

Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique

Edith-Anne Pageot

Volume 42, Number 1, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040836ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040836ar>

[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, E.-A. (2017). Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(1), 5–21. <https://doi.org/10.7202/1040836ar>

Article abstract

Between 1974 et 1996, the Canadian artist of Mexican origin Domingo Cisneros was seen as a leading figure in contemporary art in Canada. He played a major role in the process of self-determination that First Nations artists undertook following the infamous 1969 *White Paper*, the Statement of the Government of Canada on Indian Policy. Cisneros was recognized both in the Native and Quebec francophone contemporary art worlds, and was internationally acclaimed within the conceptual and contextual art milieu gathered around the Polish artist Jan Swidzinski. His contribution has nevertheless been forgotten. Coinciding with his seventy-fifth birthday, this article aims to review, conceptually frame, and contextualize Cisneros's role and impact on the Canadian art scene. It argues that his interdisciplinarity, or "indiscipline," was instrumental in building connexions and bridges between heterogeneous values, cultural protocols, and epistemological principles.

Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique

Edith-Anne Pageot

Between 1974 et 1996, the Canadian artist of Mexican origin Domingo Cisneros was seen as a leading figure in contemporary art in Canada. He played a major role in the process of self-determination that First Nations artists undertook following the infamous 1969 *White Paper*, the Statement of the Government of Canada on Indian Policy. Cisneros was recognized both in the Native and Quebec francophone contemporary art worlds, and was internationally acclaimed within the conceptual and contextual art milieu gathered around the Polish artist Jan Swidzinski. His contribution has nevertheless been forgotten. Coinciding with his seventy-fifth birthday, this article aims to review, conceptually frame, and contextualize Cisneros's role and impact on the Canadian art scene. It argues that his interdisciplinary, or "indiscipline," was instrumental in building connexions and bridges between heterogeneous values, cultural protocols, and epistemological principles.

Edith-Anne Pageot est professeure au Département d'histoire de l'art de l'UQAM, où elle se spécialise dans l'art moderne et contemporain au Québec et au Canada. —pageot.edith-anne@uqam.ca

1. Guy Sioui Durand, «Surroundings Hochelaga: If Trees Could Change Things», dans Pierre-Léon Tétreault et Dana Willimans, *New Territories 350/500 Years After*, Montréal, Vision Planétaire, 1992, p. 28.

2. *Par ici!* (Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier, Québec, 1997) et *La reconquête: Paradis, Purgatoire, Enfer* (Le Lieu,

Domingo Cisneros (1942–), l'artiste canadien d'origine mexicaine, a joué un rôle de chef de file dans la montée d'un art engagé envers les défis que posent la crise écologique et le mouvement d'autodétermination des artistes autochtones contemporains au Canada. Bien que son influence soit généralement reconnue,¹ les grands jalons de sa carrière en tant qu'artiste visuel, ainsi que l'originalité et la contemporanéité de sa démarche demeurent peu documentés. Il faut dire qu'après l'incendie dévastateur survenu en 1996 dans son atelier, Cisneros se retire des réseaux de diffusion en arts visuels; il ne présente que deux expositions dans des galeries québécoises, et aucune au Canada ou à l'international.²

En juin 1996, la foudre frappe le bâtiment qui loge la résidence et l'atelier de Cisneros à La Macaza, Québec, l'ancien hôtel Kaufman qui avait jadis été un établissement de villégiature. En quelques heures, la maison, les œuvres et l'espace de travail ne sont plus qu'un brasier ardent. À l'exception des archives personnelles de l'artiste, qui avaient été déménagées à Montréal chez la cinéaste Mariella Nitoslawska quelques semaines avant la tragédie, la perte est totale. Cisneros, âgé de 54 ans, se retrouve désargenté, sans outils et sans atelier. La Macaza, qui avait été quelque vingt ans plus tôt une terre d'accueil, puis un laboratoire fécond, lui paraît alors hostile. Accablé, il reprend difficilement ses activités artistiques en tant que sculpteur. En 2000, en partenariat avec sa conjointe Antoinette de Robien, il fonde le collectif d'écrivains et d'artistes Groupe Territoire Culturel³ sur le territoire de la municipalité régionale de comté de la Matawinie (Lanaudière, Québec) et le projet CREAM (Centre de recherche en arts forestiers) dans le cadre duquel il constitue l'Herbier Matawin afin de documenter la flore de Lanaudière.⁴ À partir des produits recueillis à même les déchets et résidus de l'exploitation forestière, il fabrique des produits artisanaux dont la tisane Annedda, des chocolats aromatisés, des torches, de l'argile végétale, etc. Il réalise parallèlement quelques installations sculpturales *in situ*, notamment *Parole de Lauzes* (2001, Monts d'Ardèche, France), *De Mineralis* (2003, Mont-Saint-Hilaire) et, en collaboration avec l'artiste multidisciplinaire innue Sonia Robertson, *Wampum* (2008, Québec).⁵

À l'occasion du soixante-quatrième anniversaire de naissance que Cisneros célèbre cette année, cet article dresse un bilan des principaux enjeux qui caractérisent sa démarche en arts visuels entre le début des années 1970 et 1996, période marquée par l'élaboration d'une démarche artistique ancrée dans une ontologie territoriale et une posture interdisciplinaire. Espérant



Figure 1. Domingo Cisneros dans l'atelier de la résidence d'artiste de la McMichael Art Gallery, 1995. Photographie inconnu. © McMichael Art Gallery, Kleinburg, Ontario.

combler partiellement le déficit documentaire qui entoure son apport aux arts visuels, nous identifions quelques-uns des moments-clés de son parcours artistique, tout en incluant des éléments biographiques qui nous semblent déterminants dans le développement de son approche conceptuelle. L'examen des événements marquants de sa carrière artistique vise, par ailleurs, à mettre en valeur l'apport de Wanda Campbell (1944–) qui, parallèlement à ses propres activités d'écriture, de musique et de performance, s'avère une collaboratrice inestimable aux plans intellectuel et professionnel, de leur rencontre en 1967 jusqu'à leur séparation en 1995.

Indiscipline

Dans le champ des arts visuels, on connaît Domingo Cisneros principalement pour son travail de sculpture et d'installation. En fait, la diversité des médias qu'il utilise, son identité métissée, son ambiguïté linguistique, ses choix de matériaux inusités et les thématiques souvent morbides qu'il privilégie, en font une figure inclassable en tant qu'artiste. Paradoxalement, c'est peut-être justement ce brouillage des catégories, cette identité indicible, qui lui ont permis d'outrepasser les clivages linguistiques canadiens et les tensions ethniques, et être accueilli favorablement tant dans les milieux francophones qu'anglophones, autochtones qu'allochtones, régionaux qu'urbains. La mixité culturelle, notamment, est au cœur de sa démarche. Comme l'explique Lee-Ann Martin, «Cisneros now fully embraces all the inherent contradictions that his identification as a northern desert Mexican person implies. He finds powerful sources of energy and creativity in his mixed cultural heritage». ⁶ | **fig. 2** | Et comme le note Gerald McMaster, c'est elle qui lui a permis de rejoindre une diversité de publics et de jeunes artistes qu'il a influencés :

I think that during that period he was a leading voice for contemporary art practice, he had a lot of influence on younger artists [...] his art was quite remarkable [...]. [There] was something disturbing about his work [...]. His work was accessible, it is the kind of work that could be understandable in various artistic circles, a kind of practice that crosses art boundaries.⁷

En fait, ce qui caractérise le mieux la pratique de Cisneros, et qui lui a valu d'être intégré à des milieux culturels, linguistiques et géographiques qui semblent incompatibles à plusieurs égards, est sans doute la posture d'«indiscipline» qu'il adopte. L'indiscipline évoque l'idée de contestation,

Centre en art actuel, Québec, Québec, 2008).

3. Groupe Territoire Culturel: www.territoire.org.

4. Sur le projet CREAM et l'exposition *La reconquête*, voir Edith-Anne Pageot, «Le projet CREAM: détournements et subversions du cabinet de curiosités», *Etc.*, vol. 86, juin-août 2009, p. 28–31.

5. Sur *Paroles de Lauzes* voir <http://surlesentierdeslauzes.fr/oeuvre/paroles-de-lauzes/>; sur le projet *De Mineralis*, voir Domingo Cisneros, «De Mineralis», *La Guerre des fleurs*. *Codex ferus*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016, p. 141–144; sur le projet *Wampum*, voir Edith-Anne Pageot, «Le jardin en ville. Le cas des Jardins éphémères à Québec: stratégie marchande et critique postcoloniale», *Globe revue internationale d'études québécoises*, 2012, vol. 15, n°s 1–2, p. 243–263.

6. Lee-Ann Martin, *Domingo Cisneros: Sky Bones*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1993, p. 5.

7. Entrevue de l'auteure avec Gerald McMaster, 4 juin 2010.

une attitude qui agit assurément comme moteur aux gestes subversifs du jeune Cisneros au Mexique, et qui est cohérente avec son rejet catégorique de tout impérialisme et son refus de l'autorité et du conformisme. Qui plus est, l'indiscipline renvoie à l'insoumission aux règles systémiques, aux nomenclatures et aux méthodologies qui compartimentent les connaissances en disciplines ou en domaines scientifiques. En ceci, elle rejoint l'interdisciplinarité. Dans *Interdisciplinarity and Visual Culture*, W.J.T. Mitchell distingue trois types d'interdisciplinarité: *top down*, *bottom up* et *inside out*.⁸ Le premier type constitue, selon l'auteur, un métalangage dont le but utopique serait de comprendre la structure des relations entre les disciplines. Le deuxième, plus conjoncturel, serait utilisé pour répondre à un problème spécifique. Le troisième type d'interdisciplinarité, *inside out*, est celui qui nous intéresse ici. Il désigne la prise en compte des seuils entre plusieurs systèmes de connaissance. Pour Mitchell, ces marges «indisciplinées» constituent des moments «d'anarchie», des zones de «turbulence»⁹ qui ébranlent les frontières entre les domaines d'étude. Ces seuils de «rupture»,¹⁰ où les frontières disciplinaires, les repères esthétiques et les cadres sémiotiques ne sont plus clairement définis, peuvent être porteurs de sens, de collaborations et d'innovation. Agent de déterritorialisation au sens deleuzien, incertitude féconde, l'indiscipline pratiquée par Cisneros questionne les cadres de référence.

Nomadisme: du Mexique au Canada¹¹

Domingo Cisneros naît le 25 janvier 1942 à Monterrey au Mexique. Son père, Eugenio Cisneros Morales, est de disposition nomade: à dix-neuf ans, il s'embarque comme charbonnier sur un cargo norvégien devant mener à une expédition scientifique au pôle Nord; de retour au Mexique plus de vingt ans plus tard, il devient commis voyageur au sein de l'entreprise familiale de commerce au détail, un magasin général qui dessert toute la région du nord du Mexique. Domingo Cisneros passe son enfance à Durango. Très tôt, il sillonne le Mexique aux côtés de son père pour approvisionner les villes et villages des régions du nord jusque dans les petites localités les plus éloignées. Cette expérience nomade du territoire sera déterminante pour lui.

En 1959, afin de satisfaire aux aspirations de son père, Cisneros s'inscrit en architecture à l'Université de Nuevo León à Monterrey. Animé d'un esprit de révolte, farouchement opposé aux valeurs bourgeoises, à la richesse citadine et à l'autoritarisme dirigeant de l'État, il est souvent l'initiateur d'actions étudiantes subversives. Lorsqu'il s'attaque, avec ses collègues étudiants, à la bureaucratie et à la répression politique, c'est l'essayiste mexicain José Revueltas qui nourrit leur pensée.¹² Revueltas, souvent considéré comme le père intellectuel des soulèvements étudiants de 1968 au Mexique, laisse une œuvre romanesque centrée sur la mort, la révolution et la mexicanité; une œuvre critique du conformisme, du capitalisme, tout comme de la gauche dogmatique. C'est dans cet esprit que Cisneros fonde à Monterrey en 1961 la Galeria la rabia (Galerie la rage) avec son collègue, l'architecte Ricardo Lozano Ramos.¹³ Ils optent pour une formule qui se situe en marge des lieux de diffusion officiels. En collaboration avec Humberto Martínez,¹⁴ Cisneros fonde également la revue du même nom. À la Galeria la rabia, Cisneros participe à l'organisation d'événements proches de l'esprit dada, où se mêlent l'absurde

8. W.J.T. Mitchell, «Interdisciplinarity and Visual Culture», *Art Bulletin*, vol. 77, n° 4, 1995, p. 540–544.

9. *Ibid.*, p. 541.

10. *Ibid.*

11. Les informations biographiques contenues dans cette section constituent une synthèse des entrevues menées par l'auteur avec l'artiste et avec Wanda Campbell et des données recueillies dans ses archives personnelles. Nous remercions l'artiste de nous y avoir donné accès. Ce fonds contient quelque quatre cents documents visuels (photographies, diapositives, vidéos) d'œuvres aujourd'hui détruites. De ces documents, 218 ont été numérisés et versés dans la base de données Artstor (www.artstor.org) grâce à une entente conclue avec l'Université d'Ottawa. Nous remercions Roxanne Laflleur qui a dirigé ce projet.

12. Entrevue de l'auteur avec Domingo Cisneros, 17 février 2009.

13. Entrevue de l'auteur avec Wanda Campbell, 10 juin 2009.

14. *Ibid.*

et la dérision, les déclarations et les gestes irrévérencieux. On y accroche les tableaux au plafond puis on les détruit dans un déchaînement festif, arrosé de tequila. En fin de soirée, les organisateurs quittent les lieux complètement nus.¹⁵ Réprimandé pour ce type de gestes perturbateurs, Cisneros est expulsé de l'université en 1961. Il ne complètera jamais son programme d'étude.

Dans les mois qui suivent, Cisneros contribue à diverses chroniques artistiques, notamment à la rubrique cinématographique du journal *Ovaciones* et à celle des critiques littéraires pour la revue *Bellas Artes*. Il réalise des courts-métrages et conçoit un ciné-club itinérant. En 1963, il s'inscrit dans le profil de direction cinématographique au Centre universitaire d'études cinématographiques (CUEC, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) de l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM) à Mexico. Son appui au mouvement étudiant en faveur de la grève à l'UNAM en 1966, entraîne son renvoi de l'établissement.¹⁶ Cisneros quitte alors Mexico et sa jeune famille—il avait épousé, en 1961, Concepción Dosal, et eu avec elle un fils, Esteban Nessim, né en 1964— et entreprend un pèlerinage à pied qui dure plusieurs mois. Il explore les territoires du Mexique, du nord vers le sud, jusqu'au Guatemala. Ce moment marque le début d'une longue quête identitaire où il renoue avec son héritage autochtone d'ascendance maternelle tepehuane et explore les propriétés géologiques et les cultures indigènes des territoires qu'il parcourt.

Au cours de l'hiver 1967 à Mexico, Cisneros fait la connaissance de l'écrivaine états-unienne Wanda Blynn Campbell.¹⁷ Diplômée de l'Université Cornell en littérature anglaise et en études latino-américaines, Campbell s'adonne à un militantisme politique pacifiste, une manière d'être en société qu'elle développe dès l'enfance aux côtés de ses parents, fervents défenseurs de la gauche et collaborateurs de Martin Luther King. Mue par une intégrité et une compassion rares, elle canalise ses énergies vers l'action collective au sein de groupes revendicateurs. C'est sur cette base que Campbell entreprend, avec Cisneros, une collaboration qui aboutira quelque quinze ans plus tard aux projets collectifs et interdisciplinaires au sein desquels la création s'inscrit dans une expérience d'exploration durable des écosystèmes. Cette rencontre sera déterminante tant au plan intellectuel que personnel, et de leur union naîtra en 1974 une fille, Ayesha.

Face à la montée de la répression violente du gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz qui culmine en 1968 avec le massacre de la Place des Trois Cultures à Mexico, le couple se voit forcé de quitter définitivement le Mexique. Cisneros et Campbell foulent donc la terre du Québec le 28 décembre 1968. Dès 1969, ils ouvrent et dirigent la librairie Ho-Chi-Minh située au 72, rue Prince-Arthur à Montréal. Cette librairie tricontinentale promeut des penseurs de la nouvelle gauche persécutés par les marxistes et les maoïstes. Campbell et Cisneros publient un bulletin d'informations afin de faire connaître à l'international les enjeux de la lutte nationale menée au Québec par les penseurs de gauche.¹⁸ En 1971, le couple accueille chez lui, au 4290, rue Saint-Hubert à Montréal, une des premières cellules des mouvements féministes radicaux québécois, parmi lesquelles figurent la vidéaste Hélène Bourgault et la militante féministe Lise Balcer. Toutefois, Campbell se voit rapidement déçue par la montée de la violence et par un nationalisme qui lui paraît clivé entre les seules communautés anglophone et francophone, et enfermé dans une pensée binaire inapte à

15. Entrevue de l'auteure avec Domingo Cisneros, 17 février 2009.

16. Entretien de l'auteure avec Domingo Cisneros, 3 octobre 2008.

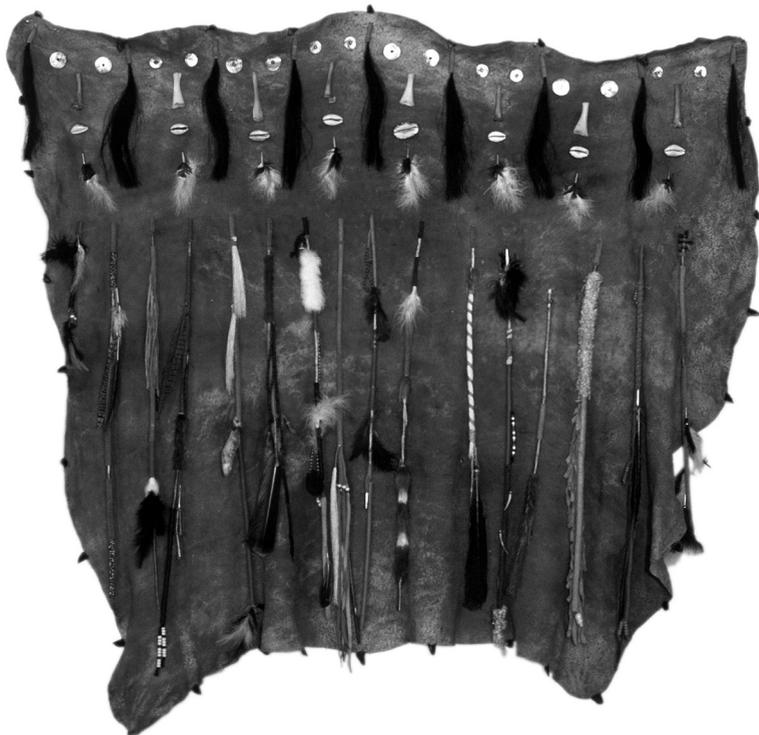
17. On lui doit, entre autres, le roman *The Promise*, Vancouver, Pulp Press, 1983.

18. Parmi les rédacteurs de ce bulletin figurent : la féministe Eglal Rachid, Wanda Campbell et Domingo Cisneros. Entrevue de l'auteure avec Wanda Campbell, 6 mars 2017.

Figure 2 Domingo Cisneros, *West One/Celui de l'Ouest*, 1991. Cuir de vache et d'orignal, queue de vache, crin de cheval, chapeau de cow-boy, dimensions variables. Installation. Œuvre détruite. Photo: Domingo Cisneros.



Figure 3. Domingo Cisneros, *Varillas de suplicación para Manitou/Prayer Sticks for Manitou*, 1977. Peau d'orignal fumée, sabot de cerf, crinière de cheval, coquillages, os, plumes variées, branches (objets trouvés), 210 x 230 cm. Collection de la famille Fernandez Violante, Mexico. Photo: Domingo Cisneros.



19. Dossier «Morley Loon», boîte 3, Fonds du Collège Manitou, ANC, ACC 96-97/978 (dorénavant FCM).

20. Malgré la brièveté de son existence (1973–1976), le Collège Manitou constitue une avancée historique à plusieurs points de vue : en prévoyant des structures administratives et pédagogiques pouvant accueillir des familles entières, en prodiguant des cours centrés sur la culture autochtone et en privilégiant l'embauche d'enseignants autochtones, il a mis en place des stratégies favorisant l'insertion et la rétention des étudiants autochtones dans un programme d'études postsecondaires.

21. Domingo Cisneros, «Les lieux sauvages», *Urgences*, n° 17–18, 1987, p. 19.

22. Le 9 septembre 1974, Cisneros signe un contrat d'enseignement pour prodiguer les cours en art et en anthropologie. Son salaire est fixé à 11,473 \$, on prévoit un supplément de 900 \$ pour tout cours supplémentaire. Dossier «Domingo Cisneros», boîte 21, FCM.

23. Dossier «Domingo Cisneros», boîte 4, FCM.

24. Dossier «Wanda Cisneros», boîte 4, FCM.

25. Lettre de Domingo Cisneros à George Miller, 27 juin 1976. Dossier «Domingo Cisneros», boîte 21, FCM.

26. Ibid.

27. Les membres du groupe Macaza Multi-Média étaient tous associés de près ou de loin au Collège Manitou. Entrevue de l'auteure avec Wanda Campbell, 6 mars 2017.

28. Les créateurs ayant participé au projet sont : Domingo Cisneros (sculpture), Wanda Campbell (performance), Silvy Panet-Raymond (danse), Richard Martel (performance), Lise Labrie (sculpture), Jeanne MacDonald Poirier (poésie), Hildegard Westerkamp (musique), Norbert Ruebsaat (littérature), Gloria Cano (histoire), Benjamin Medel (direction cinématographique), Francisco Garcia (arts visuels), Carlos Majul (photographie et direction cinématographique).

29. Parmi les interventions en nature, mentionnons : *Zone du silence, Une célébration des arts du désert, 1984–1985* (Durango, nord du Mexique), *Acid Rains/Pluies acides, 1989* (Lac Preston, Réserve faunique Papineau-Labelle, Québec et au Lac Champlain, Vermont É.-U.), *Écart art-aventure, 1990* (Zec Mitchinamécut, Québec), *Kluane Expedition, 1993* (Yukon), *Present, 1993* (Glacier de Mardalen, Norvège), *La zone du silence, dix ans après, 1994–1995* (Durango, Mexique).

penser l'espace qu'occupent l'Autochtone, l'immigrant ou le néo-Québécois. En 1974, Cisneros et Campbell découvrent la municipalité de La Macaza dans la région québécoise des Laurentides, à la suite de l'invitation à s'y rendre que leur avait lancée un ami cri, le chanteur, musicien et photographe Morley Loon. Loon occupait depuis l'été 1974 un poste de technicien audiovisuel au Collège Manitou à La Macaza,¹⁹ seul établissement d'études postsecondaires de la province dont les programmes sont axés sur l'émancipation politique et sociale des étudiants autochtones.²⁰ Le collège et la région enchantent Cisneros qui y voit une occasion d'explorer la faune et la flore de la forêt boréale.²¹ En septembre 1974, il est embauché comme professeur d'art.²² Les cours qu'il enseigne prévoient l'exploration des ressources de la forêt boréale, l'étude des matériaux naturels (ossements, fibres, coquillages, peaux, plantes, racines, etc.) et l'apprentissage de diverses techniques artisanales autochtones, tels le tannage des peaux, le perlage, le tissage, etc. L'année suivante, on lui confie la coordination du programme d'Arts autochtones et de Communication.²³ Le Collège embauche également Campbell pour enseigner la philosophie de l'art et le journalisme, puis pour assurer la coordination du programme précollégial ainsi que la publication du bulletin collégial.²⁴ Quelques mois avant la fermeture précoce de l'établissement en 1976, Cisneros, offusqué d'avoir été mis en probation, présente sa démission au directeur George Miller. Dans sa lettre datée du 27 juin 1976 on lit : «[...] I received your letter accusing me of "offensive behavior" that was "detrimental to the welfare of the college" and placing me on probation [...].»²⁵ La lettre fait allusion à une liaison amoureuse que Cisneros avait entretenue avec une étudiante, comportement évidemment jugé inacceptable par la direction. Cisneros plaide sa défense en faisant l'éloge de la liberté totale et de l'amour libre qu'il identifie comme une manière saine d'être au monde.²⁶

La forêt boréale : laboratoire, atelier et lieu sacré

À la suite de la fermeture du collège, Cisneros produit quelques projets sculpturaux qui s'inscrivent dans un processus spirituel de guérison. | **fig. 3** | Parallèlement, lui et Campbell nourrissent l'ambition de constituer un collectif d'artistes afin de poursuivre, dans le cadre de projets artistiques et éducatifs, la vision de l'art ancrée dans une approche globale de l'environnement défendue au Collège Manitou. En 1978, Cisneros forme un groupe de créateurs réunis sous le nom Macaza Multi-Média.²⁷ Quelques années plus tard, Campbell et Cisneros conçoivent une première expédition artistique collective, *Zone du silence* (1984–1985), qui réunit douze créateurs du Canada et du Mexique issus de plusieurs disciplines.²⁸ *Zone du silence* se déroule pendant un mois en plein désert du Mexique, à l'intersection des états de Chihuahua, Durango et Coahuila. Prototypé d'une dizaine d'autres projets similaires²⁹ que Cisneros appelle «art-aventure», *Zone du silence* vise la réalisation d'œuvres éphémères dans un milieu inhabité, choisi pour ses particularités géographiques et géologiques. Dans le cadre de ces expéditions, le processus de création est envisagé comme une expérience multiculturelle, existentielle et immersive.

Dans ce même esprit, Cisneros présente, à la fin des années 1970, une proposition aux administrateurs du Parc du Mont-Tremblant dans le but de créer un *Art Park*, non pas un projet récréotouristique comme le titre du projet

peut le laisser entendre, mais un véritable laboratoire artistique. Comme en témoigne Campbell, l'objectif était de « [...] faire quelque chose pour le monde ordinaire, il était nourri d'une réflexion sur la faune et la flore». ³⁰ Fondé sur l'échange citoyen, ce parc devait être une tribune où chacun pourrait « parler de notre chez nous, du bagage que chacun porte ». ³¹ Le territoire devait servir de laboratoire à ciel ouvert à des programmes créatifs et éducatifs dans le respect des contraintes liées à la connaissance et à la conservation de l'environnement naturel éloigné des centres urbains. Il s'agissait essentiellement de réclamer un territoire inhabité, éloigné des centres urbains, qui aurait été entièrement consacré à l'exploration des possibilités de productions artisanales et artistiques à partir de l'étude des dimensions spécifiques aux écosystèmes de la forêt boréale. Le projet devait pouvoir accueillir les enfants, les universitaires, les artistes professionnels et les membres de la communauté locale. D'emblée, cette logique du territoire se démarque à la fois du *land art*, qui à l'époque nourrit rarement des visées de développement durable, tout comme de l'*écoart* qui, à partir du milieu des années 1960, se développe principalement en milieu urbain ou périurbain. ³²

En fait, l'idée du *Art Park*, comme ce sera le cas de *Territoire culturel* quelques années plus tard, émerge au moment où le gouvernement provincial entreprend un vaste schéma de redécoupage du territoire en régions administratives. On se souviendra qu'en 1966, on procède en effet à une division uniforme et artificielle du territoire habité de la province. En 1979, le gouvernement québécois adopte la Loi 125 sur l'aménagement et l'urbanisme menant, entre autres, à la création des Municipalités régionales de comté (MRC) qui visent tout le Québec habité. ³³ À l'exception des trois grandes communautés urbaines, le territoire de la province est sectionné en régions administratives (aujourd'hui dix-sept) créées pour réaliser des schémas d'aménagement et des plans d'urbanisme. C'est dans ce contexte qu'est créée en 1983 la MRC Antoine-Labelle qui compte dix-sept municipalités et onze territoires non organisés. ³⁴ Campbell et Cisneros espéraient développer le laboratoire artistique sur un de ces territoires.

Le projet *Art Park* se développe donc au moment où les différents paliers gouvernementaux de la province sont impliqués dans un processus de requalification et de réinvestissement du territoire entraînant un intérêt à se doter d'images fortes afin de promouvoir et de redéfinir sa territorialité. Dans ce contexte particulier, la mise en œuvre des plans d'aménagement aurait pu jouer à la faveur d'initiatives artistiques porteuses de valeurs identitaires rassembleuses. Mais encore fallait-il convaincre les acteurs du milieu des retombées sociales et environnementales positives d'un aménagement fondé sur une ontologie et une écologie qui ébranlent les structures d'un système économique où la rentabilité à court terme d'initiatives à vocation récréotouristique prévaut. Or le projet culturel proposé reposait sur une réhabilitation de la connexion entre l'humain et les dimensions géologiques, biologiques et géographiques d'un territoire défini par la particularité de ses écosystèmes. C'est dire qu'il s'agissait, certes, de développer une appartenance identitaire à un territoire, mais non pas à partir de ses frontières politiques ou même historiques. Au contraire, le sentiment d'appartenance à un territoire devait se tisser à partir d'une expérience créatrice, incarnée et symbolique d'un milieu donné.

30. Entrevue de l'auteure avec Wanda Campbell, 10 juin 2009.

31. Ibid.

32. À ce sujet, voir la synthèse que propose Bénédicte Ramade, « Mutation écologique de l'art? », dans J. Lolive et N. Blanc (dir.), *Esthétique et espace public*, Paris, Cosmopolitiques/Apogée, 2007, p. 29–40.

33. Fondées sur l'idée de régions d'appartenance, à l'intérieur desquelles devaient s'intégrer l'urbain et le rural, les MRC devaient avoir terminé la mise en œuvre de leur schéma d'aménagement le 12 décembre 1986.

34. Affaires municipales et Occupation du territoire, Québec, « Répertoire des municipalités », www.mamrot.gouv.qc.ca/repertoire-des-municipalites/fiche/mrc/790.

À partir de 1988, les membres du groupe Boréal Multi-Média³⁵ nouvellement constitué décident de porter collectivement le projet du *Art Park*, rebaptisé *Territoire culturel*. Progressivement, des tensions internes entraînent la démission de Cisneros et Campbell du groupe en 1994.³⁶ Aussitôt, l'artiste Lise Létourneau, une collaboratrice locale de longue date, les exhorte de constituer un nouveau groupe, Les Précambriens,³⁷ dans le but de poursuivre la promotion du *Territoire culturel*. Létourneau intervient auprès des élus régionaux, qui sont sur le point de doter la région d'une politique culturelle. Ces démarches aboutissent finalement à l'inclusion du projet dans le plan stratégique de la MRC Antoine-Labelle. *Territoire culturel* reçoit, en effet, l'appui de Jacques Léonard, député de Labelle, ministre québécois des Transports et vice-président du Conseil du trésor. Toutefois, comme le mentionne le journal *Le Devoir* dans un article paru le 18 mai 1995, «la MRC Antoine-Labelle appuie le projet, mais les lots intramunicipaux doivent être cédés par le gouvernement»,³⁸ ce qui n'aura pas lieu. À la fin de l'été 1995, le couple se sépare, Cisneros quitte la région des Laurentides en septembre, quelques mois avant l'incendie qui dévaste sa demeure.

Rénovation spirituelle et écologie sociale

Au cours des années vécues à La Macaza, Cisneros développe une carrière professionnelle de sculpteur que Campbell soutient inconditionnellement. Au plan conceptuel, Campbell s'avère une partenaire essentielle dans le développement et la mise en œuvre des projets collectifs décrits plus haut et elle y prend une part active en tant que musicienne, performeuse et écrivaine. Parallèlement, elle joue un rôle de premier plan dans le rayonnement des projets individuels de Cisneros en collaborant notamment à la rédaction des demandes de bourse et des redditions de comptes auprès des instances publiques et gouvernementales. Elle corrige les épreuves et traduit en anglais plusieurs textes, car Cisneros écrit surtout en espagnol, quelques fois en anglais et plus rarement en français. Travaillant en collaboration étroite avec les interlocuteurs du milieu des arts visuels canadien, elle tente de mettre en valeur le travail de sculpture de Cisneros, qui étudie méthodiquement les propriétés des matériaux naturels et les caractéristiques de la flore et de la faune qui l'habitent ainsi que les traditions ancestrales concernant leurs possibles utilisations.

Les œuvres sculpturales de Cisneros sont indissociables d'une démarche interdisciplinaire dont l'épistémologie est profondément inspirée des méthodes autochtones. Cisneros met au point des procédés de traitement des peaux, des os, des plumes, des nerfs d'animaux, des racines, des écorces, des essences végétales, des résines et des colles. | fig. 4 | Il perfectionne les techniques traditionnelles autochtones de fumage, de nettoyage, d'ébranchage, de désinfection, de décantation, de tannage dont il livre les secrets dans son *Codex ferus*.³⁹ Héritier du nomadisme de son père, il explore la forêt boréale en marchant. L'expérience cathartique que préconise Cisneros vise à redonner à l'art une fonction «primordiale», voire curative. Le rapport incarné de sa démarche, l'ancrage local et territorial de ses projets aspirent à redonner à l'art une fonction spirituelle et identitaire structurante pour la communauté locale. Dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition *New Work by a*

35. Les membres fondateurs du groupe sont: Ann Burr (philosophe et céramiste), Wanda Campbell, Domingo Cisneros, Solange Miljours, (directrice artistique et photographe), Jeane Ann Fabb (sculptrice et enseignante), Daniel Poulin (sculpteur) et Christian Roy (musicien et auteur-compositeur). Archives privées, Daniel Poulin.

36. Daniel Campeau compte aussi au nombre des artistes démissionnaires. Témoignant de la scission du groupe, le 11 février 1998, Boréal Multi-Média consigne auprès du registre des entreprises du Québec une nouvelle dénomination, Boréal art-nature.

37. Les membres fondateurs du groupe Précambriens sont: Marie-Andrée Brisson (psychologue), Wanda Campbell, Daniel Campeau (artiste), Domingo Cisneros, Richard Lagrange (historien), Hélène Lemyre (artiste et ergothérapeute), Lise Létourneau (artiste), Solange Miljours (photographe), Edith-Anne Pageot (historienne d'art), Gisèle Pécelet (citoyenne).

38. R.D. «La Macaza veut créer un territoire culturel», *Le Devoir*, jeudi 18 mai 1995.

39. Cisneros, *La guerre des fleurs. Codex ferus*, trad. Antoinette de Robien, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016.



Figure 4. Domingo Cisneros, *Acid Spirit Trap / Piège à esprits acides*, 1988. Os de cerf, branches, racines et cordes, 76 × 56 × 28 cm. Œuvre détruite. Photo: Domingo Cisneros.

Figure 5. Domingo Cisneros, *Quebranto*, 1991. Peaux de vache, os variés, cage en bois, sabots et griffes d'original, crâne de cerf à l'intérieur de la cage, dimensions variables. Vue de l'installation, exposition *Terre, esprit, pouvoir*, Musée des beaux-arts du Canada, 1992. Œuvre détruite. Photo: Domingo Cisneros.

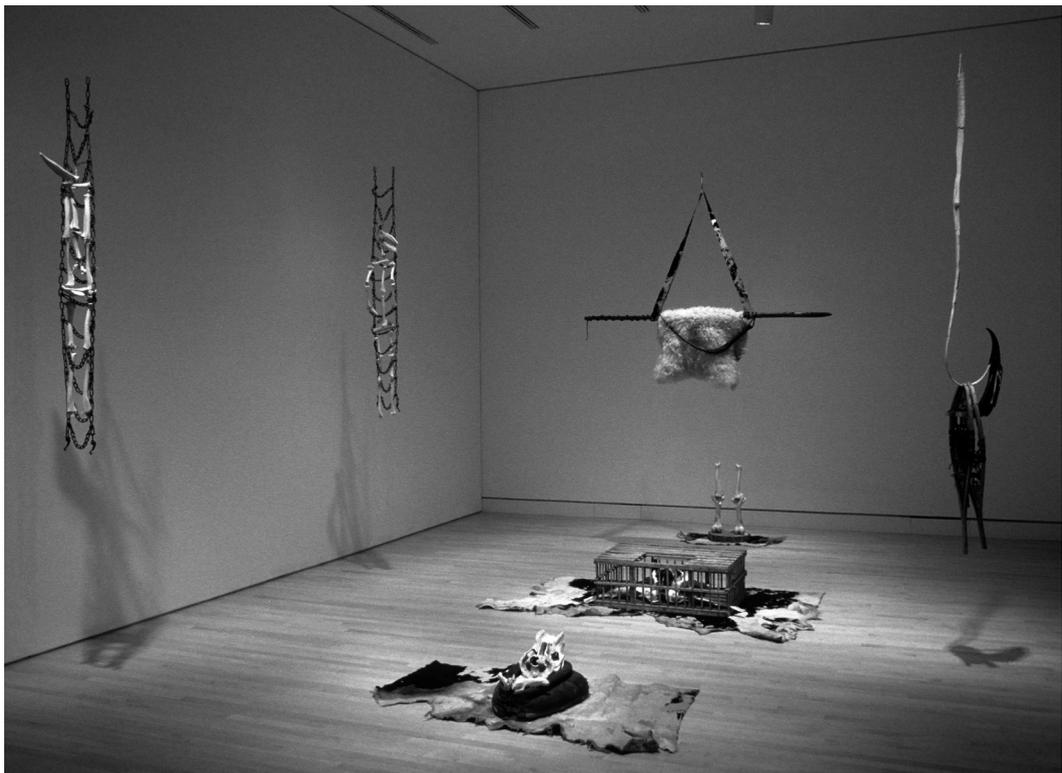




Figure 6 (gauche). Domingo Cisneros, *Le Bestiaire laurentien: La bête à deux têtes*, 1987. Crânes de jeune chevreuil, mâchoires d'orignal et de chevreuil, os d'orignal, 45,7 × 60,9 × 30,5 cm. Œuvre détruite. Photo: Janet Anderson.



Figure 7 (droite). Domingo Cisneros, *Le Bestiaire laurentien: La bête lunaire / Laurentian Bestiary: The Moon Beast*, 1987. Os d'orignal et de chevreuil, queue de vache, cheveux, fourrure de lapin, sumac, toile d'emballage, 60,9 × 121,9 × 55,9 cm. Œuvre détruite. Photo: Janet Anderson.

New Generation à la Norman Mackenzie Art Gallery à Régina (1982), il affirme: «I do believe that when we deny our origins, when we separate ourselves from nature, something in us is castrated. In this sense modern life diminishes me». ⁴⁰ En fait, cette déclaration est tirée d'un court texte publié antérieurement à l'occasion de l'exposition *Macaza Cycle* au Schenectady Museum (1979). En 1992, il réaffirme cette position dans le catalogue de l'exposition collective *Indigena* organisée par le Musée canadien des civilisations, à laquelle il participe. Ces répétitions montrent l'importance que revêt pour lui l'expérience matérielle et sensible du monde et l'urgence d'une restauration spirituelle par une connaissance produite, comprise et transmise par le corps, par l'action et par l'exploration du milieu naturel pour un territoire spécifique. On ne saurait être plus éloigné d'une conception kantienne de l'art, d'une rhétorique des signes ou des «plaisirs égocentriques»⁴¹ de l'esthétique que décrie Cisneros à l'instar de Revueltas. Cisneros plaide pour une créativité incarnée qui fait déborder les caractères formels de l'œuvre vers des dimensions d'ordres psychique et nécessairement sacré:

Je crois que l'art est la première religion et sera la dernière. Je pense que toutes les religions ont commencé précisément avec les chamans. [...] [Toutefois] les islamiques, les chrétiens toutes les grandes religions ont castré la liberté d'expression des artistes. Ils se sont mis à faire des illustrations d'art religieux et ça a duré pendant des siècles. [...] L'art a commencé par des choses très concrètes. Faire une cérémonie pour t'aider, pour un trouble. On fait des choses sur le sable, un chant, une performance, une petite effigie. L'artiste et le chaman étaient une seule personne, mais la religion a fait une bureaucratie du sacré.⁴²

Dans l'essai qu'elle rédige pour le catalogue de l'exposition *Terre, esprit, pouvoir* présentée au Musée des Beaux-arts du Canada en 1992, Diana Nemiroff souligne cet aspect important du travail de Cisneros, rappelant le fondement tant spirituel que psychologique de sa démarche.⁴³ Les opérations de dépeçage, de nettoyage et de traitement des matériaux organiques sont d'ailleurs vécues comme des rituels sacrés. | fig. 5 | Leur transformation (ou recyclage) en «totem d'ossements»⁴⁴ participe d'un désir de rénovation spirituelle et d'une écologie sociale: «What I am doing is gathering up remains of the cycle

40. Robert Houle, Domingo Cisneros et al., *New Works by a New Generation*, Régina, Norman Mackenzie Art Gallery, 1982, p. 23.

41. Cisneros, *La guerre des fleurs*, op. cit., p. 39.

42. Domingo Cisneros, entrevue avec l'auteure, printemps 1994.

43. Diana Nemiroff, «Domingo Cisneros», dans Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, *Terre, esprit, pouvoir. Les Premières Nations aux Musées des beaux-arts du Canada*, Ottawa, Musée de beaux-arts du Canada, 1992, p. 128–132.

44. Cisneros, *La guerre des fleurs*, op. cit., p. 39.

of life and promising them, through art, new life».⁴⁵ Les matériaux inusités qu'utilise Cisneros, assemblages d'ossements, animaux empaillés, cordages et branches, évoquent fortement le thème de la mort omniprésent dans tout son travail de sculpture et d'écriture. À l'instar de la poésie nahuatl dont il s'inspire dans ses écrits,⁴⁶ l'angoisse et la beauté se côtoient et les références à la mort sont ubiquitaires dans sa démarche.

De cette relation organique et ontologique au territoire et au monde animal qui l'habite émerge tout un corpus de sculptures et d'installations réalisées entre 1974 et 1996, constituées d'assemblages de matériaux naturels recyclés et d'ossements d'animaux, résidus de la chasse.⁴⁷ *Le bestiaire laurentien* (1988), une exposition individuelle mise en circulation par la Thunder Bay Art Gallery, est constitué de douze créatures mythiques (ossements d'animaux et branches) accompagnées de leur légende, fables satiriques qui mettent en tension les mondes animal et humain.⁴⁸ | **fig. 6–7** | Pour *À force de terre* (1991), une installation présentée dans le cadre de l'exposition *Indigena* en 1992,⁴⁹ Cisneros utilise les ossements de pattes d'original qu'il juxtapose à des éléments suspendus, à un sécateur et à des poullies qui fonctionnent comme des balances et servent métaphoriquement à mesurer le poids de la consommation comme valeur dominante des économies capitalistes. | **fig. 8** | Dans le cadre de l'exposition *Terre, esprit, pouvoir* (Musée des beaux-arts du Canada), Cisneros présente *Quebranto*, qui signifie perte ou lamentation. Cette installation est constituée de sculptures d'ossements enchaînées et encagées évoquant avec force la souffrance intérieure et l'enfermement. | **fig. 9–10** | Lors de l'exposition *Art contemporain 1990: Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* (Centre international d'art contemporain, 1990), Cisneros dresse une barricade devant son installation composée de sculptures faites d'ossements et intitulées *Ululations/Ululements*—titre qui évoque le gémissement et la plainte des oiseaux nocturnes. Il entaille ensuite son bras et asperge les œuvres présentées de son sang.⁵⁰ Souillées, les bêtes mythiques crient métaphoriquement de douleur, confinées derrière un barrage qui évoque la conjoncture particulière de la crise d'Oka de l'été 1990. L'installation la plus percutante de Cisneros est sans doute *Hochelaga, je me souviens*, présentée d'abord à Montréal en 1992, puis l'année suivante à la Mendel Art Gallery (Saskatoon) dans le cadre d'une exposition individuelle intitulée *Sky Bones*. Un renard écorché et empaillé repose sur une structure qui fait office de civière recouverte d'une peau de vache. | **fig. 11** | Un peu à la manière d'une balançoire, le brancard est suspendu depuis le plafond de la galerie par des chaînes et des madriers de bois. Tête renversée et gueule ouverte, l'animal semble pousser ce cri qui parcourt tout le travail de Cisneros depuis la *rabia* en passant par les trois œuvres de jeunesse intitulées *El Grito* (1977)—« le cri »—réalisées en hommage au peintre scandinave Edvard Munch (1863–1944). À l'horreur se mêle la résilience. Puisantes métaphores de la survivance et, à la fois, de l'enfermement, ces œuvres visent symboliquement à rompre les chaînes de l'oppression colonialiste dont souffrent les populations autochtones d'Amérique du Nord, tout en conjurant l'éveil d'une force intérieure et d'une conscience historique.

C'est ce corpus de sculptures, produit entre 1974 et 1996 dans les Laurentides, et aujourd'hui majoritairement détruit, qui vaut à Cisneros une reconnaissance avérée des milieux de l'art contemporain autochtone et allochtone

45. Cisneros, *New Work by a New Generation*, op. cit., p. 23.

46. À ce sujet voir Edith-Anne Pageot, «Relational Ontology and Identity Formation. An Analysis of Domingo Cisneros' Writings», *Americana eJournal of American Studies in Hungary*, 2017, à paraître.

47. Mentionnons entre autres: *Satanito* 1976, *Grito* n° 1, *Grito* n° 2 et *Grito* n° 3 1977 (dont les titres renvoient au célèbre tableau d'Edvard Munch, *Le Cri* 1893), *The Moment of Conjunction* 1979, *El Mendigo del Bosque* 1979, *As Cultures Pass By* 1980, *On the Trail* 1979, *Winter Wizard* 1981, *El Manifestante* 1979, *Deathwax* 1981, *Acid Spirit Trap* 1988, *Wild Hope* 1988, *Of Generations* 1988, *Bestiaire laurentien* 1988, *Ululations/Ululements* 1990, *Mitchi* 1990, *Hochelaga, je me souviens* 1992, *Sky Bones* 1993, *À force de terre* 1991. Ces œuvres sont aujourd'hui majoritairement détruites.

48. Au sujet du *Bestiaire laurentien*, voir Carol Podedworny et Anne-Marie Blouin, *Laurentian Bestiary/Le bestiaire laurentien*, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1988; Edith-Anne Pageot, «Les légendes laurentiennes: écorce et racine, peau et carcasse», dans Domingo Cisneros, *Le bestiaire laurentien*, L'Annonciation, Les Précambriens, 1995, p. 7–12.

49. Voir le compte-rendu critique de Carol Podedworny, «Indigena & Land, Spirit, Power», *C Magazine*, hiver 1993, p. 54–57.

50. Entrevue de l'auteure avec Domingo Cisneros, 13 octobre 2008.



Figure 8. Domingo Cisneros, *À force de terre*, 1991. Chaîne, crâne et patte d'élan, mouton, cisaille, approx. 305 × 915 × 305 cm. Vue de l'installation présentée à la Galerie Circa. Cette installation fut également présentée dans une version un peu plus élaborée dans le cadre de l'exposition *Indigena*, Musée de la civilisation, Hull, Québec, 1992. Œuvre détruite. Photo: Domingo Cisneros.



Figures 9 et 10. Domingo Cisneros, *Quebranto*, 1991 (détails de l'installation). Photo: Domingo Cisneros.

au Canada. Dans une lettre d'appui pour la bourse A du Conseil des arts du Canada datée du 22 octobre 1981, Theodore Lindberg (qui était directeur de la Charles H. Scott Gallery au Emily Carr College of Art à Vancouver où Cisneros obtient sa première exposition individuelle au Canada en 1981) défend la candidature de Cisneros sur la base de cette filiation: «In my experience, Cisneros is the first artist I have known, working with indigenous beliefs, concepts, material and methods who has come anywhere close to this directness, power, clarity and integrity of historic native Amerindian art.»⁵¹

Géographie des expositions

Bien qu'il ait toujours rejeté toute classification de son travail, force est de constater qu'au cours des décennies 1980 et 1990, Cisneros est présent dans toutes les grandes expositions collectives qui rassemblent des artistes autochtones au Canada. Sa participation aux trois expositions majeures, *New Work by a New Generation* (1982), *Indigena* (1992) et *Terre, esprit, pouvoir* (1992) notamment, fait de lui un créateur qu'on associe à la dénonciation de l'ostracisme auquel font face les artistes autochtones. *New Work by a New Generation*⁵² fut l'aboutissement d'une collaboration entre le Saskatchewan Indian Federation College et la galerie Norman Mackenzie Art Gallery à Régina. Dans le court texte qu'il rédige pour le catalogue, l'artiste saulteaux Robert Houle (que Cisneros avait connu au Collège Manito) insiste sur le caractère «distinct» de cette nouvelle génération d'artistes autochtones dont le travail allie un langage contemporain et un héritage personnel. Il dénonce les stratégies d'aliénation culturelle et d'appropriation territoriale coloniales tout en formulant une critique du modernisme et de toutes formes de réductionnisme identitaire.⁵³

En 1992, pour marquer la grande «rencontre»—le 125^e anniversaire de la Confédération canadienne, le 350^e anniversaire de la fondation de la ville de Montréal et le 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique—plusieurs événements, manifestations et expositions sont organisés. Le Musée des Beaux-arts du Canada à Ottawa et le Musée canadien des civilisations à Gatineau présentent respectivement les expositions collectives *Terre,*

51. Theodore Lindberg, Directeur Charles H. Scott Gallery, Emily Carr College of Art, Vancouver B.C. 22 octobre 1981. Archives privées, Fonds Domingo Cisneros.

52. *New Work by New a Generation* (Norman Mackenzie Art Gallery, Université de Régina, 1982) regroupait les artistes suivants: Abraham Anghik, Carl Beam, Bob Boyer, Domingo Cisneros, Douglas Coffin, Larry Emerson, Phyllis Fife, Harry Fonseca, Robert Houle, George C. Longfish, Leonard Paul, Edward Poitras, Jaune Quick-To-See Smith, R. Lee White, Dana A. Williams.

53. Robert Houle, «Forward for "New Territories"», *New Territories – 350/500 years after*, Montréal, Maison de la culture Mercier, Maison de la culture Notre-Dame de Grâce, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Maison de la culture Rosemont-Petite Patrie, 1992, p. 44.

esprit, pouvoir et Indigena.⁵⁴ À Montréal, le réseau des maisons de la culture, sous les auspices des Ateliers Vision Planétaire, invite Cisneros à participer à titre d'exposant et de membre du jury à *Nouveaux territoires, 350/500 ans après*, qui réunit soixante-quinze artistes du Québec, du Canada et du Mexique. Cisneros, Carl Beam et Lawrence Paul Yuxwelpu sont les seuls artistes invités à montrer leur travail dans les trois événements simultanément, c'est-à-dire à Montréal, à Gatineau et à Ottawa. Dans un contexte où la structure colonialiste du champ de l'art perpétue des politiques discriminatoires et des structures d'exclusion, l'ouverture des grandes institutions muséales aux créateurs autochtones à l'occasion des événements commémoratifs de 1992 demeure conjoncturelle. Plusieurs chercheurs l'ont souligné.⁵⁵ Avant les années 2000, les grands musées, particulièrement au Québec, sont, en effet, peu nombreux à mettre en valeur l'art autochtone contemporain.⁵⁶ Dans ce contexte, devant le refus du Musée d'art contemporain de Montréal d'accorder à Cisneros une exposition individuelle, Campbell tente de faire valoir son universalité et sa contemporanéité en décriant toute filiation à un groupe ethnique et en le rattachant stratégiquement aux chefs de file de la scène artistique montréalaise:

Figure 11. Domingo Cisneros, *Hochelaga, je me souviens*, 1992. Peau de vache, renard momifié, poteaux en bois de frêne, chaînes (objets trouvés), corde, 92 × 63 × 107 cm. Œuvre détruite. Photo: Domingo Cisneros.

Il semble qu'il y ait confusion pour classifier ce genre d'art et certains membres du groupe [du comité de programmation] voulaient lui donner une étiquette ethnique. Je pense que les événements de cette dernière année clarifient l'ordre contemporain de cette expression et constituent une argumentation valable pour reconsidérer son cas. [...] Aussi j'inclus une copie de la critique de Calgary à l'occasion de l'exposition *Art Though Nature: Recent Quebec Art's Vision of Nature*, dont Cisneros est reconnu, avec Bill Vazan et Serge Tousignant comme une forte influence artistique pour les jeunes artistes qui exposent collectivement.⁵⁷



54. L'exposition *Terre, esprit, pouvoir* regroupait les artistes suivants: Carl Beam, Rebecca Belmore, Dempsey Bob, Domingo Cisneros, Robert Davidson, Jimmie Durham, Dorothy Grant, Hachivi Edgar Heap of Birds, Faye HeavyShield, Alex Janvier, Zacharias Kunuk, James Lavadour, Truman Lowe, James Luna, Teresa Marshall, Alanis Obomsawin, Kay WalkingStick, Lawrence Paul Yuxweluptun. *Indigena* regroupait, quant à elle, des artistes amérindiens et inuits parmi lesquels on compte: Carl Beam, Bob Boyer, Domingo Cisneros, Edward Poitras, Jane Ash Poitras, Lawrence Paul Yuxweluptun.

55. Voir notamment Guy Sioui Durand, «Les tourbillons de l'art amérindien au Québec. L'apartheid muséal: une piste piégée», *Esse arts + Opinions*, n° 45, printemps-été 2002, p. 22–25; Ryan Rice, «Presence and Absence: Indian Art in the 1990s», dans *Definition of Visual Culture v: Globalization and Postcolonialism*, Actes du colloque organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal, 5–6 octobre 2001, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 86; France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation* (2011), Rapport réalisé pour le Conseil des arts du Canada, Ottawa, 2011.

56. Pricile de Lacroix, «Exposer, diffuser, faire entendre sa voix. Présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013», mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016.

57. Lettre de Wanda Campbell à Claude Gosselin (Conservateur responsable, Services des expositions, Musée d'art contemporain, Cité du Havre, Montréal), La Macaza le 12 décembre 1981. Archives privées, Domingo Cisneros.

58. Lettre de Lance Belanger, Om niaak Native Arts Group, UNESCO, Décennie mondiale du développement culturel, à Domingo Cisneros, Ottawa, 18 juin 1990. Archives privées. Fonds Domingo Cisneros.

59. Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, p. 8. [Titre original: *Art and Otherness*, 1988], p. 8.

60. Marian Pastor Rocas, «Crystal Palace Exhibitions», dans Gerardo Mosquera et Jean Fisher (dir.), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, New York, New Museum of Contemporary Art, Cambridge (MA), The MIT Press, 2004, p. 242.

Sur la scène internationale, on a tôt fait de repérer le caractère transnational de l'autochtonie de Cisneros. Dès l'été 1990, dans le cadre des événements organisés par l'Om niaak Native Arts Group pour l'UNESCO, Lance Bélanger prie Cisneros de se joindre à l'atelier Indigenous Workshop On the Arts dans le but de «reflect mutual concerns affecting our artistic production as Indigenous peoples of the world. What I feel that is equally important will be our attempt to create specific projects that will carry our collectivity further into the future».⁵⁸ Un an plus tard, les organisateurs de la Biennale de La Havane à Cuba confient à Cisneros la tâche de choisir et de rassembler les artistes autochtones invités à participer à la délégation canadienne de cette quatrième édition placée sous le thème, «500 ans de colonisation». Rappelons que les années 1980 et 1990 sont le théâtre d'une ouverture importante du marché et de l'histoire de l'art à des zones géographiques récemment décolonisées. La fondation de la Biennale de La Havane en 1984 se veut un moyen de contrer l'hégémonie des pays occidentaux dans la mise en valeur de l'art contemporain.⁵⁹ Le thème de 1991, «500 ans de colonisation», ouvre l'événement à des artistes autochtones marginalisés dans les pays du «centre», c'est-à-dire du pouvoir hégémonique occidental. Pour la première fois, on y accueille une délégation canadienne d'artistes autochtones parmi des créateurs provenant d'Amérique latine, du Brésil, de Bolivie et d'Australie. À la différence du modèle vénitien, et dans le but d'échapper à toutes formes de visions centralisatrices, la conception de la Biennale n'est pas déléguée à un commissaire qui ferait office de directeur artistique, mais plutôt à un comité organisateur.⁶⁰ C'est dans ce contexte qu'on fait appel à Cisneros pour suggérer des candidats canadiens.⁶¹ Il sollicite, entre autres, la participation de la jeune Rebecca Belmore, encore peu connue à l'époque et dont il valorise l'ancrage dans la tradition orale et, à la fois, dans le présent.⁶²

Au cours des mêmes années, Cisneros présente également son travail en Europe, principalement dans les réseaux parallèles d'art contemporain. Le Polonais Jan Swidzinski, chef de file de l'art contextuel, adresse à Cisneros une lettre après avoir vu l'exposition collective *Esthetica Diffusa* organisée par le Centro Internazionale Multimedia Natura/Cultura à Salerne en Italie en 1987. Il lui écrit: «We like very much your ideas concerning your Indian nation. It's very close to my contextual ideas.»⁶³ À partir de ce moment, les deux artistes entretiennent des liens professionnels étroits. Cisneros collabore à l'événement artistique multidisciplinaire *Take Position*⁶⁴ que Swidzinski organise en 1988 à Varsovie et à Lublin. Deux ans plus tard, Swidzinski se rend au Québec afin de prendre part au projet d'art-aventure, *Écart* mis en œuvre par Boréal Multi-Média dans les Laurentides. Au cours de l'été 1990, un an après la chute du mur de Berlin, le Lieu, Centre en art actuel à Québec co-organise le festival interdisciplinaire Interscop, qui rassemble une trentaine d'artistes provenant de onze pays et qui se déroule dans plusieurs villes polonaises. Richard Martel, Jan Swidzinski et Cisneros procèdent à la sélection des artistes, et le sociologue de l'art huron-wendat Guy Sioui Durand rédige un bilan des activités du festival qui vise à réunir des créateurs de l'est et de l'ouest, provenant de réseaux alternatifs, pour réfléchir aux effets du matérialisme régnant et débarasser l'art des oripeaux du «narcissisme artistique»:

Interscop se situe loin des hommages officiels du siècle passé qui fonde toujours le drame de la singularité d'être artiste (par exemple l'exposition sold-out Van Gogh à Amsterdam), s'écarte de la poursuite d'un style établi qui se recycle (c.f. les compressions de papier de César à l'Arche, Paris) ou encore du grand marché occidental entre nations (Biennale de Venise).⁶⁵

Quelques constats ressortent de ce bilan encore trop modeste sur la carrière de Domingo Cisneros. Au Canada, l'artiste semble transcender les clivages linguistiques, il est présent tant dans les milieux francophones qu'anglophones. Si la Charles H. Scott Gallery à Vancouver est la première institution canadienne à lui offrir une exposition individuelle en 1981, ce qui cautionne en quelque sorte la valeur de sa démarche artistique, la Galerie Tremblay, Langage Plus à Alma ne tarde pas à inclure son travail dans sa programmation dès 1982. La Galerie André-Georges est la première institution à présenter les œuvres de Cisneros au public montréalais en 1976, dans le cadre de l'exposition *Renaissance amérindienne*. En 1978, la galerie montréalaise Mira Godard présente, quant à elle, *Aspects magiques*, une exposition qui inclut des œuvres de Cisneros et de Jeane Fabb. Cisneros est l'un des rares artistes de cette période à être présent dans les expositions d'art autochtone tenues tant au Québec qu'ailleurs au Canada. Dans un contexte où les créateurs et théoriciens autochtones canadiens sentent le besoin de créer un espace à soi, un espace de représentation autonome, qui échappe au cadre colonialiste, Cisneros est reconnu comme un fer de lance. Or il est aussi l'un des seuls artistes autochtones à participer à des expositions et à des projets impliquant des artistes de toute provenance, allochtones et autochtones. Il collabore avec les créateurs qui partagent avec lui des affinités sur le plan idéologique et épistémologique, c'est le cas de Lise Labrie, de Jeane Fabb, de Richard Martel pour ne nommer que ceux-là. Sur la scène internationale, bien qu'on l'associe à une autochtonie transnationale, il évolue dans les cercles inspirés de Fluxus et rattachés à l'art contextuel et à l'art d'action, ancré dans la praxis sociale, comme le définit son homologue Jan Swidzinski.⁶⁶

À l'instar de nombreux autres collègues contemporains, sa carrière est principalement soutenue par les réseaux parallèles et les musées régionaux, au Canada tout comme à l'étranger. Cette situation s'explique en partie par la conjoncture d'exclusion des créateurs autochtones des musées provinciaux et nationaux, mais encore, elle découle d'un choix idéologique cohérent avec sa critique virulente de l'impérialisme et de la culture urbaine de l'art. Il n'en demeure pas moins (et ce, malgré sa position avérée en faveur d'un ancrage territorial absolument excentré) qu'il s'immisce dans les réseaux urbains de l'art contemporain, autochtones et non-autochtones. En fait, mises à part les expositions organisées dans le cadre des célébrations commémoratives de 1992 au Canada, on retrouve Cisneros sporadiquement, mais régulièrement, dans les centres urbains et dans quelques grands musées (Emily Carr College of Art and Design, Mendel Art Gallery, Vancouver Art Gallery, Musée du Québec, Musée de la Civilisation, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico, Everson Museum of Art, Syracuse, New York).

Ce bilan des expositions met également en lumière le caractère profondément interdisciplinaire et souvent collectif de ses interventions artistiques. En plus des groupes dont il a fait partie, Macaza-Multi-Média, Boréal

61. Les artistes canadiens qui participent à cette quatrième édition de la Biennale de la Havane sont: Lance Bélanger, Rebecca Belmore, Domingo Cisneros, Joseph Tehwaron David, Ronald Noganosh, Edward Poitras et Richard Martel, seul participant allochtone.

62. Lettre de Domingo Cisneros à Lilian Llanes Godoy, Présidente IV^e Biennale de la Havane 1991, La Macaza le 4 juin 1991. Archives privées. Fonds Domingo Cisneros.

63. Lettre de Jan Swidzinski à Domingo Cisneros, Varsovie, 21 novembre 1987. Archives privées, Fonds Domingo Cisneros.

64. L'événement s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la place de l'art dans le contexte de la mondialisation. *Take Position* rassemblait des artistes polonais et quatre créateurs canadiens: Pierre André Arcand, Domingo Cisneros, Richard Martel et Alain Martin Richard. Jan Swidzinski, «Prendre position / Take position», *Inter: art actuel*, n° 41, 1988, p. 8–20.

65. Guy Durand, «Interscop. Les retombées», *Inter: art actuel*, n° 49, 1990, p. 29. À cette époque, le sociologue de l'art Guy Sioui Durand signe ses textes «Guy Durand».

66. Jan Swidzinski, «L'art comme art contextuel (manifeste)», *Inter: art actuel*, n° 68, 1997, p. 46–50.

Multi-Média, Les Précambriens, et les projets d'expéditions créatives organisées collectivement, ses expositions individuelles les plus significatives incluent fréquemment des collaborations avec d'autres créateurs. À Vancouver, l'exposition *Deathwatch* est accompagnée d'une composition acoustique de la Canadienne d'origine allemande Hildegard Westerkamp inspirée de la poésie de Norbert Ruebsaat. Le soir du vernissage de l'édition francophone de *Veillée de mort* à Alma, l'artiste Abénakie Héléne O'Bomsawin réalise une performance.

Enfin, outre son rôle de leader pour une génération d'artistes—majoritairement autochtones—Cisneros lègue à la scène artistique canadienne un modèle d'interdisciplinarité et de collaboration porteur de sens particulièrement dans le contexte actuel, où la mondialisation rend exsangue le strict cloisonnement disciplinaire et où le Canada est engagé dans un processus de (ré)conciliation.⁶⁷ Profondément métissée et indisciplinée, la démarche de Cisneros travaille au seuil de logiques épistémiques qu'elle fait « cohabiter ».⁶⁸ Bien que ces œuvres soient aujourd'hui détruites, son indépendance et son indiscipline auront permis de ménager une sensibilité et un espace pour l'altérité. ¶

Veuillez consulter le site web de RACAR (www.racar-racar.com/pageot_2017_1_cisneros_expositions.html) pour une liste complète des expositions et projets de Domingo Cisneros établie par l'auteure.

REMERCIEMENTS Nous tenons à remercier sincèrement les éditeurs de RACAR, les lecteurs anonymes et Wanda Campbell pour leur relecture du manuscrit de cet article.

67. Au sujet de la notion de conciliation (remplaçant celle de réconciliation) dans le contexte colonial canadien voir David Garneau, «Imaginary Spaces of Conciliation and Reconciliation: Art, Curation and Healing», dans Dylan Robinson et Kevy Martin (dir.), *Arts of Engagement. Taking Aesthetic Action In and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Waterloo, Wilfrid Laurier Press, 2016, p. 21–42.

68. Nous empruntons l'idée de «cohabitation» des logiques disciplinaires à Dominique Wolton, «Conclusion. Pour un manifeste de l'indiscipline», *Hermès, La Revue*, n° 67, 2013, p. 210–222.