROLLES

Introduction

Ce livre est né du désir de partager ce que j'ai appris au contact des abeilles et qu'elles ont acquis au cours de 100 millions d'années de présence sur terre. Elles sont apparues en même temps que les fleurs et ont développé un équilibre subtil avec l'environnement composé de procédés doux, de conscience et de compréhension.

Les abeilles ont beaucoup à nous apprendre pour notre santé, notre beauté et le sens de notre vie. Quels sont leurs messages ? Comment peuvent-ils être transmis aux hommes pour les aider concrètement, dans leur vie quotidienne, à mettre en place des comportements qui ne détruisent pas tout autour d'eux et en eux ?

Nous sommes confrontés chaque jour à la destruction et au gaspillage que les activités humaines engendrent : nous mangeons, nous circulons, nous nous lavons, nous prenons des médicaments, tout cela provoque de la contamination et de la pollution autour de nous.

Les abeilles nous montrent une autre manière de procéder avec la nature, dont nous pouvons nous inspirer : elles fabriquent de l'or – le miel, qui est à la fois une nourriture et un soin –, elles répondent à tous leurs besoins

sans jamais nuire à leur environnement. Tout au contraire, elles créent des richesses autour d'elles grâce à la pollinisation.

Les abeilles savent très bien se défendre contre tous les intrus, petits et grands, et nous avons beaucoup à apprendre d'elles pour notre protection et notre immunité.

Encore un message de ces incroyables insectes : elles donnent toujours la priorité à la pérennité de leur espèce sur le profit immédiat, n'hésitant pas à travailler sans relâche pour un miel qu'elles ne consommeront jamais, mais qui nourrira plusieurs générations après elles.

Ces messages sont disponibles à tout moment directement par l'observation et par le ressenti de leurs vibrations, pour ceux qui ont, comme moi, la chance de pouvoir vivre auprès d'elles. Les abeilles captent en permanence une gamme immense et variée d'informations car elles vivent complètement dans l'instant présent, et c'est pour cela qu'elles s'adaptent et gèrent si bien l'avenir.

Puissent les pages de ce livre créer un lien utile vers les merveilleuses richesses de la ruche. Puissent-elles permettre aux femmes et aux hommes de bénéficier à tous les niveaux des bienfaits des abeilles.



Conclusion

Les abeilles sont notre futur ; sans elles, la biodiversité est menacée, notre survie en dépend. Alors pour les protéger :

- plantez et semez des plantes mellifères : lavande, romarin, thym, bourrache, lierre, bruyère, pissenlit, ronces, châtaignier, acacias, abelias, tilleuls, troène, trèfle blanc, etc. ;
- bannissez les insecticides et désherbants qui ravagent l'environnement et les nappes phréatiques, préférez-leurs des produits verts tout aussi efficaces ;
- consommez bio, local et de saison : c'est le choix le plus efficace contre les pesticides et la dégradation de l'environnement.

Privilégiez les marques qui insistent sur le bien-être des abeilles, ont leur propre rucher

ou une production locale, et fabriquent elles-mêmes leurs produits.

Refusez les tests sur animaux. N'achetez pas de produits issus de la maltraitance animale. Vérifiez l'origine des produits, même bio. Par exemple la gelée royale, le pollen...

Refusez le biopiratage qui consiste à aller chercher une plante à la mode à l'autre bout du monde, de s'emparer d'un savoir-faire traditionnel et de déséquilibrer l'économie d'une région.

En conclusion, il reste beaucoup à dire, beaucoup à comprendre, à approfondir, beaucoup à découvrir.

Tous vos avis, remarques, commentaires, questions seront les bienvenus. À très bientôt !

À SAVOIR

Pour se procurer les préparations créées par l'auteur : www.ballot-flurin.com

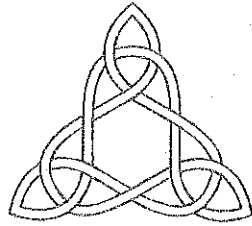
MAGALI PEYROUX

COMMUNIQUEZ
avec les Esprits
de la nature



MESSAGES, RECETTES ET ASTUCES
DES ESPRITS DE LA NATURE

éditions
DE VINCI



Introduction

En ouvrant ce livre, vous répondez très certainement au message murmuré par une fée, un gnome ou un lutin joyeux. Vous ne le saviez peut-être pas, mais vous communiquez déjà avec les Esprits de la Nature ! Au travers de votre intuition, ils vous guident vers les idées, les inspirations, les situations, les rencontres et les synchronicités qui nourrissent votre vie quotidienne.

Fées, lutins, dragons, gnomes, esprits des arbres, licornes, sirènes et autres interagissent en permanence avec le monde des êtres humains. Leur réalité est très proche de la nôtre. Ils régissent les équilibres des énergies subtiles de la nature et des êtres vivants qui la composent. Ils sont des émanations énergétiques du monde naturel. On les nomme parfois « émanants ».

Leur partenariat est très étroit avec les minéraux et les végétaux. Ils interagissent également avec le monde animal et l'être humain. Ce sont des êtres de communication qui facilitent les relations entre les différents règnes du vivant. Dans la période actuelle de transition planétaire,

ils proposent aux personnes qui sont réceptives de renouveler le partenariat avec les énergies subtiles de la nature. Ils désirent accompagner les êtres humains à vivre cette période de transformation individuelle et collective dans le respect des équilibres écologiques du vivant.

Ils ont beaucoup d'idées innovantes, de propositions de coopération avec l'environnement naturel, de nouveaux procédés écologiques, de savoir-faire et de savoir-être respectueux du vivant à nous transmettre. Tout ceci est aujourd'hui disponible directement pour chaque personne qui souhaite l'appliquer dans son quotidien, de façon simple et ludique.

Les Esprits de la Nature désirent nous guider dans ce chemin d'autonomie, d'épanouissement de soi et de reprise de notre juste place d'être humain sur la Terre dans le respect des équilibres naturels. Ce livre leur prête voix.

Vous découvrirez pourquoi il est intéressant pour vous de cocréer votre vie avec les Esprits de la Nature.

Issus du chamanisme naturel universel, ils vous invitent à pratiquer la connexion aux quatre éléments fondamentaux (la terre, l'eau, l'air et le feu) qui animent le vivant sur notre planète.

L'héritage de la sagesse ancestrale celte vous rappelle cette connexion naturelle entre l'être humain et les énergies naturelles, de façon actualisée.

Vous apprenez à coopérer avec les Esprits de la Nature présents dans votre quotidien. Vous les rencontrez dans leur environnement naturel (jardins, forêts, arbres, fleurs, cours d'eau, etc.). Que vous habitiez en ville ou à la campagne, vous pouvez vivre ce partenariat chez vous, dans votre quotidien.

À retenir

Vous communiquez déjà avec
les Esprits de la Nature !

Vous découvrez comment percevoir simplement, avec vos 5 sens, les énergies subtiles de la nature. Vous recevez les bienfaits de cette connexion.

Des exemples de coopération collective, efficace et reconnue, avec les Esprits de la Nature (ex. : modèle écologique de la communauté de Findhorn en Écosse) vous sont partagés à titre d'ouverture au champ des possibles dans divers domaines d'applications concrètes (jardinage, aménagement de l'habitat, harmonisation des lieux, écologie de soi, vivre ensemble, etc.).

Vous expérimentez la connexion à la Terre au travers de ce partenariat. Les Esprits de la Nature en sont indissociables. Ils en sont issus. Vous découvrez les bienfaits des pratiques de modes de vie écologiques, de yoga de la nature et d'herboristerie familiale qui soutiennent votre épanouissement.

Vous découvrez également ce que vous apporte cette coopération en tant qu'individu, libre et créateur. Vous développez votre puissance créatrice, votre capacité à prendre soin de vous et votre intuition. Vous incarnez de plus en plus votre autonomie, l'abondance et votre souveraineté personnelle au quotidien. Vous développez votre capacité à vous créer une vie sur mesure qui a de la saveur et du sens, dans le respect des équilibres naturels du vivant.

Dans un répertoire détaillé, les messages spirituels et les conseils de mise en pratique de 20 familles d'Esprits de la

Nature les plus fréquemment rencontrées vous sont dévoilés. Vous recevez leur guidance sous forme d'oracle.

Vous apprenez à communiquer avec les Esprits de la Nature. Vous méditez avec eux. Vous découvrez comment harmoniser vos chakras et votre champ d'énergie à leur contact.

Vous expérimentez au travers d'expériences concrètes, qui font appel à vos perceptions sensorielles, comment percevoir simplement la présence des Esprits de la Nature et les identifier.

Vous recevez leurs messages qui vous sont directement adressés, en autonomie et de façon ludique, par des pratiques d'expressions créatives (écriture créative, arts plastiques intuitifs, langage de l'âme, etc.).

Vous vous engagez dans ce partenariat bienveillant en vous laissant guider par les Esprits de la Nature par l'intermédiaire de rituels créatifs que vous mettez en place dans votre quotidien : communication onirique, *vision board*, utilisation et création d'oracle, autel des Esprits de la Nature, etc. Vous commencez ainsi à cocréer véritablement votre vie avec les énergies subtiles de la nature !

Des fiches pratiques de recettes végétales, de conseils de cueillette sauvage et de fabrication de potions d'herboristerie familiale vous sont données dans cet ouvrage.

Des savoir-faire de purification énergétique de l'habitat et d'harmonisation des lieux (géobiologie) vous sont également présentés. Vous intégrez ces éléments dans votre quotidien et vous apprenez à créer vos propres procédés personnalisés !

Des recettes de réalisation de produits écologiques d'hygiène personnelle et d'entretien de l'habitat vous sont partagées. Vous les fabriquez et vous les adaptez à vos propres besoins.

INTRODUCTION

Des astuces de jardinage et de soin aux plantes vous sont aussi présentées. Vous les expérimentez avec discernement et responsabilité.

Vous êtes invité à explorer des pratiques de yoga de la nature, de land art et de loisirs récréatifs ludiques pour toute la famille ainsi que le bien-vivre ensemble. Vous créez vos propres expériences ludiques, créatives, ressourçantes et écologiques selon vos envies !

À retenir

Vous tissez un partenariat écologique
avec la nature au service de votre bien-être.

Vous reprenez votre place d'être humain autonome et souverain dans votre quotidien et sur Terre. Vous vous engagez dans une vie créative, une vie d'abondance et de simplicité qui nourrit vos vrais désirs et votre chemin d'épanouissement dans le respect du vivant.

JEAN-CHRISTOPHE CAVALLIN

Valet noir

Vers une écologie du récit



Biophilica



Awe came into him. He knew he was blessed
though he had not asked for blessing.

Ursula K. Le Guin

Mon père avait peur en forêt. Je repense à cette peur à cause de Lévy-Bruhl qui raconte l'initiation du jeune chasseur indien des plaines de Californie¹. Au moment de la puberté, l'enfant quitte le village et s'enfonce dans les solitudes. Il cherche à y intéresser quelque puissance invisible susceptible de l'éduquer. Pour attirer la compassion d'un puissant maître animal, il s'affame, se plaint, fait mine de boîter, s'empêche de dormir. Il a besoin que cet Esprit lui apprenne les paroles du chant qui sera son chant de chasse, fera de lui un grand chasseur, séduira pour lui le gibier.

« Il y a toujours eu, il y aura toujours, à Lectoure, un Homme Vert, qui est le gardien de tous les oiseaux et le maître des bêtes volantes. » (*Contes de la Gascogne*)

¹ Lucien Lévy-Bruhl, *L'Expérience mystique et les symboles des primitifs*, Paris, Dunod, 2014, p. 19.

Mon père était un fils d'immigrés italiens. Ses parents étaient métayers dans une ferme du Lot-et-Garonne. Leur patron était maquignon dans la commune de Fieux. Mes grands-parents gardaient les bêtes et cultivaient le maïs. Tous les soirs après l'école, mon père menait paître les vaches dans le bois de Récailleau jusqu'à la tombée de la nuit. Il avait huit ou dix ans et la forêt lui faisait peur. Il se terrait sous un arbre, son chien serré contre lui, sur le bord de la Baïse. Il avait peur de la forêt et il avait peur de la nuit. C'était une peur désarmée, analphabète, anonyme. Il craignait aussi qu'une bête éboule la berge boueuse et tombe dans la Baïse. Petits, il nous racontait qu'une vache qui tombe à l'eau ne retourne pas en arrière : elle marche au fond de la rivière et soit se noie au milieu, soit remonte sur l'autre rive. Mes sœurs et moi aimions l'histoire de la vache en apnée. Elle nous plaisait au moins autant que le conte des Princes Cygnes et le disque de Bourvil avec la chanson de *L'Abeille a bu...* Le chagrin nous serrait la gorge quand elle remontait comme un liège, le ventre en l'air et noyée. On poussait des cris de joie quand papa la tirait de l'eau et qu'elle patinait, titubante, les naseaux crachant de la boue, sur la pente de l'autre rive.

Timor di me. – Je repense au jeune Indien parlementant dans la prairie avec des maîtres invisibles et je repense à papa paissant ses vaches dans la nuit. L'enfant Wintu a peur sans doute, mais il n'est pas seul dans les solitudes. Il a peur et il désire. Il sait pourquoi il est ici. Pour séduire un Esprit du lieu qui, s'il ne le dévore pas, lui apprendra qui il est ou comment le devenir. À l'inverse, la peur de papa ne promet aucune maîtrise. Elle est vide et dévastatrice parce que la forêt qu'elle habite n'est plus un lieu familier. Papa y entre par effraction, sans viatique ni sauf-conduit. Il n'a que deux éducateurs : l'Église et l'École publique. L'une ne lit que dans

le ciel, l'autre ne lit que dans les livres. Elles ne cultivent que la culture et refoulent à leurs frontières l'infréquentable « nature » que l'alphabétisation produit comme refoulé à mesure qu'elle se fortifie. Ni l'une ni l'autre ne savent rien ni ne veulent rien savoir des usages de la forêt.

« Il y avait à Aurenque un meunier et une meunière qui avaient une fille unique, pure comme l'or du Calice. Chaque soir, après dîner, ils l'envoyaient garder les vaches dans un pré au bord de l'eau. Comme elle avait peur de la nuit, elle se blottissait dans un saule creux et priait la bonne Vierge en serrant son chien contre sa poitrine. – Une nuit qu'elle prie de la sorte, un démon irrité surgit du saule creux, lui colle une paire de gifles et lui donne un pou pour mari. »

« But that was in another country; and besides, the wench is dead. » – Le père et la mère de mon père étaient de jeunes immigrés. Beaucoup trop de frères et de sœurs les avaient chassés de campagnes trop étroites pour les nourrir. En France, durs à l'ouvrage, ils travaillaient sans racines. Ils ne chantaient plus ces litanies lentes qui scandaient le pas du labour dans les champs de Vénétie. Ils ne possédaient pas les champs qu'ils travaillaient – ni matériellement, ni symboliquement : ils n'étaient pas propriétaires et ce n'était pas leur pays. Ils n'avaient pas été nourris des légendes et des coutumes dont le patois de la région colportait les vieux savoirs à la barbe de l'instituteur et au grand dam du curé. Ils travaillaient en silence une terre qui se taisait et, acculé dans la nuit, laissaient un gamin de huit ans trembler d'une peur inculte.

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales... En sortant des forêts pour défricher les champs et vivre dans des villes, l'homme a démonisé ses vieilles connaissances. Il ne

reconnaît plus leurs « regards familiers ». – Sa hantise de la nature est l'Archange emplumé de feu qu'il a posté au seuil du paradis perdu comme épouvantail à sa nostalgie.

Le cowboy gascon. Quand je repense à papa, à sa peur de la forêt, je pense à l'enfant Wintu du livre de Lévy-Bruhl et je pense, plus près d'ici, à Isidore Escarnot, ce jeune bouvier du Gers qui dicta une bonne partie des contes de la Gascogne que Jean-François Bladé publia en 1886². Isidore était illettré – la dernière génération avant l'instruction publique – et savait par cœur les contes qui couraient par le pays. Il les récitait à son chien quand il gardait ses boeufs sur la rive du Gers. Ces contes lui parlaient des fées qu'on rencontre dans la forêt, de l'Homme vert, des « filles des eaux », du Drac, de la Jambe-Crue qui volait les enfants autour des métairies. Ils lui racontaient l'histoire de Prince et de Valet Noir qui fit sortir de la rivière Sept Vaches d'Or chargées d'écus.

Isidore a peur la nuit, quand il ramène ses vaches et traverse la forêt, mais sa peur est bardée d'histoires. Il sait par cœur ses ennemis. Il connaît leurs noms, leurs astuces. Son savoir des lieux l'immunise. S'il abjurait sa foi dans tous ces invisibles, il ne pourrait plus rien contre eux. On n'a plus moyen de défier une force qu'on dénie. – La peur qu'éprouve Isidore est l'inverse d'un mutisme : c'est la condition d'un dialogue avec les lieux qu'il fréquente et dont les nombreux habitants (bêtes, plantes, esprits, autres créatures) tissent son écologie.

(...) Un héron gris tous les matins pêche en aval du moulin. Il marche lentement dans l'eau, levant très haut ses lon-

² Jean-François Bladé, *Contes populaires de la Gascogne*, in *Les Littératures populaires de toutes les nations*, Paris, Maisonneuve & Leclerc, Tome XX et XXI, 1886.

gues pattes, et décoche son col comme une catapulte. Il a le punch de Bruce Lee, la grâce de Cyd Charisse. Quand je me lève la peur au ventre, en pensant aux pages à écrire, le regarder m'initie. Je l'observe par la fenêtre, mes mains se chauffant au bol, mes idées s'étirant à petites foulées. Avec la fatuité hautaine d'un fakir, il foule le fil de la digue. Son solo silencieux est ma danse des muses.

« Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence et aux bois leur rêverie. [...] Le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature³. »
(Chateaubriand)

– Mais ni son instituteur ni le curé de Nérac n'avaient parlé à papa des Demoiselles de la Baïse ni des vaches de Valet Noir surgissant des eaux du Gers bâties de lourds sacs d'écus. Chateaubriand applaudit le génie du christianisme d'avoir dépeuplé la nature des petits dieux du paganisme et d'avoir ainsi rendu les forêts au silence éternel de leur horreur native.

I. Fictions situées

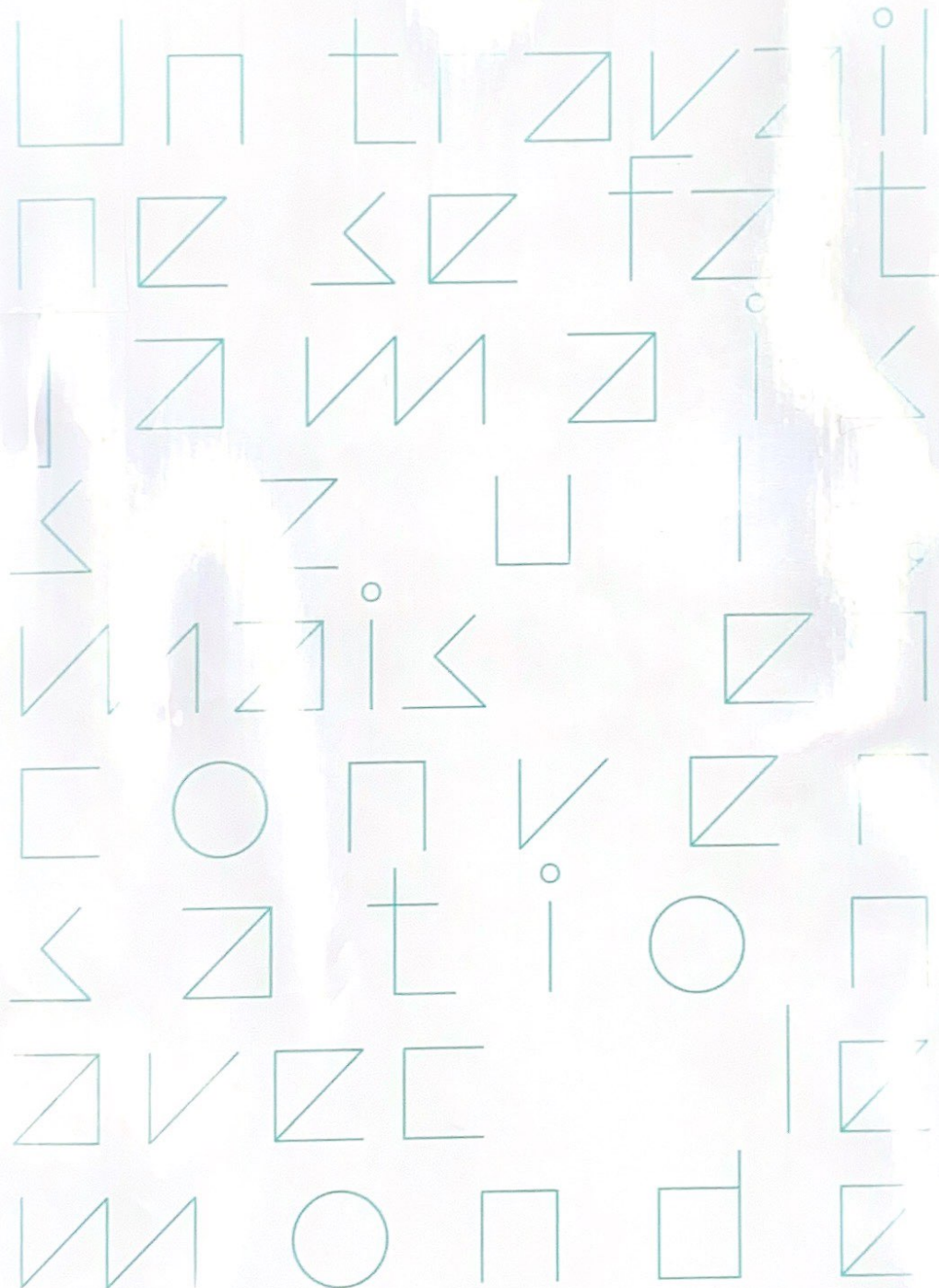
Cette peur est notre lot. Nous avons peur du monde autour et du monde devant nous. Une peur profonde et sans nom que l'on baptise au hasard de tous les alibis qu'on trouve. Pour raconter cette peur, nous n'avons qu'un type de récits : les récits de « mise à distance⁴ » (Starhawk). Nous disons apocalypse, anthropocène, effondrement. Tous ces scénarios

³ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier Frères, 1828, p. 222.

⁴ Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique* (trad. Morbic), Paris, Cambourakis, 2015, pp. 40-48.

On
Words

Silvie
Defraoui



Sarah Burkhalter
Julie Enckell
Federica Martini

Scheidegger
& Spiess
SIK-ISEA

nous avons participé à la première foire de Bâle. C'est grâce à eux qu'on a pu voir à Genève Urs Lüthi ou General Idea, mais les Genevois·e·s n'y prêtaient pas attention et, après quelques années, la galerie a dû fermer. C'est alors que nous avons fondé les Messageries Associées avec Patricia Plattner et Philippe Deléglise, qui terminaient les Beaux-Arts, et avec le photographe Georg Rehsteiner. Avec elle et eux et des étudiant·e·s intéressé·e·s par le projet, nous avons produit des travaux collectifs. L'anthologie *Copier/Recopier* (1977), qui a été exposée à la Galerie Gaëtan et, par la suite, à la Hochschule de Cassel et au Western Front au Canada, a remporté un prix à la Biennale de São Paulo. Un autre projet pour la galerie, *Un Espace parlé* (1977-1979), invitait le public à contacter la galerie par téléphone et on entendait alors une contribution sonore faite spécialement par des artistes venant des quatre coins du monde. Parallèlement, dans la vitrine, nous présentions des travaux d'artistes de Genève. Cela a donné lieu à une publication et une affiche. On n'était pas les premier·ère·s à utiliser le téléphone à des fins artistiques. László Moholy-Nagy avait fait cela il y a longtemps, mais on voulait accentuer le côté

local/international de Genève. Plus tard, le Kunstmuseum Bern nous a invité·e·s à créer avec nos étudiant·e·s une autre intervention, également par téléphone. C'était en 1983 et nous avons appelé ce travail d'atelier *Akustische Bilder*. Celui qui appelait le musée entendait la description d'un tableau imaginaire. Par la suite, plusieurs groupes sortant de la filière Médias mixtes ont ouvert des espaces d'art et monté des expositions. Ils·elles ont aussi souvent fait des échanges à travers la Suisse car notre atelier attirait pas mal d'étudiant·e·s venant d'ailleurs. Actuellement, il ne reste de cette époque que Andata Ritorno, toujours dirigé par un de ses fondateurs, et Forde, qui change régulièrement de responsable.

J E F M Peux-tu décrire ce que cet engagement dans l'enseignement a eu comme conséquences sur votre pratique d'artistes ?

S D 1975 a été une année de grands changements. Passer beaucoup de temps avec des étudiant·e·s et moins dans notre propre atelier a été un bouleversement. D'autre part, Chérif et moi discussions de notre travail depuis longtemps ensemble et c'est à ce moment que de le signer à deux est devenu une évidence. C'était très inhabituel à l'époque, c'est devenu une banalité

aujourd'hui. Nous avons décidé que nos travaux ne porteraient plus qu'une seule signature et qu'ils feraient partie d'un ensemble que nous appellerions *Archives du Futur*. Ce titre est en soi une contradiction, un oxymore, mais il signifie que chacun·e connaît des faits du passé, vit et observe le présent et peut donc imaginer et prévoir certains développements futurs. Cela sous-entend aussi que l'actualité et le futur font partie de nos préoccupations.

^{J E F M} Les *Archives du Futur* structurent votre production artistique commune et est également une réflexion sur le temps et la durée.

^{S D} Il y a une sorte d'ironie dans le décalage temporel impliqué par les *Archives du Futur* et notre choix d'imaginer que ce travail, qui n'était pas d'abord pensé pour le marché, serait forcément compris plus tard. Cette vision d'un temps à venir a également activé notre intérêt pour la divination et surtout pour les techniques et les outils divinatoires qui avaient été utilisés par d'anciennes sociétés, presque toujours en observant la nature : le vol des oiseaux, les jets de sable, les osselets ou les étoiles. Il y a eu plusieurs travaux sous le titre *Les Instruments de divination* (1980). En 1979, nous avons montré au musée de Porto une

installation vidéo avec le titre *Cartographie des contrées à venir* → ©. On voyait une table avec une nappe blanche et une boule de cristal. Près de la table, une chaise vide et, projetées sur la nappe blanche, deux mains qui posent des cartes, les ramassent et les posent à nouveau dans une constellation différente. Ce ne sont pas des cartes de jeu, mais des images de la culture mondiale. La Victoire de Samothrace rencontre une statuette africaine ou bien une maison de Le Corbusier touche de près un loup de Sibérie. La boule de cristal dans ce travail devient un objectif à travers lequel passent et se rencontrent les images du monde.

^{J E F M} S'agissait-il d'aboutir ensemble à une forme, un langage ou était-ce simplement un dialogue entre vous deux ?

^{S D} Un travail ne se fait jamais seul, mais en conversation avec le monde. Quand on travaille à deux, au lieu de prendre les décisions tout·e seul·e, on en parle. Les projets, les essais sont souvent faits individuellement, mais finalement les deux assument le résultat. Je connais bien des artistes qui signaient seul leur travail quoique d'autres, souvent les épouses, y avaient activement participé. Mais comme il ne peut pas y avoir de génie à deux têtes, cela mettait les croyances en

question et en plus, ce n'était pas bon pour le marché de l'art. Heureusement, cela est très différent aujourd'hui. Plus tard, cet échange avec Chérif a aussi été l'objet d'une série de « fragments d'entretiens », la plupart publiés dans des catalogues, où nous avons mis en scène un dialogue entre nous et un·e interlocuteur·rice fictif·ve. Ces textes ne sont pas des explications, mais jettent une autre lumière sur le travail et amènent d'autres images.

^{J E F M} Toi et Chérif avez également exposé à la Galerie Gaëtan.

^{S D} Quand ça a été notre tour d'aménager cette vitrine, nous avons construit pour l'occasion *Les cours du temps* (1978) → (A), un assemblage d'objets, de textes et d'images qui se trouvent maintenant au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. On y voit une montre qui fait défiler le temps à toute vitesse et un tableau de change qui indique, au lieu de la valeur d'une monnaie, un objet et une date marquante de l'histoire mondiale. Depuis la nuit des temps, on troque et on échange. Au lieu de changer des dollars contre des euros ou encore des matières premières contre de l'argent, ce tableau de change oppose des dates et des événements à des objets simples. L'objet nommé se trouve sur une étagère ainsi

qu'une étiquette qui, en quelques mots, relate l'évènement. La première date est le III^e siècle après J.-C., elle est représentée par une tasse en porcelaine. La note à côté de l'objet dit : « Contrôle par la Chine de la route de la soie, principale voie commerciale vers l'Occident ». La dernière date est 1900, l'objet est un miroir et il s'agit de l'ouverture de l'Exposition universelle à Paris. Derrière chaque objet, on voit une image de mer, la mer des voyageurs·se·s.

^{J E F M} Dans votre dernière œuvre commune, *Le Radeau* (1994) → (D), deux chaises modulaires et une table se font face sur un radeau, suggérant une conversation potentielle ou un dialogue qui vient de se terminer. S'agit-il de créer une scène capable de provoquer des événements ? Ou s'agit-il de créer un espace pour actualiser la mémoire ?

^{S D} Ni l'un ni l'autre. En regardant attentivement ce radeau, on voit bien qu'il est fait de quatre pièces qui tiennent ensemble uniquement par une table et deux chaises construites schématiquement dans le même bois de teck. Cela évoque une rencontre, une conversation. La pièce a été faite à l'occasion d'une exposition de sculptures dans un parc à La Courneuve, près de Paris, une banlieue peu hospitalière.

En visitant l'endroit, nous avons remarqué que l'unique surface dégagée était un étang assez vaste. Nous avons décrit à l'époque la pièce ainsi :

« Sur un étang bordé de roseaux flotte un radeau divisé en quatre parties maintenues par deux chaises et une table. Ce sont des formes géométriques ouvertes.

Elles construisent le radeau et en même temps leurs structures recadrent le paysage. Dans ce mouvement tournant continu, le texte qui est inscrit à la ligne de flottaison et coupé horizontalement par le plan d'eau devient visible : « Conversations sur un radeau ». »

J'espère toujours qu'en regardant attentivement une pièce et en comprenant les gestes qui ont été faits, celui·celle qui regarde puisse en comprendre le sens. Ce radeau est une petite unité, un territoire qui flotte sur une surface, cela pourrait être un continent, une nation, un quartier et c'est l'échange d'idées et l'écoute qui font que l'ensemble ne se disloque pas. Dès 1994, la vidéo et aussi les interventions permanentes en architecture ont pris plus d'importance dans mon travail. En plaçant des objets ou des signes dans une architecture,

on est amené forcément à tenir compte d'une multitude de mémoires différentes. Chérif s'était beaucoup intéressé aux écrits de Frances Yates sur l'art de la mémoire et à ce que dans l'Antiquité on appelait les « lieux de mémoire ». À l'origine, avant l'écriture, c'était une technique de mémorisation. On choisissait un lieu précis et on y associait une phrase ou une pensée dont on voulait se souvenir. En repassant plus tard dans ce lieu, le souvenir devenait présent. Cela n'a rien en commun avec l'utilisation actuelle de ce terme à des fins touristiques. Par exemple, dans la vidéo *Résonance et courants d'air* (2009), la caméra traverse une maison qui a été habitée par plusieurs générations. Les pièces et passages sont visités lentement et sur le seuil de chaque chambre, la vue devient trouble et une histoire est racontée. Dans toutes les maisons, il y a des contes et des fables qui semblent les habiter. Lors d'une intervention dans un bâtiment, je tâche de faire surgir ce qui me semble implicite et lié à son histoire ou à son utilisation actuelle. Ainsi dans le Lichthof en plein centre de la Paradeplatz à Zurich, j'ai pu placer une fontaine en verre (*La Fontaine des désirs II*, 2000). En s'approchant, on voit au fond de l'eau défiler des phrases. En quatre langues, elles

énoncent des désirs que l'on ne peut pas satisfaire avec de l'argent. Par exemple : « Arrêter le temps / Être invisible / Faire reculer l'horizon ». Spontanément, les passant-e-s y jettent quelques monnaies.

^{J E F M} Tu parles d'évoquer l'histoire implicite de l'architecture par rapport au présent. Et quant à l'histoire en train de se faire ?

^{S D} Vous avez posé la question de l'écologie au début de notre conversation. Je sais bien que cela remonte à Charles Darwin, mais on en parlait à l'époque en d'autres termes. Pour moi, le côté éphémère, la fragilité des choses sont toujours présents. Dans *Indices de variations* (2001-2002) → (E), j'ai utilisé des images de mes voyages que j'ai agrandies en introduisant par la projection des plis qui provoquent des ruptures et des tremblements, parfois imperceptibles, parfois dramatiques. Il s'agit d'arrêter le temps, de fixer cet instant où tout va disparaître, simplement parce que l'on se détourne ou parce que le monde peut s'écrouler. Dans *Faits et gestes* (2009/2014) → (G), c'est plus explicite. Des photos de presse représentant des catastrophes naturelles sont agrandies énormément. De près, on ne voit que des pixels, l'image devient visible seulement

en s'éloignant. À cette image terrible mais lointaine, j'ai superposé des fleurs d'iris, toujours à l'envers, tête en bas. Ces fleurs sont aussi très agrandies et on comprend la complexité défensive de leur construction.

^{J E F M} Dans quelle mesure la notion de projection a-t-elle contribué à cette recherche ?

^{S D} La projection se construit par superposition et par transparence. Lors d'une projection, une image se pose sur un support, cela peut être un morceau de réalité, mais cela peut aussi être une autre image. Il suffit de voir comment notre cerveau fonctionne et comment nos pensées se forment. Il y a très souvent des images et des impressions qui se superposent à nos pensées et même en se concentrant sur un sujet, d'autres images et d'autres perceptions surgissent. La photographie présente une vérité forcément limitée. En utilisant des projections, ce sont deux images qui entrent en conversation, c'est un langage qui peut se déchiffrer, un échange a lieu.

^{J E F M} Et à côté de cela, il y a une présence constante de la lumière dans ton travail.

^{S D} C'est probablement à cause de la présence de l'ombre que vous relevez cela. Une projection implique toujours ombre et lumière. Il y a aussi un côté furtif dans la lumière qui passe et dans l'ombre qui

arrive. Cette mobilité peut se retrouver également dans une image qui change ou disparaît, mais il y a alors un fond que nous pouvons toujours voir, une transparence, à la différence du collage, qui persiste et reste. C'est pour cela que la projection a été toujours extrêmement importante dans le travail. C'est une lumière qui passe sur les choses, qui les met en évidence. Elles peuvent disparaître aussi, c'est vrai, oui. Cela renvoie au fait que notre travail n'a rien de taillé dans le marbre.

^{J E F M} La projection et les superpositions induites par une installation correspondent à une forme de narration.

^{S D} J'aime beaucoup les contes et les récits, bien sûr. Il ne s'agit pas forcément toujours d'histoires, mais parfois juste de bribes de rencontres ou des anecdotes qui ont une valeur de récit. En 1985, nous installions le travail *Bifurcation* → (R) sous un grand cèdre du Liban dans le Parc Lullin, près de Genève. Pour arriver à notre intervention, on déviait un chemin en goudron, et ce chemin se transformait et prenait la forme d'un lézard noir. À la fin de cette bifurcation, on avait placé une sculpture en marbre blanc en forme de lune qui portait l'inscription : « Mais lorsque vint la 295e nuit, elle dit : ». C'est une phrase

tirée des *Mille et une nuits*, là où est décrit l'oiseau Roc qui jette avec ses ailes une ombre immense sur la scène, pareille à celle que jette le cèdre dans ce grand parc près du lac.

^{J E F M} Plus tard, dans ton travail *Tell This Story* (2004), un regard méta est posé sur le récit et sur les formes de la mise en narration des histoires. Le texte y apparaît dans toute sa dimension visuelle.

^{S D} *Tell This Story* est une projection vidéo verticale, en cercle de 180 centimètres de diamètre. L'image tombe sur du papier froissé, ce qui la tient en mouvement constant. Dans ce mouvement circulaire, on peut voir des mots qui se suivent dans des cercles continus. Ce ne sont que des débuts de narration en trois langues qui se succèdent, les récits seront finalement inventés par le·la spectateur·rice. En projetant des mots ou des phrases sur des surfaces animées ou sur des reliefs, les lettres se déforment ou se partagent, rendant plus difficile l'accès au sens, mais dévoilant en même temps la beauté de ces signes et la richesse des formes. Nous avons souvent opté pour une coupe horizontale entre lumière et ombre. Les lettres deviennent de nouveau des ornements. Le mot, dont seule la partie supérieure est peinte sur

la toile, est comme un chapiteau dont les colonnes seraient tombées. De cette façon, l'écriture devient image et le sens prend un chemin différent. En bas de ces toiles, on trouve toujours le texte en clair sur une étiquette. C'est un peu la même démarche que nous avons suivie dans *Cires* (1988-1989) → (H). Ce sont des photographies noir et blanc de fruits et de bourgeons agrandis à deux mètres sur deux mètres. Un cadre en bois de palissandre les entoure. Ces images aussi sont cachées en grande partie par de la cire jaune. Du fruit, on ne voit que la partie supérieure, mais la cire semi-transparente laisse deviner ce qui est caché. Ce qui se dérobe attire en même temps.

^{J E F M} La figure de Shérazade, qui alimente et met à jour quotidiennement son récit, un fragment narratif après l'autre, reviendra également dans ton édition *Les choses sont différentes de ce qu'elles ne sont pas* (2009), publiée par le Centre culturel suisse à Paris. Qu'est-ce qui t'attire, encore aujourd'hui, dans sa figure et sa méthode ?

^{S D} Ce n'est pas Shérazade qui m'intéresse, ni vraiment sa ruse, mais le foisonnement d'images et de petits événements qui accompagnent les sujets principaux que tout le monde connaît. Contrairement aux contes européens, ces récits sont faits

de multiples couches successives d'une très grande richesse et complexité.

^{J E F M} Il s'agit de cacher et de donner à voir, mais surtout de veiller aux formes de conditionnement du regard.

^{S D} Oui. Ce n'est pas évident de trouver la liberté dans la façon d'être ou de regarder, mais on peut essayer. Je suis consciente que nous sommes à chaque instant conditionné·e·s et influencé·e·s, mais les modalités de cette influence peuvent être décryptées. Nous sommes entouré·e·s de formats imposés et on s'y habitue, mais nous pouvons être conscient·e·s de la présence de ce conditionnement. C'est un peu comme si du portillon d'Albrecht Dürer on n'avait gardé que le quadrillage rassurant et non pas le sujet que cela permettait de représenter.

^{J E F M} La question du conditionnement du regard implique la notion du cadre. Dans les *Fragments d'entretiens III*, publié dans le catalogue *Autour de Barcelone* (1986), un·e interviewer fictif·ve dit :

« C'est le cadre qui donne du monde une image rassurante par sa fixité.

[...] Pour que les images soient, il faut qu'elles se mesurent à ces lignes de démarcation.

Si cette transgression n'a pas lieu,

la représentation, peinture et sculpture, se limite à un catalogue de fac-similés.»⁵

^{S D} Dans ces interviews fictifs, l'interlocuteur·rice pose des questions ou fait des remarques que, sous cette forme ou une autre, nous avons entendues autour de nous. Il est certain qu'un travail artistique, que ce soit une image, une installation ou un film, est le résultat de choix successifs. Ce sont ces multiples décisions et ces choix qui délimitent l'œuvre et donc tiennent lieu de cadre. Un cadre n'est pas forcément une baguette qui entoure un dessin, c'est aussi l'écran, la scène et le lieu où une action se déroule. Dans *Dans le cadre des histoires* (1996-1999) → (F), on voit des cadres en bois construits et agencés selon des motifs ornementaux connus, l'image qui se trouve au centre est découpée et fragmentée par ces mêmes lignes de force. Exactement comme nos actions et décisions qui se heurtent souvent à des règles qui existent dans la société dans laquelle nous vivons. Nous vivons dans un temps incertain et d'anciens démons surgissent de l'ombre et obscurcissent quelque peu l'horizon.

⁵ Silvie & Chérif Defraoui, «La Querelle des images», in: *Archives du futur*, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2021, p.123.

^{J E F M} Pendant que nous réalisons l'interview, tu travaillais en parallèle à la finalisation des archives numériques de ton travail. Là aussi, il s'agit de superposer et juxtaposer des images et des mémoires, comme dans ta pratique. Qu'est-ce que cette expérience amène à ton travail, à ton processus?

^{S D} C'est pour moi une récapitulation nécessaire.

JEAN-MICHEL FRODON

LE CINÉMA À L'ÉPREUVE DU DIVERS

POLITIQUES DU REGARD



CNRS EDITIONS

L'infinie pluralité des autres : demeurer avec le trouble

La remise en question radicale d'une séparation ferme entre humains et non-humains, ou entre intériorité et extériorité, voire entre individu et être collectif, la prise en compte des *umwelt* multiples et intégrés les uns aux autres ne remet nullement en question l'idée de rapport au divers. Bien au contraire, elle nourrit les problématiques des différences, des écarts, des besoins de collaboration, d'attention à ce qui n'est pas moi, à ce qui ne relève pas des nous dont je me sens partie prenante. Le préfixe « ex » a la même fonction, le même sens dans « existence » et dans « exotique », comme François Jullien a aidé à le penser sur le terrain conceptuel¹. Ce qui ouvre des espaces pour la mise en scène de cinéma, si celui-ci trouve les possibilités d'investir cette scène inédite, peuplée de manière nouvelle, différente des types d'organisation et de distinctions auxquels nous avons été habitués. Certains films en offrent des préfigurations. On songe ici aux réalisations de Lisandro Alonso, de *La Libertad à Jauja*, et de

1. Jullien 2016 et 2017.

Naomi Kawase, de *Suzaku* au *Voyage à Yoshino*. On songe à *L'Évangile du cochon créole* de Michelange Quay, au *Temps des grâces* de Dominique Marchais, à *Bovines* d'Emmanuel Gras, à *Gorge cœur ventre* de Maud Alpi. On songe à l'œuvre de Pierre Creton, particulièrement *Va, Toto!* (2016). Et plus encore à l'étonnant *Rester vertical* d'Alain Guiraudie (2016), qui compose de manière toujours à la fois suggestive et problématique, poétique, les enjeux des rapports entre les sexes et les orientations sexuelles, entre les âges, entre les espèces (humains, loups, moutons), entre les espaces sociaux (ville, campagne, *wilderness*) avec une énergie joueuse et questionnante. David Cronenberg s'en est approché à plusieurs reprises, ou, différemment, M. Night Shyamalan ; Catherine Russell en a exploré des manifestations dans *L'Étreinte du serpent* de Cirro Guerra (2015) en parlant de *vegetal storytelling*². Mais l'exemple le plus évident et le plus ample est sans doute le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul. Songeons à la deuxième partie de *Tropical Malady*, où le jeune soldat désespéré de la disparition de son amoureux erre longuement dans la jungle habitée, au sens le plus fort du mot, par une multiplicité d'êtres et de sensations – arbres et plantes, animaux sauvages, fantômes et esprits, lumières, ombres, bruits et silences, peur, tristesse, désir et lassitude – à la fois intégrés à un même continuum cosmique et toujours singuliers. À elle seule, cette partie du film pourrait servir de référence pour esquisser la direction que peut emprunter une exploration, par les moyens du cinéma, des interrelations entre humains, animaux, végétaux, météores et figures mentales. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que beaucoup des films de ce réa-

2. Cf. « *Amazon Cinema : Vegetal Storytelling* » in Cahill and Caminati 2020, pp. 228 et sq.

lisateur accueillent également des problématiques LGBT+. Aux frontières d'une douce hypnose dont attestent les situations récurrentes de sommeil, de *Mysterious Object at Noon* à *Cemetery of Splendour* en passant par *Blissfully Yours*, son cinéma résolument *queer* (au sens le plus ample du terme) n'en est pas moins vigoureusement troublant.

Nul n'a peut-être aussi bien approché et formulé les manières de reconfigurer cet être au monde que Donna Haraway. Même si elle a fait l'objet d'un remarquable documentaire³, et figure au centre d'une hilarante et passionnante vidéo, *Donna Haraway Reads "The National Geographic" on Primates*⁴, la philosophe éco-féministe de Santa Cruz ne s'est jamais beaucoup souciée de cinéma. Cela ne l'empêche nullement de fournir les outils pour reconsidérer les modes de narration et de représentation dominants, en fusionnant les apports de la *queer theory*, des *postcolonial studies*, et de l'« hypothèse Gaïa », entendue comme l'ensemble des remises en cause de la séparation entre nature et culture dont Bruno Latour a dessiné les cadres les plus suggestifs⁵. Le provocant *Manifeste Cyborg*⁶ de Haraway développe les ressources à la fois déstabilisatrices et fécondes d'une remise en question générale des catégories héritées de constructions historiques naturalisées en évidences indépassables, en ce qui concerne la perception des humains comme des autres êtres, et leurs relations. Sans qu'elle-même y fasse allusion, le cinéma

3. *Donna Haraway : Story Telling for Earthly Survival* de Fabrizio Terranova

4. <https://papertiger.org/donna-haraway-reads-the-national-geographic-on-primates/>

5. *The Gaia Hypothesis* est d'abord le nom d'une série de travaux du physicien John Lovelock et de la biologiste Lynn Margulis à partir de la fin des années 1960. Rebaptisée depuis *Gaia Theory*, cette approche a nourri un immense champ de recherches scientifiques et philosophiques. Les principaux ouvrages de Latour s'y référant sont *Face à Gaïa* et *Où atterrir ?*

6. Haraway 2007.

apparaît comme particulièrement bien armé pour un devenir-cyborg, lui qui est déjà ce mixte de technique et de corporéité, de réalisme et d'imaginaire. Le dispositif cinématographique lui-même, dans son impureté constitutive y invite – quand bien même la production dominante travaille au contraire volontiers à reconduire les frontières qui oppriment, qui méprisent, qui blessent et qui tuent. Le titre d'un recueil de textes de Donna Haraway, *Staying with the Trouble*, est à lui seul à la fois la formule et la revendication d'un rapport inquiet, instable, aux multiples positions de pouvoir, de possible domination mais aussi de construction d'espaces d'épanouissement individuels et collectifs, toutes positions dont on a vu que le cinéma est apte à les activer. Ce « trouble » n'est pas sans parenté avec la créolisation qu'Édouard Glissant appelait de ses vœux, il résonne aussi avec le « tremblement » revendiqué par le poète philosophe de *Traité du tout-monde*. Avoir étendu sans fin la chaîne des altérités, des grands blocs depuis longtemps identifiés (classes sociales, genres, races...) jusqu'à ces entités qui auparavant n'étaient même pas considérées comme de possibles personnages (non-humains vivants ou non), ne mène pas du tout à un mollasson « tout est dans tout, et réciproquement ». Les lignes de conflits, parfois sanglants, existent et existeront, et il s'agit autant de se battre que de négocier. Mais il s'agit de mieux comprendre dans quel cosmos ces échanges et ces affrontements ont lieu. À cette compréhension, à ces combats comme à ces constructions collaboratives, le cinéma peut contribuer avec ses ressources propres. Ainsi, en 1958, le Blanc Jean Rouch intitule *Moi, un noir* un film mêlant chronique réaliste et scènes fabriquées pour évoquer les vies de trois jeunes chômeurs nigériens d'Abidjan qui se sont affublés de surnoms empruntés à Hollywood, et instaure un écart entre ce qu'on voit et ce qu'on entend (la tirade d'Oumarou Ganda alias

Edward G. Robinson). À ce moment, le « moi » est mis dans un état tremblant, instable, contradictoire : *Moi, un noir* est un grand film parce qu'il reste avec le trouble.

Il faut pour cela un déplacement qui relève moins du renversement copernicien (changement de centre) ou à la Feuerbach (inverser le haut et le bas) que de la réinvention d'un espace-temps. Les réflexions portées par les penseurs notamment de l'écologie politique incitent à sortir des anciennes dichotomies, qui de fait ne laissent place qu'à une marginalité recelant ses propres formes de confort ou à la soumission aux puissances du marché et de la domination. Il se trouve que le cinéma, du fait de son dispositif, est particulièrement susceptible de construire d'autres modalités relationnelles. Pour les évaluer, il faut accepter de sortir de la logomachie de type classe contre classe, sexe contre sexe ou race contre race, qui est encore le modèle stratégique majoritaire, malgré les catastrophes historiques auxquelles il a toujours mené. La question de l'exotisme se retrouve dès lors formulée dans des termes clarifiés. Et le cinéma lui-même peut tirer parti des déplacements et interrogations que permettent certaines hybridations. Que plusieurs des cinéastes que l'on vient de citer soient *aussi*, par exemple, anthropologues (Castaing Taylor et Paravel) ou artistes visuels (Weerasethakul, Hadjithomas et Joreige) aide le cinéma à « demeurer avec le trouble ». C'est également le cas de l'artiste collectif Flatfarm, qui a inventé une manière de regarder l'histoire longue du point de vue d'un arbre (*Storia di un albero*, 2020) ou de Clément Cogitore, lui aussi avec une œuvre multimédia, dont un film (*Braguino*, 2017). Si, suivant un usage trop bien établi, on a pu dans les pages qui précèdent employer indistinctement les notions d'altérité et de diversité, il faut ici clairement trancher entre les deux. Les avancées de la pensée politique, prenant acte du fait que l'anthropocène

ne permet plus de considérer les destins humains indépendamment de celui de l'ensemble des êtres terrestres, imposent d'abandonner cette équivalence trompeuse entre altérité et diversité. Comme le démontre toute la philosophie politique contemporaine dans ses dimensions les plus générales (Coccia) comme dans ses mises en œuvre notamment économiques⁷, il n'y a pas d'altérité, ou du moins les altérités sont marginales, secondaires, contingentes, et souvent des leurres. Mais il y a bien toujours, et même plus que jamais « du divers », pour reprendre la belle formule fondatrice de Segalen. Et c'est dans la capacité de prendre en compte ce divers, pour le décrire et pour en faire des ressources d'imagination, de plaisir et de réflexion, que le cinéma est un outil précieux.

Le considérer ainsi conduit à recourir à des catégories peu usitées aussi bien en esthétique du cinéma (même si on en trouverait sans mal des prémisses, notamment chez André Bazin) qu'en théorie politique, et qui pourtant deviennent nécessaires. Sans complaisance et sans illusion, Baptiste Morizot, à propos des rapports entre humains et non-humains (ou entre espèces animales, par exemple les loups et les brebis) parle de « gratitude » ; Marielle Macé à propos des migrants emploie le verbe « considérer » ; Céline Lefève, dans le contexte des relations de soin, en appelle au « décentrement de l'attention ». Les féministes fondatrices de l'éthique du *care* ont déployé de proche en proche les enjeux politiques et éthiques de ces formes d'attentions situées, et des engagements qu'elles appellent⁸. Le cinéma est sans cesse confronté aux mêmes enjeux.

7. Cf. Pierre Charbonnier, *Abondance et liberté*, Paris, La Découverte, 2020.

8. Cf. aussi, pour une mise en perspective historique de cette approche, Gandhi 2006.

Il l'est dans les comédies et les films d'action grand public aussi bien que dans les documentaires de recherche et les films-essais – et bien sûr les œuvres ouvertement militantes. Ce qui s'active dans toute mise en scène en répond, mal le plus souvent, mais de toute façon en répond. Les films peuvent construire des relations d'attention et de considération à l'infinie variété du divers, y compris dans ses aspects les plus sombres, les plus troubles, les plus opaques. Accomplir cela ne concerne pas seulement les œuvres de cinéma en elles-mêmes. Celles-ci, parmi d'autres artefacts, contribuent à élaborer ce que seront des comportements, individuels et collectifs, dans la vie quotidienne mais aussi dans le domaine des politiques publiques, dans les médias, dans les dispositifs législatifs et réglementaires. Le cinéma contribue ainsi à une façon d'habiter le monde, réellement et imaginativement, avec tous ceux qui le peuplent, humains et non-humains.