

Trouble dans le positivisme, la création en tant que recherche : le cas de *La zona del silencio*

Édith-Anne Pageot

Volume 48, Number 2, 2023

The Sources of Research-Creation: Historical and Multiple Perspectives

Aux sources de la recherche-création : perspectives historique et multiple

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1109078ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1109078ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pageot,  .A. (2023). Trouble dans le positivisme, la création en tant que recherche : le cas de *La zona del silencio*. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 48(2), 120–137. <https://doi.org/10.7202/1109078ar>

Article abstract

This article proposes to study research-creation by considering our embodied relationship to the world. It is an approach that tends to reject the ontological distance implied by positivism. Often subversive, research-creation itself blurs disciplinary thresholds and undermines positivist logic. The lesser-known *La zona del silencio* collective project, set up in the Mexican desert between 1984 and 1985, brought together twelve artists with diverse disciplinary backgrounds from Mexico, Germany, Canada, and the Cree Nation. The environmental complexity of the site, the transnational dimension of the project and the cultural plurality of the group incited the artists to connect and to form a community. *La zona del silencio* offers an alternative vision of contemporary art that can be compared to Arturo Escobar's concept of *sentipensar con la tierra* and that, in some ways, resonates with the words of  douard Glissant. This case study demonstrates how research-creation has a disruptive and transformative potential.

Trouble dans le positivisme, la création en tant que recherche : le cas de *La zona del silencio*

Édith-Anne Pageot

This article proposes to study research-creation by considering our embodied relationship to the world. It is an approach that tends to reject the ontological distance implied by positivism. Often subversive, research-creation itself blurs disciplinary thresholds and undermines positivist logic. The lesser-known *La zona del silencio* collective project, set up in the Mexican desert between 1984 and 1985, brought together twelve artists with diverse disciplinary backgrounds from Mexico, Germany, Canada, and the Cree Nation. The environmental complexity of the site, the transnational dimension of the project and the cultural plurality of the group incited the artists to connect and to form a community. *La zona del silencio* offers an alternative vision of contemporary art that can be compared to Arturo Escobar's concept of *sentipensar con la tierra* and that, in some ways, resonates with the words of Édouard Glissant. This case study demonstrates how research-creation has a disruptive and transformative potential.

Édith-Anne Pageot est professeure dans la Département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.
—pageot.edith-anne@uqam.ca

Dans le milieu universitaire, la recherche-création est un concept encore relativement récent. En Grande-Bretagne et en Australie, il émerge il y a un peu plus d'une trentaine d'années en tant que « *practice as research*¹ » et aux  tats-Unis en tant que « *arts-based research* » et « *performative research*² ». Au Québec, au tournant des années 1970, l'intégration des écoles des beaux-arts aux universités implique des changements structuraux qui contribuent à la création de postes d'artistes-chercheurs, puis progressivement à celle de programmes de cycles supérieurs en recherche-création.

Ces programmes répondent en partie à un enjeu criant, celui du décloisonnement des disciplines que réclamait, à la fin des années soixante déjà, la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts (Rapport Rioux)³. Les programmes universitaires en recherche-création offrent, en effet, un cadre pour des projets qui mettent en dialogue des outils méthodologiques empruntés à plusieurs disciplines⁴ et qui se situent à l'intersection de la pratique et de la théorie ou encore qui proposent une recherche-intervention impliquant l'interactivité dans la production de connaissances afin de résoudre des problèmes spécifiques. Au tournant des années 2000, les principaux organismes subventionnaires au Québec et au Canada (FRQSC, CRSH⁵) emboîtent le pas en consacrant à la recherche-création des programmes dédiés.

Pour autant, comme plusieurs auteurs le soulignent⁶, la recherche-création reste, encore aujourd'hui, souvent mal comprise. Les croisements entre la pratique et les connaissances empiriques et théoriques de la recherche-création soulèvent nombre de tensions tant sur le plan pédagogique que disciplinaire⁷.

Ajoutant à la confusion, on peut sans doute considérer qu'en soi la création d'une œuvre artistique est très souvent indissociable d'un processus de recherche interdisciplinaire, pluridisciplinaire, voire transdisciplinaire. Les exemples historiques, même lointains, ne manquent pas. Pensons seulement à la démarche respective d'un Léonard de Vinci ou de Leon Battista Alberti, pour ne nommer que les cas les plus canoniques. Conséquemment, on pourrait argumenter que le couple recherche-création a existé sous diverses formes bien avant sa reconnaissance progressive depuis une quarantaine d'années dans les institutions universitaires.⁸ Cependant, certains chercheurs, comme Louis-Claude Paquin, suggèrent que les pratiques

contemporaines en recherche-crédation qui se font en milieu universitaire se distinguent de ce principe général, car elles se construisent par la rédaction d'un récit de pratique : « [J]e prétends que c'est par l'écriture d'un récit qu'il est possible de parvenir à cette reconstruction. Je prétends également que le récit de sa pratique est le lieu de la recherche-crédation où les connaissances sont produites. »⁹

La spécificité de la recherche-crédation en milieu universitaire, tel qu'elle se pratique au Canada du moins, reposerait donc sur une démarche réflexive, sur la « mise en récit » du faire œuvre, c'est-à-dire un texte long qui documente et contextualise les processus de création et problématise les activités artistiques. Paquin et Noury synthétisent ainsi : « Pour Scrivener (2002), la documentation, voire l'enregistrement du processus de création, constitue le matériau de base pour initier cette réflexion. Quant à eux, Cake et al. (2015) conseillent le recours au récit comme moyen de favoriser la réflexivité en faisant référence à Bolton (2010), qui insiste sur l'importance de comprendre comment nous construisons notre monde à travers la narration et la métaphore¹⁰. » Enfin, comme le rappelle Marie-Madeleine Bertucci, la réflexivité est « constitutive de la posture de recherche, car elle suppose un travail constant du chercheur sur ses positionnements, ses angles d'attaque et une réactivité permanente [...] »¹¹. Malgré ces clarifications, un certain flou persiste. On peine à cerner l'articulation entre la production d'une œuvre et la production de connaissances en recherche-crédation.

En fait, la recherche-crédation jette le « trouble » dans l'ordre disciplinaire et dans la logique positiviste qui structurent les environnements de recherche universitaire. On aura reconnu la célèbre formule empruntée à Judith Butler, « trouble dans le genre »¹², ici remaniée dans le but de réfuter la logique d'exclusion du positivisme et de l'ordre disciplinaire. La relative incompréhension entourant le concept de recherche-crédation en milieu universitaire m'apparaît, en effet, symptomatique du potentiel perturbateur de la création entendue comme mode de connaissance et de recherche. La recherche par et à travers la création peut ébranler les catégories disciplinaires, l'hégémonie positiviste et la logique néolibérale héritées de la modernité. Certes, les approches en recherche-crédation n'ont pas toutes un tel potentiel subversif. Comme le soulignent Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, la recherche-crédation ne souscrit pas nécessairement à ce principe : « On peut être dominant-e et super capitaliste en faisant de la recherche-crédation, y'a tout un pan de la recherche-crédation qui encourage un modèle néolibéral de l'Université, qui ne s'engage pas dans des enjeux politiques et identitaires¹³. » Il n'en demeure pas moins que les dimensions transdisciplinaires, performatives, critiques, intuitives, le savoir situé, les approches collaboratives, les rapports de concomitance entre pratique et théorie qui caractérisent souvent l'approche des artistes-chercheurs influencent, aujourd'hui, plusieurs champs disciplinaires étrangers aux arts proprement dits. En définitive, le malaise institutionnel ne témoigne-t-il pas, d'abord et avant tout, de la difficulté à comprendre et à valider des modes de production de savoirs qui ne souscrivent pas au paradigme

1. Estelle Barrett et Barbara Bolt, *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, London, I. B. Tauris, 2010.

2. Patricia Leavey, *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*, 1^{re} édition, New York, The Guilford Press, 2009.

3. Jean Deslauriers et Marcel Rioux, *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 4 vol., 1969. Édition numérique disponible à l'adresse suivante : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3393234>.

4. Par exemple, le Doctorat en études et pratiques des arts (DEPA) à l'UQAM créé en 1997 est fondé sur le paradigme de l'interdisciplinarité. Il est aujourd'hui soutenu par plusieurs centres de recherche et est offert conjointement par trois écoles (École des arts visuels et médiatiques, École de design, École supérieure de théâtre) et quatre départements (danse, études littéraires, histoire de l'art et musique).

5. Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) : Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH).

6. Voir entre autres : Sophie Stévanec, « À la recherche de la recherche-crédation : la création d'une interdiscipline universitaire », *Intersections*, vol. 33, n° 1, 2012, p. 3-9 ; Louis-Claude Paquin, *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation*, 2019, p. 1, [en ligne], http://lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf (consulté le 20 août 2021) ; Owen Chapman et Kim Sawchuk, "Research-Creation: Intervention, Analysis and Family Resemblances", *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, 2012, p. 5-26.

7. Voir le dossier polémique sur la recherche-crédation dans *RACAR : revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 40, n° 1, 2015, p. 46-49.

8. Owen et Sawchuk ont élaboré une typologie afin de caractériser les modalités de la relation entre la recherche et la création : *research-for-creation, research-from-creation, creative presentations of research, creation-as-research*. Voir Owen Chapman et Kim Sawchuk, op. cit.

9. Louis-Claude Paquin, op. cit., p. 2.

positiviste, à sa prétention à l'universalité, à la distance ontologique qu'il suppose, aux binarismes étanches qu'il impose entre pratique et théorie, subjectivité et objectivité, affect et logique.

La recherche-crédation nous invite à (re)considérer la création en tant que mode de connaissance performatif qui ouvre sur de nouvelles perspectives en faisant intervenir des saisies incarnées et rapprochées de l'espace, du temps et de la mémoire dans la construction des savoirs. Il y aurait alors peut-être lieu de parler de création-recherche !

C'est à partir de ce renversement de proposition que je m'intéresse ici au projet intitulé *La zona del silencio*, une expérience de création collective qui a eu lieu dans le désert du Mexique entre décembre 1984 et janvier 1985. De quelles manières singulières ce projet de « création-recherche » appréhende-t-il notre rapport à l'espace, au corps, au monde, et notre vision de l'être ensemble ? De quelles manières façonne-t-il l'imaginaire géographique ?

La zona del silencio

La zona del silencio est un événement collectif dont Domingo Cisneros, artiste canadien d'origine mexicaine, fut l'instigateur à l'automne 1983. Arrivé au Québec en 1968, Cisneros, dont l'ascendance maternelle est tepehuán – un nom qui signifie « propriétaires de la montagne » ou « habitants des montagnes » en langue nahuatl –, voulait retourner au Mexique pour y vivre une expérience collective sur une longue durée¹⁴. *La zona del silencio* réalisait ce souhait. Ce projet, que Cisneros qualifie « d'art-aventure », rassemblait douze créatrices et créateurs issus de divers champs disciplinaires (arts visuels, performance, composition sonore, danse, littérature, cinéma, photographie), de quatre cultures et de trois langues différentes (français, anglais, espagnol). Il consistait à aller vivre, ensemble, une expérience de création, pendant un mois, dans le désert mexicain dans la région appelée « La zone du silence », éponyme du projet artistique [fig. 1]. La zone est située dans le Centre-Nord du Mexique entre les 26^e et les 28^e parallèles de latitude nord et le 104^e méridien de longitude ouest. Elle s'étend sur quelque cinquante kilomètres, à l'intersection de trois États frontaliers, Durango, Coahuila et Chihuahua. À l'ère cambrienne, le site était couvert par les eaux de la mer de Thétis, une étendue dont la taille était comparable à celle l'Asie actuelle. Véritable mer intérieure, cette masse d'eau relativement peu profonde a existé il y a environ 250 millions d'années alors que les continents étaient soudés. La zone du silence est riche en fossiles témoignant de la biodiversité passée. Terre aride, où l'intensité des rayons solaires présente un défi à la survie, elle est peuplée d'animaux sauvages : coyote, puma, lézards, caméléons, tortue géante, chats sauvages, tarentules et scorpions, etc. La région fait l'objet de nombreux mythes et récits populaires¹⁵ en raison des phénomènes magnétiques et de silence qui y sont observés par les scientifiques.

La complexité environnementale du projet, *La zona del silencio*, sa pluralité linguistique et sa dimension transnationale exigeaient une préparation

10. Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, « Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique », *Communiquer*, Hors-séries : La communication à l'UQAM – « 50 ans d'audace », 2020, p. 103-136, [en ligne], <http://journals.openedition.org/communiquer/5042> (consulté le 12 octobre 2021). Voir aussi Gillie Bolton et Russell Delderfield, *Reflective Practice: Writing and Professional Development*, Thousand Oaks, CA, 5^e édition, Sage, 2018 ; Susan Anne Cake, Lauren Solomon, Grant McLay, Kate O'Sullivan et Colin Robert Schumacher, « Narrative as a Tool for Critical Reflective Practice in the Creative Industries », *Reflective Practice*, vol. 16, n^o 4, 2015, p. 472-486.

11. Marie-Madeleine Bertucci, « Place de la réflexivité dans les sciences humaines et sociales : quelques jalons », *Cahiers de sociolinguistique*, vol. 1, n^o 14, 2009, p. 43-55.

12. Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

13. Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, « On veut les entendre se nommer : introduction à *Savoir les marges*, un dialogue », dans Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, dir., *Savoir les marges : écritures politiques en recherche-crédation*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2022, p. 19-20.

14. Wanda B. Campbell, « La Zona del Silencio », dans *La Zona del Silencio – ArtAdventure – Une célébration des arts du désert*, Les Éditions Intervention, 1985, non paginé.

15. Par exemple, voir le site de Zona del silencio : <https://www.amusingplanet.com/2015/03/zona-del-silencio-urban-legend-of-zone.html>.

Figure 1. La zone du silence, désert du Mexique. Photo : Silvy Panet-Raymond



et une planification hors du commun. Outre la conceptualisation et l'organisation logistique, qui n'est pas en reste, les artistes étudient en amont de l'aventure les spécificités géologiques, géographiques, climatiques, ainsi que les dimensions anthropologiques, mythologiques et historiques et politiques des lieux.

Le projet est conçu et mis en œuvre de manière collaborative. Au cours des deux années précédant l'expérience artistique dans le désert, Wanda B. Campbell (écrivaine canadienne d'origine américaine) et Domingo Cisneros séjournent plusieurs fois à Durango (Mexique) pour conceptualiser et organiser l'expédition. Ils obtiennent des appuis de la Délégation du Québec au Mexique¹⁶, de l'Office du tourisme et cinématographique de l'État de Durango.¹⁷ Accompagné de Benjamin Medel (cinéaste mexicain), Cisneros se rend dans la zone du silence à plusieurs occasions pour filmer les lieux.

Depuis Montréal, Silvy Panet-Raymond (chorégraphe, danseuse, professeure, cofondatrice de Tangente, premier organisme de diffusion spécialisé en danse au Québec) rédige les documents servant aux demandes d'appui des organismes subventionnaires québécois. Elle sollicite la collaboration de la compagnie Les promotions Multi-vision, spécialiste en productions filmiques et audiovisuelles¹⁸. Elle fonde le Groupe Safari Inc. un organisme à but non lucratif voué à la création, la promotion et la diffusion d'activités artistiques et culturelles. La création de cet organisme devait permettre d'accroître et de diversifier les sources de financement. En définitive, ce seront plutôt les artistes eux-mêmes qui assureront la diffusion du projet¹⁹. Panet-Raymond et Richard Martel (artiste québécois en arts visuels) obtiennent respectivement l'appui financier du ministère des Affaires culturelles du Québec dans le cadre du programme Accessibilité. Ces fonds sont redistribués au sein du groupe.

16. Lettre d'appui de Corrie Castello, Délégation générale du Québec au Mexique, à Domingo Cisneros, 29 octobre 1984, archives privées de Domingo Cisneros.

17. Lettre d'appui de Victor Torres Arriaga, le 23 août 1984, archives privées de Domingo Cisneros. Arriaga est le directeur du tourisme et de la cinématographie de l'État de Durango (*director estatal de turismo y cinematografía*).

18. Archives privées de Silvy Panet-Raymond.

19. Échanges avec Domingo Cisneros par courriel, le 4 octobre 2022.

Douze participants se rendent finalement dans le désert mexicain et y campent entre décembre 1984 et janvier 1985. Aux artistes déjà mentionnés s'ajoutent : Lise Labrie (sculptrice québécoise), Jeanne MacDonald-Poirier (poète d'origine nehiyawak [crie] et québécoise), Carlos Majul (photographe et cinéaste mexicain), Norbert Ruebsaat (poète-écrivain canadien d'origine allemande), Hildegard Westerkamp (compositrice canadienne d'origine allemande), Gloria Cano (historienne mexicaine) et Francisco García Pérez (artiste visuel et poète mexicain) ainsi que les enfants des participants²⁰. À ce groupe pluridisciplinaire, plurilingue et pluriculturel, se joint ponctuellement le trio U. Calitkay, formé des musiciens de Durango, Felipe Palacio, José Gamiz et Jesus Baraza.

Le projet est mu par une vision « panaméricaine et transculturelle, susceptible d'accroître et d'intégrer la diversité des manifestations et des sensibilités culturelles », par un désir de rapprochements entre les artistes autochtones et « non-autochtones » [sic] et par un « désir d'échange dynamique et positif visant la recherche et la création²¹ ». L'objectif premier de *La zona del silencio* est de « permettre la rencontre de personnes appartenant à des ethnies allogènes afin d'échanger, produire et diffuser leurs expériences ». Le contexte pluriculturel et plurilingue du projet est donc perçu par les organisateurs et les organisatrices comme un vecteur essentiel d'affranchissement de la logique moderniste, centrée sur les canons et les épistémologies européennes. Plus loin, on explique : « Ce projet se veut un précédent dans les relations culturelles panaméricaines et mise sur la représentation de points de vue reflétant la diversité des individus et l'unicité de l'effort commun²². » La dimension inclusive du projet entend créer des ponts entre des intervenants d'origine culturelle et linguistique et d'horizons épistémologiques divers. Du coup, il s'agit de réunir les conditions pouvant favoriser le « rapprochement de l'éducation, de la culture et des sciences humaines en vue d'élargir l'horizon moderniste et les liens d'entente²³ ». À l'origine, Yves Sioui Durand (écrivain et dramaturge, membre de la Nation huronne-wendat), sa conjointe la Québécoise Catherine Joncas, des membres du Popular Theatre of Hobbema de l'Alberta et Aberaham Burnstick (Cri), qui œuvre à l'époque au Poundmaker's Lodge Treatment Centres, à Edmonton (fondé en 1973), devaient participer à l'expérience collective dans le désert mexicain. Ils ne s'y rendent pas pour des raisons qui ne sont pas claires à ce jour. Peut-être que leur retrait était en partie dû à des événements circonstanciels. Rappelons qu'à l'époque, Sioui Durand et Joncas sont activement impliqués dans les activités de fondation de la compagnie théâtrale Ondinnok (1985). Par ailleurs, les participants autochtones devaient obtenir du financement auprès des organismes subventionnaires gouvernementaux fédéraux et autochtones provinciaux. Il est probable que le financement attendu n'ait pas été octroyé.

Quoiqu'il en soit, la seule participante autochtone originaire du Canada au projet *La zona del silencio* est Jeanne MacDonald Poirier, ancienne étudiante au Collège Manitu (La Macaza, Québec). Force est de constater que la modeste représentation autochtone à l'aventure mexicaine affaiblissait

20. Ayesha la fille de Wanda et Domingo, Sonja, la fille d'Hildegard et de Norbert ainsi que les enfants de Benjamin Medel. D'autres participants sont pressentis : Madeleine et Pierre Racine (sculpteur québécois) et Brigitte Radecki (peintre canadienne d'origine allemande), notamment. Ils ne se joindront pas à l'aventure, archives privées de Silvy Panet-Raymond.

21. Soumission du projet « La zone du silence » présentée par Groupe Safari Inc. Conception Domingo Cisneros et Silvy Panet-Raymond, préparation, Silvy Panet-Raymond, Yves Sioui Durand avec la collaboration des intervenants, le 15 octobre 1984, p. 3, archives privées de Silvy Panet-Raymond.

22. Ibid., p. 2.

23. Ibid., p. 6.

Figure 2. Vue de l'exposition *La zone du silence*, du 31 octobre au 19 décembre 1985. La Galerie du Musée, Québec. MNBAQ, Photo : Patrick Altman



un peu les objectifs de dialogues interculturels et « panaméricains » souhaités.

Pendant près d'un mois autour du solstice d'hiver, les artistes réalisent des projets collectifs et d'autres individuels : installations éphémères, photographies, une trentaine d'heures d'enregistrement audio, vidéo et de film super-8, de la poésie, des textes littéraires et des performances. À la suite de leur aventure dans le désert, les résultats de recherche et de création sont présentés sous diverses formes. Bien qu'on ambitionne une diffusion d'envergure locale, nationale et internationale, plusieurs ententes de collaboration ne se concrétisent pas²⁴. Le projet *La zona del silencio* est finalement présenté sous forme d'exposition dans trois lieux différents. Les artistes publient un catalogue avec l'appui du ministère des Affaires culturelles du Québec. Silvy Panet-Raymond obtient une subvention de 5 200 \$ du ministère des Affaires culturelles du Québec²⁵. D'une soixantaine de pages, le livret broché, piloté par Richard Martel et Wanda B. Campbell pour la traduction, paraît en trois langues aux Éditions Intervention (1985). La Galerie du Musée, située au 24, rue Champlain, à Québec accueille l'exposition *La zone du silence* du 31 octobre au 19 décembre 1985 [fig. 2]. L'année suivante, en 1986, la Galerie d'art de l'École d'art d'Ottawa présente « La zone du silence : aventure artistique », du 14 au 30 janvier. Enfin, à la fin de l'année 1986, Wanda B. Campbell, Domingo Cisneros, Richard Martel et Silvy Panet-Raymond retournent dans le désert mexicain afin d'y réaliser d'autres œuvres vouées cette fois à l'exposition que présente le Musée d'anthropologie et d'histoire (Museo de Antropología e Historia) à Durango du 9 au 30 janvier 1987.

Dans son ensemble, le projet a eu des retombées concrètes. Cisneros organise d'autres expéditions semblables ailleurs dans le monde. Dix ans plus tard, afin de commémorer la première l'expédition dans le désert, les artistes rassemblés en 1984, à qui se joignent cette fois d'autres créateurs,

24. Plusieurs institutions, associations, musées, galeries et centres autogérés furent approchés sans aboutir à des ententes effectives : le Musée Emerson de Syracuse (New York), le Musée Washington, la Galerie Charles H. Scott (Vancouver), Fondo del Sol (Washington), l'Association for Native Development in the Performing and Visual Arts (Toronto), Popular Theatre of Hobbema (Alberta), la revue *Intervention* (Québec), l'Assemblée des Premières Nations du Québec, Radio-Canada, Office du Tourisme et de la cinématographie (Durango), *ibid.*, p. 6.

25. Lettre du ministère des Affaires culturelles du Québec à Silvy Panet-Raymond, 12 février 1985, archives privées de Domingo Cisneros.



Figure 3. Francisco García Pérez, *La zona del silencio*, performance, Mexique, 1984-85. De gauche à droite : Francisco García Pérez, Benjamin Medel (vidéaste), Carlos Majul (photographe). Photo : Richard Martel.

se rendent à nouveau dans la zone du silence. Ces initiatives sont diffusées pendant plusieurs mois dans divers événements artistiques Europe. Il n'en demeure pas moins qu'aujourd'hui, le projet demeure méconnu et quasiment absent des cursus pédagogiques en art contemporain et en recherche-crédation dans les universités canadiennes.

Artistes du désert

Dès son arrivée en décembre 1984, dans l'attente des collègues mexicains, l'équipe canadienne réalise collectivement une installation éphémère. Geste dadaïste, les artistes s'emparent de l'obélisque de fer oxydé, le Vertice de Trino, qui s'élève à proximité de leur campement. Dans cet endroit du désert, l'obélisque sert de marqueur et de découpe du territoire et obéit à une logique d'appropriation des lieux par trois États. Le Vertice signale, en effet, la confluence des frontières des États de Coahuila, Durango et Chihuahua. Détourné de sa fonction première, paré d'ossements blanchis trouvés sur place, autant de présences muettes de la vie cambrienne, de boîtes de conserve, de roches, de papier aluminium, de pelle et de pic de métal qui reflète la lumière vive du soleil, l'obélisque est transformé pour un moment, en borne signalétique à la création. Sur le ton de la satire cette fois, Silvy Panet-Raymond amorce la performance collective *Archeology to Western Movies* portant sur différents sujets allant de la lettre A à W.

D'autres projets collectifs comportent une dimension rituelle, c'est le cas par exemple de l'intervention collective dans le « cercle apache ». Le cercle est constitué des ruines d'un muret où les participants installent leur campement et où sont érigées, en guise de totem de groupe, des structures faites de hampes séchées de mezcal chaparro, la fleur de l'agave du Mexique, appelées maguey.

26. « *Habrà que aceptarnos. Hay una imprescindible / una imperiosa necesidad recíproca entre las personas. Habremos de compartir nuestros espacios y dejar lo necesariamente personal — la energía suficiente — para trotar nuestros caminos.* », Francisco García Pérez, « Propósito principal del evento », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

Entre les 21 et le 31 décembre, Francisco García Pérez organise avec l'aide de ses collègues un événement qui se tient chaque jour au coucher du soleil et dont on trouve une description détaillée dans le catalogue, description que je résume ici [fig. 3]. Trois cercles de chaux, de pierres et de feu enserrant une structure noire placée au centre et à partir de laquelle des cordes sont fixées, puis tendues par des volontaires. Une personne nue pénètre dans la structure par le côté ouest et se couvre d'un linge blanc. Le cercle de feu est allumé. Les cordes sont ensuite fixées au sol afin que les personnes volontaires puissent s'éloigner et observer le coucher du soleil. Lorsqu'elles reviennent délier les cordes du sol, la personne se tenant au centre se déleste de l'étoffe blanche, pratique un geste de purification et, faisant face à l'est, se prépare à abandonner la structure noire en remerciant les personnes volontaires, puis elle s'habille à nouveau. L'installation-performance se veut une expérience de la rencontre, où les points cardinaux évoquent les rapports de force entre le Nord, le Sud, l'Occident et l'Orient : « Il nous faut accepter. Il y a une nécessité réciproque inévitable et impérieuse entre les personnes. Il nous faut partager nos espaces et laisser ce qui est nécessairement personnel – l'énergie suffisante – pour réaliser nos chemins²⁶. »

Le projet individuel *Resurrección Chichimeca* [fig. 4 et 5] de Domingo Cisneros revêt lui aussi une dimension rituelle, voire spirituelle, laquelle caractérise d'ailleurs toute sa pratique de sculpteur. Autour d'un monticule sableux, à proximité duquel s'élèvent quelques arbres près du puits d'eau dans les ruines de Mohovano, Cisneros réalise une installation faite d'épines, de silex, de pierres et d'ossements de bovins morts de soif ou de maladie. Il rédige un court texte, partie prenante de cette œuvre performative :

Des jours de plomb passés, élucubrant dans ce champ-saint d'âmes du désert. Soleil, sable et ossements. Enfer fossilisé. Des fois [sic] Funérailles du Shaman Chichimeca ou Arbre de Noël Mezquite. Autres fois, l'Insurrection des Morts, Jugement final ou les Lèvres de l'Enfer. [...] Tu parles un bout de temps avec tes êtres demi-enterrés tes chums. Ils te racontent leurs histoires, presque toujours de plaintes. Alors tu te dis : art Chichimeca. [...] Coyotes et âmes blessées. Les ossements avec la lune, la peau sur l'épine. Et finalement tu te dis : maintenant, déjà si loin, ma zone muse, Résurrection Chichimeca²⁷.

L'utilisation de la deuxième personne du singulier utilisée dans ce texte d'accompagnement exhorte l'action et la responsabilité. Le titre de l'installation, quant à lui, invite sans conteste à interpréter le rituel comme un geste critique radical. Avant l'époque coloniale, le nom « Chichimèque » désigne de nombreux groupes autochtones nomades au nord du Mexique. Après la colonisation espagnole, le terme devient péjoratif, désignant sans distinction les habitants du sud du pays²⁸.

Jeanne MacDonald Poirier, quant à elle, s'adonne longuement à la médiation et à l'écriture. En février, un peu avant de quitter le désert, elle offre à chaque participant un poème personnalisé en guise de cadeau. Parallèlement à ces initiatives, elle met à contribution ses connaissances en géologie en identifiant les roches et les fossiles trouvés sur place par les unes et les autres.

27. « *Días de plomo de darle elocubrado a ese camposanto de animas del desierto. Sol, arena y huesos. Infierno fossilizado. En veces Funeral de Chaman Chichimeca o Mezquite Navideno. Otras La Insurrección de los muertos, Juicio Final o Los Labios del Averno. Ojo: alacran alucinado ataca a panteon. Y así. Luego contemplas tu instalación, en cierto momento, y te dices: arte nomadico. Otro día, desde la sombra de un techo de espinas, dices: arte aventura. [...] Te platican sus historias, casi siempre en queja. Luego te dices: arte chichimeca. [...] Y finalmente te dices: ahora ya tan lejos, zona musa mía, Resurrección Chichimeca.* » Domingo Cisneros, « *Resurrección Chichimeca* », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

28. Anne Fardoulis, Notice « *Chichimèques* », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chichimeques/> (consulté le 20 juillet 2022).



Figure 4. Domingo Cisneros, *Resurreccion Chichimeca*, installation, décembre 1984, La zona del silencio, Mexique.



Figure 5. Domingo Cisneros, *Resurreccion Chichimeca* (détail de l'installation), décembre 1984, La zona del silencio, Mexique.

Photo : Silvy Panet-Ramond.



Figure 6. *La zona del silencio*, 1984-85, Mexique. De gauche à droite : Gloria Cano, Emerson Medel (fils de Benjamin Medel), Francisco García Pérez, Silvy Panet-Raymond, Norbert Ruebsaat, Hildegard Westerkamp, Sonja Ruebsaat, Wanda Campbell (à l'avant-plan, debout), Ayesha Cisneros (enfant cachée derrière Wanda Campbell), Jeanne McDonald Poirier, Richard Martel, Lise Labrie, fils de Benjamin Medel, Richard Martel. Photo : Benjamin Medel.

D'autres projets collectifs comportent une dimension sonore centrale. C'est le cas de la *Cantata Chichimeca*, la *Sinfonia de Ramas* ainsi que les projets de percussion exécutés avec les outils de campement, pelles et pied-de-biche notamment. On organise le Festival sonore de Mohovano tenu dans le cimetière adjacent au campement et auquel collaborent Silvy Panet-Raymond, Wanda B. Campbell, Hildegard Westerkamp, Lise Labrie, Richard Martel, Domingo Cisneros et les enfants. Panet-Raymond invite les participants à réaliser des improvisations à l'aide de branches de longueurs différentes, trouvées sur les lieux et utilisées en guise d'instruments de percussion. Comme elle l'explique :

L'attention aux dynamiques des gestes et des textures sonores amenèrent une gamme variée de sifflements, de soupirs, de craquements, d'entrelacements entre le jeu du corps et la voix des instruments. [...] J'avais évité toute consigne de durée, de mode, de geste, ce qui permit un jaillissement spontané d'effort physique en chacun(e)²⁹.

Le jour d'ouverture du festival, au coucher du soleil le 29 décembre 1984, Wanda B. Campbell lit en français, en anglais et en espagnol son poème en prose intitulé, « Réflexions dans un cimetière du désert » dont voici un extrait |fig. 6| :

Peut-être des familles entières ont périés [sic] ici sans laisser de femme, d'époux, ni un seul enfant pour y ramener une pierre tombale de Ceballos, Mapimi, Chihuahua, Yermo, Tlahualilo. Ou peut-être qu'ils ont été vaincus par le désert et qu'ils sont partis en laissant leurs morts pour toujours, un poids qu'ils ne pouvaient plus porter. Ou peut-être qu'ils pensaient retourner un jour, portant leur pain de mort et leurs couronnes de fleurs ; mais ils ont trouvé un autre destin ailleurs³⁰.

Cisneros entonne une mélodie en hommage aux communautés autochtones du Nord qui ont traversé ce territoire. À l'écoute du silence, Hildegard Westerkamp, pionnière de l'écologie acoustique, enregistre la Symphonie des branches (*Sinfonia de Ramas*) en frottant les feuilles des plantes, frappant sur des palmiers et arrachant des épines de cactus. Comme elle l'explique, la clarté acoustique des lieux rend audibles des sons de basses fréquences exempts des environnements sonores parasites des milieux urbains :

Aller à la Zone du Silence me donnait l'occasion de récupérer mes sens hors d'une existence urbaine fiévreuse, les concentrer et me récupérer. [...] La seule façon de découvrir des sons excitants était de le faire avec mes propres mains, en touchant les plantes comme en jouant sur les épines du cactus maguay qui est très gros, juteux et vert. Il veut être touché. La téquila est faite avec cette plante. J'ai mis le microphone très près et j'ai frotté les feuilles. Il sonnait comme une tempête, changeant son spectre de fréquence tout le temps³¹.

Richard Martel réalise pour sa part une installation monumentale intitulée *Mohovamec* |fig. 7|, à l'écart du campement. Rappelant les préoccupations d'échelle et d'enjeux perceptifs chez les artistes du Land Art – je pense spécifiquement à Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-1976, Great Basin Desert, Utah) et à *Shift* (1970-1972, King City, Canada) de Richard Serra et Joan Jonas –, Martel amoncelle des pierres volcaniques de façon à former deux grands segments de sept mètres de long et d'une cinquantaine de centimètres de haut. Placés en miroir les segments forment les lettres V et A, tirées du nom Mohovano

29. Silvy Panet-Raymond, « 1^{er} festival sonore de Mohovano », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

30. Traduit de l'anglais par Wanda B. Campbell. "Maybe whole families perished here, leaving no wives or husbands or children to bring monuments from Ceballos, Mapimi, Chihuahua, Yermo, Tlahualilo. Or maybe they were beaten by the desert, and they went away and left their dead forever, a weight they couldn't carry anymore. Or maybe they planned to come back someday, laden with egg bread and flowers, but fate ruled otherwise elsewhere. And so, these crosses stood and bore the wind and sun and rain until they toppled over, like those that lie below them. Some living things fall dead onto the earth's face and then are covered over. Others lie where they fall, offering their flesh to all, a delicatessen of death. I wouldn't mind either way. I could lie among you here white comfortably, or leave my bones out there, white as this graveyard Jesus, treasure for sculptors and coyotes." Wanda B. Campbell, « Reflections... », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

31. Hildegard Westerkamp, « Écouter la Zone du Silence », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

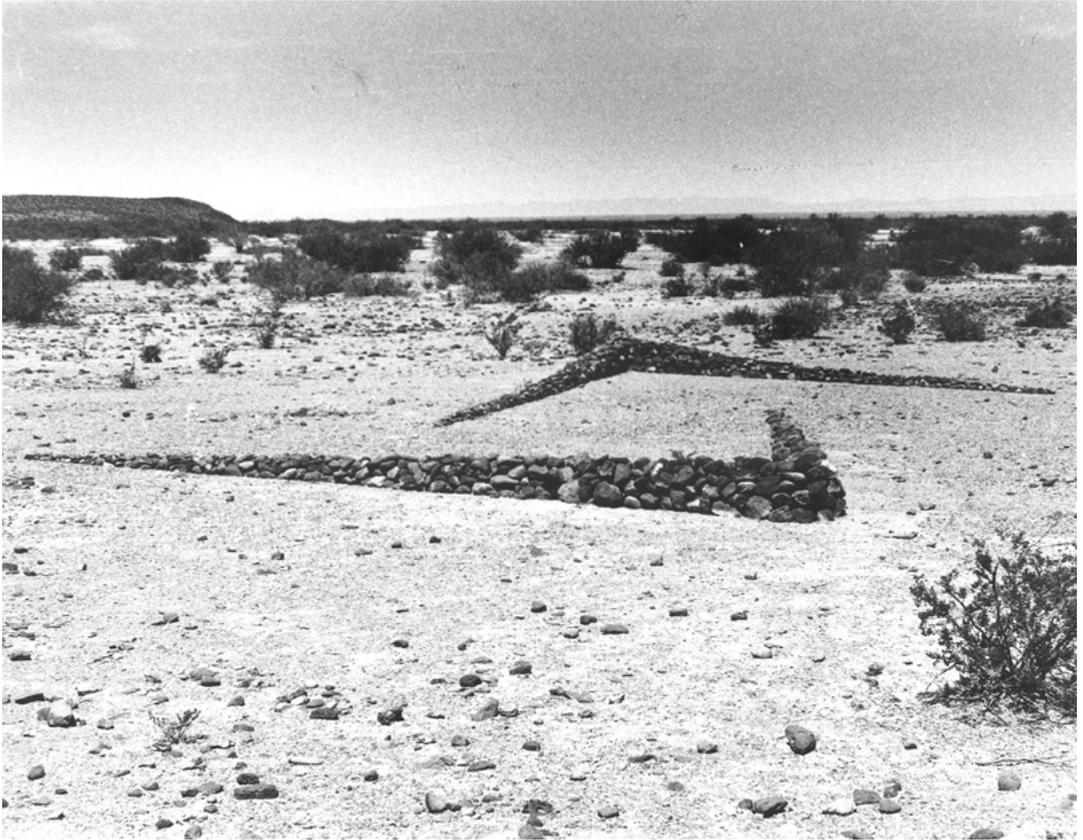


Figure 7. Richard Martel, *Mohovamec*, 1984-85, Mexique.
Photo : Richard Martel.

ancien campement apache. À ses yeux, « ce système formel favorise la méditation et un questionnement se “construit” au moyen de données adjacentes et alentour du site lui-même, comme données opérationnelles. La relation avec les gens vivants dans la zone et les visiteurs qui viendront éventuellement est de l’ordre du vécu communicationnel³² ».

Carlos Majul et le cinéaste Benjamin Medel documentent en photographies, en vidéo et en film super 8, les projets éphémères, mais aussi la vie quotidienne au campement, les interactions humaines, les plantes, les animaux, les jeux des enfants, les repas, les obstacles rencontrés ainsi que les quelques nomades qui viennent parfois observer les événements artistiques. Norbert Ruebsaat mène des entrevues avec chacun des participants. Recueillant leurs témoignages, il les invite à relater leur expérience du désert. Gloria Cano, enfin, partage ses connaissances sur l’histoire du site.

La zona del silencio en contexte

L’expérience vécue dans la zone du silence fut marquante pour plusieurs participants. Elle a servi d’officine pour d’autres projets menés par le collectif d’artistes Boréal-Multimédia (1988-1996) qui comptait parmi ses membres fondateurs Domingo Cisneros et Wanda B. Campbell. D’autres expéditions en nature, pluridisciplinaires et pluriculturelles, furent pilotées par ce

32. Richard Martel, « Mohovamec : lieu de rencontres », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

groupe. C'est le cas notamment du projet intitulé *Écart : art aventure*³³, organisé au lac Mitchinamécus, dans les Hautes-Laurentides à l'Extrême-Nord de la région administrative des Laurentides au Québec pendant l'été 1990. *Écart* visait la restauration écologique et l'immersion créatrice collective *in situ*. Le projet réunissait, entre autres, l'artiste norvégien Egly Martin Kurdol, Wanda B. Campbell, Domingo Cisneros, Silvy Panet-Raymond, Lise Labrie, Robin Poitras, Jan Swidzinski et Edward Poitras. De *La zona del silencio* naîtra également le concept du « territoire culturel »³⁴.

Pour Hildegard Westerkamp, *La zona del silencio* est l'occasion de poursuivre les recherches sur l'écologie acoustique et sur l'éveil d'une conscience sonore entreprises depuis son arrivée au Canada en 1968. À l'époque, elle étudie la musique à l'Université de la Colombie-Britannique et se joint au *World Soundscape Project* sous la direction de Raymond Murray Schafer à l'Université Simon Fraser³⁵. Distinguant cependant sa démarche de la musique concrète qui, elle, préconise une approche formelle du son, Westerkamp s'intéresse plutôt aux « interrelations entre son, nature et société »³⁶. La clarté acoustique qui l'avait marquée dans le désert mexicain se trouve, à nouveau, au centre du projet *Beneath the Forest Floor* (1992) qu'elle mène dans les forêts aux environs du lac Cowichan, sur l'île Galiano et au Lighthouse Park près de Vancouver.

Pour Silvy Panet-Raymond, le désert est une occasion d'approfondir l'« expérience du lieu »³⁷ qu'elle avait entreprise lors de son pèlerinage dans le sud des États-Unis au cours de l'année précédant la *Zona del silencio*. De retour à Montréal en août 1980, après un séjour de cinq ans en Grande-Bretagne, elle s'implique très activement sur la scène de la danse. Elle se produit en tant que danseuse, mais agit également comme chorégraphe et enseigne au département de danse de l'Université Concordia. Afin de satisfaire un besoin de ressourcement et de nourrir son intérêt pour les enjeux liés à la migration, elle se rend en 1984 dans le Sud-Ouest des États-Unis. Elle part seule en voiture dans les États du Texas et de l'Utah, puis au Nouveau-Mexique. Elle y visite les réserves autochtones. Elle filme et photographie sa trajectoire au quotidien. De retour au Canada, elle lit par hasard l'article que publie Julie Stanton dans le quotidien *Le Devoir* le 14 juillet 1984. Dans ce billet, la journaliste rapporte les propos d'une entrevue menée avec Domingo Cisneros et où ce dernier lance l'idée d'une ambitieuse aventure multidisciplinaire dans le désert mexicain, « un projet s'apparentant au monde de la parapsychologie, de l'astrologie, de la chimie. Des écrivains, des sculpteurs, des photographes, des ethnobotanistes et puis aussi des gens qui connaissent la faune, la flore et la minéralogie »³⁸. Enthousiaste à l'idée d'une telle aventure, Panet-Raymond s'enquiert du projet et s'implique immédiatement dans l'organisation de ce dernier.

Le désert lui offre l'occasion de poursuivre son exploration incarnée de l'environnement et d'élargir les horizons de sa pratique artistique et pédagogique. Plus tard, dans le cadre des cours de fin de baccalauréat en danse qu'elle prodigue à l'Université Concordia, elle préconise une approche pédagogique de la recherche-création qu'elle appelle « ensemble ouvert ».

33. À ce sujet, voir le catalogue : *Écart : art aventure*, La Macaza, Boréal Multimédia, 1991.

34. À ce sujet voir : Édith-Anne Pageot, « Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée », *Inter*, n° 104, hiver 2009-2010, p. 14-16 ; Antoinette de Robien, « Territoire Culturel : la quête du phénix », *Inter*, n° 104, hiver 2009-2010, p. 17-27.

35. Au cours de cette période, Westerkamp anime une émission hebdomadaire, *Soundwalking* (1978-1979), à la radio coopérative. Entre 1981 et 1991, elle enseigne la communication acoustique à l'Université Simon Fraser (Vancouver) aux côtés de Bary Truax. Elle dirige des ateliers sur les paysages sonores. Westerkamp est membre fondateur du réseau international World Forum for Acoustic Ecology.

36. « Acoustic ecology or soundscape studies – The study of the inter-relationship between sound, nature, and society [...] » (Hildegard Westerkamp, 2002). Propos cités et traduits par Frédéric Duhaupas et Makis Solomos, « Hildegard Westerkamp et l'écologie du son comme expérience », dans Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado, dir., *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 75-84.

37. Entrevue de l'autrice avec Silvy Panet-Raymond, le mercredi 24 août 2022.

38. Julie Stanton et Domingo Cisneros, « Un art guerrier à la défense de la terre-mère », *Le Devoir*, 14 juillet 1984, p. 17 et 23.

Panet-Raymond développe différents exercices collectifs dans le but de remettre en question les notions d’auteurs et d’autorité et d’explorer des méthodologies relationnelles. Par exemple, réunis en petits groupes, sans aucune consigne, les participants disposent de trois minutes pour créer quelque chose. Centrée sur la rencontre et la reconnaissance de l’autre, tout comme dans le désert, cette approche a pour objectif de susciter la production collective de nouveaux savoirs et de nouvelles manières d’être.

Se relier

Au désert, les défis sont nombreux. La coexistence d’un groupe hétérogène et plongé, de surcroît, dans un environnement inconnu génère des disharmonies, des incompréhensions linguistiques, culturelles et épistémologiques que l’impossibilité de traduire exacerbe. La rupture avec les modes de vie urbains et avec les outils et les environnements familiers de la création est radicale. Dans ce contexte Silvy Panet-Raymond exhorte chaque participant et participante à une responsabilité totale qui, comme elle le souligne, « ne peut tolérer la mesquinerie ni la négligence de l’environnement, sans qu’on soit victime de ses propres infractions³⁹ ».

La perte des repères spatiaux, la rencontre déstabilisante avec un espace ouvert – « lisse », comme diraient Deleuze et Guattari – avec un lieu porteur de nombreuses empreintes géologiques, de traces et de mémoires extérieures à des cadres connus, ne font sens qu’au prix d’une réflexivité sur sa propre épistémologie. D’ailleurs, sitôt arrivée dans le désert, Wanda B. Campbell se rend compte que seule une posture d’ouverture est possible « [q]uand commence notre transformation en créatures du désert, comme les reptiles avec leurs regards anciens abrités sous leurs multiples paupières, là nous commençons à voir. Puis, soudainement, il y a tant de choses à voir que nous sommes étonnés. Où était tout cela avant ? Caché quelque part derrière l’écran de nos façons habituelles de regarder⁴⁰ ».

Pour plusieurs participants, l’expérience du désert mexicain s’avère transformatrice. Bien que cela ne fasse pas partie des intentions déclarées des artistes, la vie quotidienne m’apparaît indissociable de ce projet dans le désert |fig. 8|. Car c’est bien au quotidien, c’est-à-dire dans la résilience vécue au jour le jour, dans l’expérience du partage des ressources locales et du vivre-ensemble, autant de conditions à la création-recherche, que s’exerce la transformation. La création d’objets pérennes et l’expérience de création isolée cèdent ici à une vision décentralisée et basée sur une approche inclusive de l’art qui se fait et se vit. À cet égard, le projet *La zona del silencio* peut sans doute être rapproché d’une vision alternative de l’art contemporain, telle qu’on la trouve aujourd’hui chez certains collectifs. Je pense, à titre d’exemple parmi les plus notables, au collectif *ruangrupa*⁴¹, fondé officiellement en 2000 mais formé à la fin des années 1990 à la suite de la dictature militaire en Indonésie, et basé en périphérie sud de Jakarta. Les nombreux projets initiés par *ruangrupa* – ateliers, expositions, festivals, espaces d’apprentissage public, radio, etc. – s’appuient sur l’idée que l’art a une vocation sociale capable de relier des communautés. C’est d’ailleurs

39. Silvy Panet-Raymond, « 1^{er} festival sonore de Mohovano », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

40. Wanda B. Campbell, « Désert... », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

41. « *ruangrupa* » qui s’écrit sans majuscule, signifie « un espace pour l’art ». Voir le site du groupe : <https://ruangrupa.id/ten-tang/>. Voir aussi : Thomas J Berghuis, « *ruangrupa* : What Could Be “Art to Come” », *Third Text*, vol. 25, n° 4, 2011, p. 395-407.

Figure 8. Les participants à la *La zona del silencio* tentant de dégager la camionnette d'un fossé, février 1985, Mexique. Photo : Silvy Panet-Raymond.



à partir de cette prémisse que *ruangrupa* conçoit la Documenta de Cassel (2022) autour du concept *lumbung* (grange à riz). Bien qu'issus de contextes radicalement différents, *La zona del silencio* et le *lumbung* se fondent tous deux sur le rejet de l'individualisme moderniste et de la sacrosainte autonomie artistique, au profit d'une expérience nourrie de croisements entre les disciplines et de gestes intriqués, entrelacés à la vie courante.

Aller autour

En introduction de cet article, je proposais d'envisager *La zona del silencio* sous l'angle du concept « création-recherche », au lieu de recherche-crétion. Le renversement des termes visait à signaler, d'une part, une distance par rapport à la définition institutionnelle du couple recherche-crétion, et d'autre part, à admettre la dimension de recherche inhérente à la création tout en insistant sur la validité de la création comme forme de recherche. Par définition, la recherche, du latin *circare*, signifie « aller autour ». La recherche renverrait donc à l'ensemble des « allers autour » ayant pour objet la production de connaissances ou de moyens d'expression, dicit le dictionnaire. Angles morts du positivisme, ces « allers », ces déplacements et cet « autour » qui supposent la plurilocalité des positions convoquent nécessairement le corps. Rejetant la distance ontologique que suppose le positivisme, la création-recherche reconnaît l'articulation entre le corps, l'affect, la raison et l'espace, elle prend en compte ces « allers autour » qui font émerger des rapports alternatifs au monde. C'est justement à partir d'un ancrage incarné et localisé dans un écosystème spécifique que des projets comme *lumbung* ou *La zona del silencio* ménagent à l'art contemporain de nouveaux terrains.

Ressortent de ce bilan tiré à grands traits, le caractère interdisciplinaire du projet, mais surtout la synergie entre la recherche empirique et la création ainsi que la dimension collective qui caractérise plusieurs des interventions artistiques. *La zona del silencio* force la rencontre entre des artistes



Figure 9. Silvy Panet-Raymond, *Désert Incognito*, performance / vidéo, décembre 1984, Mexique. Fonds Silvy Panet-Raymond.

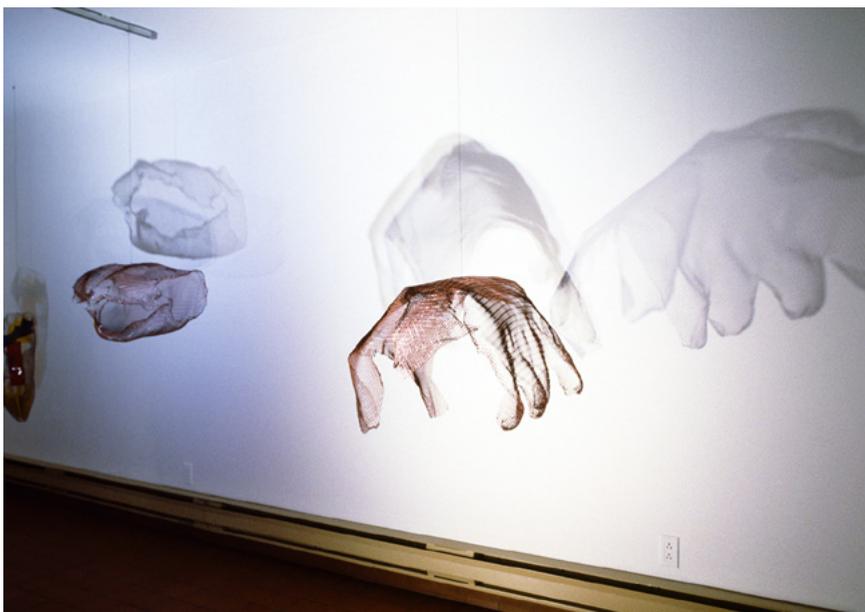


Figure 10. Silvy Panet-Raymond, *Vestiges*, 1986, sculptures de broche, dimensions variables. Exposition *La zona du silence*, du 31 octobre au 19 décembre 1985, Galerie du Musée, Musée National des Beaux-arts du Québec. Photo : Patrick Altman

d'origines diverses, mais aussi la rencontre avec le lieu et ses habitants, ses spécificités géographiques, géologiques, animales et végétales. Le silence du désert incite à l'écoute ainsi qu'à une posture réflexive. L'espace lisse du désert commande un regard du détail et un sentir de proximité [fig. 9].

Pour conclure, j'aimerais approfondir un peu ces rapports de proximité (ces allers autour) à partir de deux concepts qui peuvent éclairer cette posture. Le sentir-penser chez l'anthropologue colombien Arturo Escobar et la pensée archipélique chez le philosophe martiniquais Édouard Glissant.

À l'instar du sociologue colombien Orlando Fals Borda (1925-2008), Arturo Escobar parle de *sentipensar con la tierra* – ressentir et penser avec la terre – pour désigner « non pas tant une pensée écologique, mais la conviction profonde de notre indissoluble connexion avec la terre et avec tout ce qui existe dans l'univers, l'unité de tous les êtres⁴² ». Le sentir-penser suppose une synergie ontologique entre l'affect et la logique.

Les poèmes que Jeanne MacDonald Poirier rédige dans la zone du silence mettent justement de l'avant une conception de l'espace et un rapport à la terre qui font intervenir de telles connexions entre des mondes humains et non humains, incluant des mondes minéraux. Des poèmes personnels qu'elle offre à ses collègues, nous ne connaissons rien. En revanche, le catalogue produit a posteriori reproduit deux poèmes lyriques intitulés respectivement, *Sur la trace d'une étoile* et *Mort d'un chant de loup*. Ce dernier présuppose un aller autour des sédiments du désert, une attitude discrète non conquérante : « Je veux [dit la poétesse] disparaître dans le silence / dans le regard constant du soleil – visages de roche regardant fixement de leurs nombreux yeux de cristal / resplendissant à la lumière⁴³. » Dans *Sur la trace d'une étoile*, MacDonald Poirier écrit : « Je m'assois [sic] sur une pierre rouge et une face de roche saille dans la tempête, scrutant du regard les voix disparues / larme et rire / cachés sous les mers calmes et sableuses⁴⁴. »

Les mémoires du lieu, des mondes passés et présents que conjure MacDonald Poirier habitent également les œuvres d'autres artistes du désert, notamment Wanda B. Campbell dont les poèmes figurent le passage des familles nomades dans la zone du silence. De même, les sculptures de Silvy Panet-Raymond présentées au Musée national des beaux-arts du Québec lors de l'exposition sur la *Zona del silencio* évoquent des mémoires. Sorte d'apparitions, les formes sculptées suspendues faites de broche ainsi que leurs ombres projetées au mur incarnent à ses yeux, « un mélange de souvenirs et de préhistoires⁴⁵ » [fig. 10]. Autant d'entrelacs de traces d'expériences humaines et non humaines qui génèrent des savoirs.

Il y a encore dans les paroles de Jeanne MacDonald Poirier des mots qui, depuis le désert mexicain, résonnent avec ceux d'Édouard Glissant depuis la Martinique, la France et les États-Unis. Pour Édouard Glissant, le poème, savoir intuitif, est « la seule dimension de vérité ou de permanence ou de déviance qui relie les présences du monde, conquérants et peuples ravagés, savants et communautés élémentaires, chants et hèlelements, paisibles dialogues avec les bois et les eaux et les feux de l'étendue et poussées sauvages dans l'inconnu des ombres⁴⁶ ». Ce savoir intuitif qui relie est celui de la

42. Traduction libre de l'auteurice : « *sentipensar con la tierra*, thinking-feeling with the Earth does not refer so much to ecological thinking as to the profound conviction of our indissoluble connection with the Earth and with everything that exists in the universe, the unity of all things. », Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 204.

43. Jeanne MacDonald Poirier, « Mort d'un chant de loup », dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

44. Jeanne MacDonald Poirier, « Sur la trace d'une étoile » dans *La Zona del Silencio*, op. cit.

45. Entrevue de l'auteurice avec Silvy Panet-Raymond, 24 août 2022.

pensée archipélique que Glissant oppose à la « pensée de système », conquérante, colonisatrice, une pensée qui dans le monde actuel est en faillite, car incapable de prendre en compte la pluralité des cultures. Sans nier le droit à l'opacité qui garantit aux cultures une spécificité, Glissant insiste, la relation est la seule voie de connaissance mutuelle. « [V]isages de roche regardant fixement de leurs nombreux yeux de cristal / resplendissant à la lumière... », il me semble qu'il y a dans ces mots de MacDonald Poirier quelque chose qui évoque justement cette dynamique entre l'opacité et la transparence, quelque chose qui s'oppose au récit monologique et systémique et à ses prétentions universalisantes. En découle un mode de connaissance centré sur la pluralisation de l'histoire et sur un processus relationnel sans horizon unique et sans objectif fixe.

Remerciements

Je tiens à remercier Wanda Campbell et Silvy Panet-Raymond pour avoir partagé leurs archives photographiques. Un merci tout spécial à Silvy Panet-Raymond qui m'a également donné accès à ses archives personnelles et qui m'a accordé une entrevue. Merci à Domingo Cisneros pour ses commentaires. Merci également à Nathalie Thibault, archiviste au Musée national des beaux-arts du Québec. ¶

46. Édouard Glissant, *Philosophie de la relation : poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 19.