

Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée

Édith-Anne Pageot

Number 104, Winter 2009–2010

Indiens
Indians
Indios

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62590ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pageot, É.-A. (2009). Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée. *Inter*, (104), 14–16.

» PAROLES D'ARTISTE : DOMINGO CISNEROS, UNE PENSÉE

ÉDITH-ANNE PAGEOT

Bien que l'heure des bilans concernant l'apport autochtone à l'art canadien contemporain ne soit pas encore venue, l'état actuel de la documentation et de l'archivistique permet d'esquisser des portraits. Dans cette perspective, cet essai veut faire valoir l'un des traits distinctifs de la pratique de Domingo Cisneros (1942 -), artiste canadien, originaire de Monterrey (Mexique), d'ascendance tepehuane. Intimement liée à une pratique qui valorise la matière, le savoir-faire, et à une démarche rituelle, la pensée, voire la parole, occupe chez Cisneros une place centrale. Dans un texte inédit, non daté, il affirme : « *Hay un mito muy arraigado en México (y en casi en todo el mundo) acerca del artista : uno debe tener poca eficacia en la comunicacion verbal. Después de todo uno trabaja tan solo con simbolos visuales. Dejad que los otros hablen por mi. Yo ya me ensucié las manos. Todo esto es un mito alimentado por la comunicacion contemporanea. El artista tambien debe hacer del pensar una verdad* ». Cisneros accorde donc à la pensée, à la conception envisagée comme une vérité, une fonction essentielle. De fait, parallèlement à son travail de sculpteur et de vidéaste, il a rédigé de nombreux textes, romans inédits, déclarations et écrits artistiques, relativement méconnus à ce jour. À travers ses écrits, Cisneros exhorte l'artiste à être articulé et à « communiquer efficacement » sa pensée. Il va sans dire que cette exigence se distingue d'emblée d'un art conceptuel qui accorde aux mots préséance sur le faire. On ne saurait trop insister sur le fait que chez lui la pensée n'est jamais dissociée du labeur physique. Dans le travail d'atelier, le travail manuel s'accompagne d'un exercice de la pensée qui se manifeste concrètement en autant de langages textuel et visuel.

« L'artiste doit faire du fait de penser une vérité. » Cisneros somme ici l'artiste à développer une posture philosophique capable de considérer l'activité artistique dans sa totalité, d'embrasser le monde. Il exhorte l'artiste à repenser l'art, sa fonction et son rôle dans la vie, dans un projet de société englobant. C'est avec cette ambition en tête qu'il faut considérer les concepts d'« Art Aventure » et de « Territoire Culturel » que Cisneros développe à partir de sa démarche de sculpteur, en atelier et dans les bois qu'il sillonne pendant de longues heures. De 1974 à 1996, Cisneros habite à La Macaza dans les Laurentides (Québec). Au cours des 22 années vécues à La Macaza, Cisneros apprend à connaître les matériaux naturels de la forêt boréale ainsi que les méthodes de traitement des peaux, des os, des plumes, des nerfs d'animaux, des racines et des écorces dont il se sert dans son travail d'atelier. Les sculptures et installations réalisées au cours de cette période sont des assemblages de matériaux naturels recyclés. Citons à titre d'exemples *Deathwach* (1981), *Acid Spirit Trap* (1988), *le Bestiaire laurentien* (1988), *Hochelaga, je me souviens* (1992) et *Sky Bones* (1993). Bref, les concepts d'Art Aventure et de Territoire Culturel sont développés à partir des principes de création mis au point dans ses projets personnels. Ils en sont les héritiers, transposant la démarche individuelle dans des projets collectifs et des projets socioculturels structurants.



Art Aventure, Territoire Culturel : des projets structurants

L'Art Aventure prévoit la création d'œuvres en nature. Il s'agit de réunir un groupe d'artistes provenant de différentes disciplines et de préparer une expédition en nature dans un lieu inhabité, choisi pour ses particularités géographiques et géologiques, qui doivent conduire à la création d'œuvres souvent éphémères mais documentées. L'Art Aventure est envisagé comme une expérience existentialiste et militante qui inclut une forte dimension participative. Il s'agit d'une expérience collective, une expérience de survie dans une situation d'immersion dans la réalité complexe et distincte d'une région géographique spécifique hors des centres urbains. Les dimensions immersive et communautaire de cette pratique la distinguent clairement du Land Art et des pratiques d'art public qui dominent respectivement la scène internationale au cours des années soixante-dix puis quarantevingt. Inspiré de l'expérience du shaman, l'Art Aventure vise plutôt un changement global et attribue à l'art un pouvoir de cohésion sociale et de transformation des rapports entre l'homme et son environnement. Il vise aussi à réintégrer l'identification culturelle d'un groupe dans son habitat, dans son lieu primordial. Ces desseins sous-tendent les nombreuses interventions en nature que Cisneros a organisées tant au Canada qu'à l'étranger dans les zones désertiques au nord du Mexique (*Zone du silence*, 1984-85), dans les Laurentides québécoises (*Écart*, 1990), au Yukon (*Kluane Expedition*, 1993), au glacier de Maradälen en Norvège (*Present*, 1993), pour n'en nommer que quelques-unes. L'idée d'un Art Aventure est également à l'origine de la fondation en 1988 du groupe d'artistes Boréal Multimédia, qui fut l'instigateur d'ateliers à ciel ouvert en pleine nature.

Ces projets débouchent éventuellement sur une idée plus ambitieuse qui consiste à mettre sur pied un véritable « Territoire Culturel », une idée originale élaborée par Cisneros

dans les Laurentides dès le début des années quatre-vingt, mais qui ne sera concrétisée qu'en 2000 à Sainte-Émélie-de-l'Énergie, dans Lanaudière (Québec). Plusieurs raisons expliquent ce délai : l'envergure du projet, les enjeux politiques qu'il soulève – en ce qui concerne notamment la cession de terres publiques – et la tragédie qui frappe Cisneros en 1996 où il perd tout dans un incendie ravageur. Administré à la manière d'une pourvoirie, Territoire Culturel est un projet structurant d'art socioécologique qui prévoit l'utilisation de la flore naturelle et des résidus de l'industrie forestière en Matawinie à des fins culturelles par la mise sur pied d'ateliers, de projets d'Art Aventure et d'événements éphémères multidisciplinaires². Le territoire culturel se veut une alternative face aux problèmes de paupérisme culturel et économique qui frappent plusieurs régions en dehors des grands centres urbains.

L'Art Aventure et le Territoire Culturel ont abouti à un certain nombre de projets concrets pour lesquels Cisneros fut l'initiateur. Mais ils fleurissent aussi à travers des projets adaptés qui ne sont pas nécessairement les siens. C'est le cas, notamment, du Parc régional des Monts d'Ardèche (France). À l'étape de la planification du parc, les organisateurs invitent Cisneros à concevoir une œuvre pérenne, une œuvre fondatrice pouvant servir de référence pour le développement artistique et territorial de la région et devant faire partie intégrante d'un patrimoine régional. Cisneros conçoit *Parole de lauzes* (2001), une œuvre pour laquelle il met à profit la collaboration des villageois et entreprend la reconstruction d'un ancien muret, marqué de la mémoire des lieux, et l'érection de sculptures en lauze. Lors du discours d'inauguration de l'œuvre en novembre 2001, Martin Chénot affirme : « Cette attitude – respect du déjà-là, démarche collective, invention d'un sens nouveau – me paraît être exactement celle que nous imaginions en proposant d'inventer des "modèles de développement adaptés à notre vallée"³. » C'est dire l'importance des concepts et des perspectives dont Cisneros a jeté les bases et qui répondent encore aujourd'hui à des problématiques, à des questionnements, à une sensibilité, voire à des inquiétudes partagées quant à la destruction du patrimoine naturel.

Parole manifeste

Outre l'élaboration de tels concepts pionniers, le travail d'écriture de Cisneros se caractérise par la valorisation de la parole. L'artiste, dit-il, doit être capable de communiquer efficacement sa pensée ; ne condamne-t-il pas, en effet, l'« inefficacité à la communication verbale » ? D'ailleurs, tout le parcours de Cisneros est marqué par une prise en charge de la parole. L'homme est bien connu pour sa posture idéologique, anarchiste et contestataire, vigoureusement défendue et laissant peu de place aux compromis. Dès les années soixante, alors qu'il étudie l'architecture à l'Université Nuevo Leon (Mexique), Cisneros est l'instigateur d'événements proches de la performance et de l'action artistique à la galerie universitaire Galeria La rabia, dont il est le fondateur. Dans l'esprit Dada, les tableaux sont accrochés au plafond et détruits lors du vernissage à l'occasion duquel les organisateurs quittent la galerie complètement nus. Ces actions, jugées subversives, mènent à l'éviction de Cisneros de l'École

d'architecture. Quelques années plus tard, devant la montée de la répression qui culmine avec le massacre de Tlatelolco, il quitte le Mexique et émigre au Canada le 28 décembre 1968. Il foule la terre du Québec en pleine crise politique. Il se range du côté des militants pour un Québec libre et participe à diverses manifestations politiques, dont des mouvements de libération de l'Amérique latine. Il ouvre et dirige avec sa conjointe, l'auteure Wanda Campbell, la librairie Hô Chi Minh située au 72, rue Prince-Arthur, au coin de Saint-Dominique à Montréal. La librairie se spécialise dans des publications internationales de gauche issues des mouvements latino-américains, de tendance anti-impérialiste. Après les événements tragiques de la crise d'Octobre et la politique de coercition qu'exerce le gouvernement Trudeau au Québec, le couple se verra contraint d'abandonner la direction de la librairie.

Parole autochtone

En 1974, Domingo est recruté par l'Association des autochtones du Québec pour enseigner au collège Manitou à La Macaza, au nord de Montréal (Hautes-Laurentides, Québec). Le collège Manitou compte parmi les tout premiers établissements canadiens d'études postsecondaires dont les programmes sont axés sur l'émancipation politique et sociale par la réaffirmation des valeurs et des traditions autochtones. Le corps professoral est principalement constitué d'autochtones, et l'organisation de l'institution favorise la création d'une véritable communauté, incluant des familles complètes provenant de différentes nations. Cisneros, qui occupe les fonctions de professeur et de directeur du Département des arts et des communications, élabore le programme d'études en arts. Son programme est fondé sur une remise en question profonde des hypothèses ethnocentriques de l'universalité du discours sur l'art ainsi que leurs critères institutionnels. En lien étroit avec sa démarche personnelle, la méthode d'apprentissage qu'il préconise vise la transmission de la tradition orale et la réappropriation des savoirs traditionnels. Le cursus conçu par Cisneros prévoit l'étude des matériaux naturels et des techniques traditionnelles de transformation par des professeurs invités, des aînés des Premières nations. L'étudiant apprend ensuite à mettre en application ces connaissances dans un langage artistique contemporain. Cette approche contribue directement à l'épanouissement et à la reconnaissance d'un art contemporain autochtone fondé sur l'actualisation de valeurs essentielles aux sociétés traditionnelles amérindiennes, notamment le shamanisme, l'identité territoriale et la parole vivante.

Une telle valorisation de la tradition orale participe d'une tendance à l'autodétermination présente chez d'autres artistes de la même génération, tous nés dans les années quarante : pensons à Ron Noganosh, à Robert Houle, à Carl Beam, à Bob Boyer, à Joane Cardinal-Schubert, etc. Chez ces artistes, le travail d'autodétermination passe, entre autres, par l'appropriation des éléments du modernisme que l'on mêle à des thèmes traditionnels autochtones. Déjà les Norval Morisseau, Daphne Odjib et Alex Janvier assimilent des aspects du modernisme formel à des traditions amérindiennes. Par exemple, Alex Janvier intègre à sa peinture l'abstraction lyrique influencée par Klee et Kandinsky. Le travail d'appropriation par les artistes autochtones de la deuxième génération intègre,



Notes

- 1 « Il y a un mythe très ancré au Mexique (et dans presque tout le monde) à propos de l'artiste : celui-ci est censé être peu efficace en termes de communication verbale. Après tout, on ne travaille qu'avec des symboles visuels. Laissez les autres parler pour moi. Je me suis déjà sali les mains. Mais tout ceci est un mythe alimenté par la communication contemporaine. L'artiste lui aussi doit faire de l'acte de penser une vérité. » ([traduction d'Antoinette de Robien] Domingo Cisneros, *El artista como incapacitado verbal*, archives personnelles, s. d.)
- 2 Cf. Édith-Anne Pageot, « Le projet CREA : détournements et subversions du cabinet de curiosités », *Etc. Montréal*, vol. 86, juin-juillet-août 2009, p. 28-31 ; voir aussi l'essai d'Antoinette de Robien dans ce numéro.
- 3 Martin Chénot, *Sur le sentier des lauzes* [en ligne], extrait du discours d'inauguration, www.surlesentierdeslauzes.fr/parcours/parole.html.



quant à lui, une très forte dimension critique tant à l'égard du modernisme que du réductionnisme identitaire et des stéréotypes. C'est dans ce contexte que Cisneros élabore son programme d'enseignement.

Les efforts et réflexions investis dans ce processus d'auto-détermination l'amènent par ailleurs à formuler, et ce, dès 1979, une critique de la notion de « primitivisme ». Dans un texte de 1979, il affirme : « *El tipo de arte que hago aun no tiene nombre. El hecho de que utilice elementos "salvajes" no lo hace necesariamente "primitivo". Si se piensa que tengo influencias de las culturas indígenas, no lo es tan solo plasticamente, sino tambien a nivel de su vision del mundo*⁴. » Ce texte accompagne une exposition des œuvres de Cisneros intitulée *Hommage à Manitou*. Les pièces sculpturales montrées dans cette exposition regroupent des figures fantastiques réalisées avec des assemblages de carcasses d'animaux, laissées pour compte par les chasseurs, et de matériaux naturels récupérés dans la forêt boréale. Les pièces sculpturales accompagnées du texte posent un regard critique sur l'aliénation inéluctable de la société contemporaine dans sa complicité à la destruction de l'environnement. À l'instar des traditions autochtones, il s'agit aussi de replonger le spectateur dans son essence animale. Quant aux doutes sur le primitivisme, insinués dans le texte, ils préfigurent les grandes remises en question que soulèvent les expositions *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, au Museum of Modern Art à New York en 1984, et *Les magiciens de la terre*, au Centre George-Pompidou à Paris en 1989⁵. Après ces expositions, on se souviendra que la vision romantique du « primitif » et du « noble sauvage », sa présence mythique et la recherche d'authenticité qu'incarnait le travail des modernes – Jackson Pollock ou, plus près de nous, le Groupe des Sept et Emily Carr⁶ – sont progressivement dénoncées et déconstruites. Les assemblages que Cisneros présente dans le cadre d'*Hommage à Manitou* et la méfiance envers le primitivisme qu'il exprime dans le texte qui accompagne les œuvres ébranlent

ces préjugés. Les assemblages confrontent le spectateur à la mort, aux corps sans vie, à des matériaux périssables. Ce faisant, ils déçoivent les attentes d'authenticité et de pureté attachées au primitivisme. *Hommage à Manitou* brouille ni plus ni moins les catégories. Tout en s'appropriant des techniques autochtones – le tannage des peaux – et l'assemblage propre à la sculpture minimaliste, *Hommage à Manitou* déjoue les stéréotypes identitaires.

L'œuvre de Cisneros incarne des principes théoriques ainsi qu'une posture philosophique singuliers dont le legs n'est pas encore pleinement mesuré et qui dépassent le seul engagement politique, qui n'est pourtant pas en reste chez lui. Cet essai a tenté de cerner quelques aspects essentiels de sa pensée en la situant dans le contexte de l'art autochtone canadien, principalement. On doit à Cisneros des concepts franchement progressistes et originaux qui tiennent compte de l'expérience autochtone et constituent, aujourd'hui encore, des alternatives prospectives face aux problématiques identitaires et aux enjeux écologiques issus de la dépossession territoriale, du clivage homme-nature, de la pauvreté rurale et du colonialisme. Véritable précurseur, il compte parmi les premiers artistes canadiens à questionner la notion de primitivisme en art. Par son enseignement, il tente de redéfinir l'identité et la pratique artistique autochtones en assurant la transmission de savoir-faire ancestraux et en valorisant la tradition orale. D'ailleurs, le ton de ses écrits artistiques relève davantage de la langue parlée et de la tradition vivante que de la langue écrite. Le choix des mots, souvent agitateurs, toujours incarnés, le ton pamphlétaire, le mode d'adresse au « tu » et au « je », relèvent, en effet, non pas de la pensée cartésienne, mais de la parole, du dialogue. Sa pensée intéresse une redéfinition du rôle de l'artiste et de l'art dans la société et rêve d'un véritable projet de société qui emprunte aux traditions amérindiennes l'idée d'un art indissociable de la parole nécessairement éphémère, ancrée dans le présent, dans la vie. «

4 « Le genre d'art que je fais n'a pas encore de nom. Le fait d'utiliser des éléments "sauvages" n'en fait pas nécessairement un art "primitif". Si l'on pense que j'ai des influences de cultures autochtones, ce n'est pas seulement sur le plan plastique, mais aussi sur celui de leur vision du monde. » ([Traduction d'A. de Robien] D. Cisneros, « Homenaje a Manitou », 1979.) Ce texte, écrit en janvier 1979, est d'abord paru dans le catalogue qui accompagnait l'exposition *Hommage à Manitou* présentée à Galeria de Arte Mexican, à Mexico, du 6 au 30 janvier 1979, puis tout de suite après, soit du 16 février au 6 mars 1979, à la Galerie Miro, à Monterrey. Il existe quelques versions un peu différentes de ce texte. Des extraits traduits en anglais furent publiés ultérieurement.

5 Cf. James Clifford, « Histoires du tribal et du moderne », *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 191-214.

6 Cf. Charles Hill et al., *New Perspectives on a Canadian Icon*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006