

Domingo Cisneros : l'oeuvre animale

Antoinette de Robien

Numéro 113, hiver 2013

Animalité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68323ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Robien, A. (2013). Domingo Cisneros : l'oeuvre animale. *Inter*, (113), 48–49.

Domingo Cisneros : l'œuvre animale

► ANTOINETTE DE ROBIEN

De toute l'histoire de l'art, aucune œuvre artistique n'a plongé plus profondément dans les entrailles de l'animalité que celle de Domingo Cisneros. Aucune ne s'est identifiée plus brutalement au règne animal, n'a autant vécu et mis en scène le drame qui se joue entre animalité et humanité. Aucune n'a expérimenté, malaxé, trituré et recomposé de façon aussi exhaustive la matière animale – dépouillant, écorchant, dépeçant, énervant, désossant, éviscérant, tannant et momifiant peaux, cuirs, sabots, cornes, ongles, griffes, becs, panaches, ligaments, graisses, cervelles, crins, pelages, dents, mâchoires, cages thoraciques, fémurs, bassins, coccyx, pattes, vertèbres, crânes, tendons, diaphragmes, plumes et langues, dans un rapport symbolique confrontant vie et mort, souffle et agonie, pourriture et résurrection, matière organique et spiritualité.

Depuis 40 ans, la descente au cœur de l'animalité de l'œuvre de Cisneros révèle une confrontation permanente entre esprits contraires, une dualité démystificatrice où l'humain, déployant son empire infernal, ne l'emporte pas au paradis mais s'incline devant l'esprit animal, qui inspire et enseigne. Ce que vise Cisneros, par-delà ses assemblages, installations et scénographies funèbres ou humoristiquement dénonciatrices, c'est de voir l'homme abdiquer devant plus sacré que lui, se dénuder à son tour, abandonnant

toute arrogance face à l'extraordinaire *signifiance* de l'animalité venue instruire sa cruelle ignorance.

Ce paradigme posé, on découvre toute la complexité de l'œuvre *animale* de Cisneros, qui occupe à la fois ses constructions visuelles et ses écrits littéraires : deux pôles qui se nourrissent l'un l'autre, se répondent, se complètent – il est peu de productions artistiques qui se déploient simultanément sur les plans spatial et syntaxique, comme en miroir.

Observons tout d'abord les titres de ses sculptures et installations : la plupart font directement référence à l'animal qu'elles incarnent ou métamorphosent. D'abord crûment, dans la mesure où l'animal, tel qu'il apparaît à Cisneros au début des années soixante-dix, est présenté comme tel, par son nom, sans métaphore (*Cabron*, 1972), ou encore rattaché à son effigie, sans distanciation allégorique (*Vaca-mascara/Vache-masque*, 1971) : une manière simple et un peu brutale de donner à voir comme objets d'art des entités qui le ne sont pas encore, selon les canons de l'esthétique. Le procédé culmine avec les premières œuvres aux artefacts rituels d'inspiration amérindienne que brandit Cisneros (*Moosehide Hanging*, *Sheepskin Painting*, *Rabbit Pole*, *Rabbit Stick*, réalisés vers 1973-1974), puis avec la série d'œuvres créées à l'époque du Collège Manitou (*Moon and Rabbit*, *Venado alce/Moose Deer*, *Vaca venado*,

> *La main de gloire*, patte d'ours et ratons laveurs momifiés sur un tronc d'arbre, 1982.



1975) où les animaux fusionnent en paires improbables et hybrides, première transgression préfigurant la série des douze bêtes mythiques du *Bestiaire laurentien* (1988), connues à la fois pour leur identification à un territoire donné (« La bête de la vallée de la Rouge », « La bête de la Réserve faunique Rouge-Matawin », « La bête de la rivière du Diable », « La bête frileuse du parc Papineau-Labelle ») et pour les légendes qu'elles incarnent plastiquement sur un mode ironique – Cisneros a pris le temps de composer pour chacune de ses pièces une fable morale qui renouvelle un genre jusque-là illustré par Esope et Jean de La Fontaine (« La bête à deux têtes », « La bête lunaire », « La bête paresseuse »). Parallèlement, l'appellation de ses œuvres – dont on remarquera qu'elles ont la particularité d'être le plus souvent nommées, au sens propre, plutôt que titrées, aux évocations déjà narratives – évolue vers une forme plus symbolique où la fonction et le rôle social de l'animal sont soulignés (*Cinq loups pour la lune*, *Castor curandero*, *Deer Wheel*, 1977 ; *Pajaro nagual*, *Nino buffalo naciendo*, 1978 ; *A Call for the Seal*, *Venado nagual*, 1979 ; *Les chiens du roi*, 1982 ; *Sheep Sins*, 1987 ; *Oiseau préculturel*, *The Otter of Balsam Lake*, *La bête des glaces*, 1988 ; *Ice Wolves*, 1990). Si ces appellations font explicitement référence à des animaux divers, d'autres, sans nommer les espèces, cristallisent sur un mode plus abstrait des thèmes majeurs de l'œuvre de Cisneros. On peut ainsi mentionner *Hululement* (1990) et *Quebranto* (1991) qui évoquent le cri, le gémissement et la « fracture du sortilège » animal, un point de rupture qui survient au moment de la rencontre avec l'humain, suprême destructeur. Enfin, avec *Hochelaga, je me souviens* (1992), un renard écorché et momifié s'arc-boute atrocement dans une souffrance à dimension historique – l'œuvre dénonce

> La bête frileuse du Parc Papineau-Labelle, faisant partie de la série des 12 pièces du *Bestiaire Laurentien*, créature de fourrure à longues pattes, 1988.



« la destruction du village autochtone sur les ruines duquel fut édifié Montréal ».

C'est que l'œuvre de Cisneros, tout entière « en souffrance », voire en sursis, s'identifie viscéralement au destin des premiers peuples du continent américain et fonde un parallèle entre le sort réservé aux « espèces sauvages » – tant animales qu'humaines – et la barbarie à l'œuvre dans le progrès « civilisateur » de l'histoire, qui se résume pour lui à un génocide récurrent. Parce que le constat contemporain lui est insupportable, Cisneros transgresse les frontières entre animalité et humanité, renversant paradigmes et dogmes, s'affranchissant des préjugés habituellement dévolus aux bêtes pour mieux les sacrifier et dénoncer la déshumanisation de l'humain, dès lors qu'il s'est coupé de son animalité. Fustigeant la disparition de l'état de nature plus féroce que Jean-Jacques Rousseau, il n'a de cesse de démystifier les leurre de l'identification folklorique aux animaux que les anthropologues attribuent aux cultures autochtones et de railler l'anthropomorphisme des représentations classiques. Le *Bestiaire laurentien* n'est pas, en ce sens, un travail sur la bestialité, mais un miroir ironique où l'homme est renvoyé au cynisme culturel que les bêtes adoptent, reflet de leur fréquentation déjà irréversible avec l'humain, tandis que la connivence qui s'établit entre le lecteur des légendes écrites et le spectateur des sculptures rappelle plutôt l'humour et l'autodérision du *trickster*, personnage clé de la tradition autochtone.

Parallèlement, Cisneros lui-même s'identifie, tels les Cyniques grecs, au chien, comme en témoigne le surnom qu'il reçoit à l'adolescence et qu'il décrit dans son roman *La parabola* (à paraître), et comme le rappellent ses origines *chichimecas* – surnom donné par les Aztèques aux nations autochtones du Nord du Mexique, qualifiées de « barbares », de « chiens sauvages », de « chiens sales », dont il est un descendant métis tepehuane.

Et cette souffrance millénaire, inachevée, qu'il colporte, cette chienne de vie qui côtoie la *cabrona* [chèvre] suprême – la mort –, n'a de sens que par le sacrifice qu'elle implique, l'oubli de soi qu'imposent des tâches répétitives et cycliques – le travail physique avec la matière animale étant long, pénible, usant, éprouvant, mêlé de saisons sans cesse recommencées –, un aspect qu'aucun historien ne mentionne, alors qu'il occupe la plus grande part du temps et des préoccupations de Cisneros. Fidèle à la tradition chamanique qui veut que l'animal soit un demi-dieu, un maître pour l'homme et non son esclave, l'artiste soigne, vide, nettoie, lave et défait humblement, délie les pièges, enterre et blanchit les os, ravive les cendres, exhume les âmes et, pour chaque geste, offre une pensée de guérison. Charognard et chaman ne font qu'un, mais c'est à ce prix seulement qu'animalité et humanité sont réconciliées. Cependant, sans jamais verser dans les excès baroques de la monstruosité – une autre coquetterie de l'histoire de l'art – que certains critiques ont rapprochés à tort de ses créations, son œuvre tourne définitivement le dos à la civilisation pour s'éloigner sur un sentier d'où l'on ne revient pas, une voie sans issue où spiritualité et transcendance s'unissent à l'ombre de l'animal. ◀

ANTOINETTE DE ROBIEN est écrivaine et artiste multidisciplinaire. Elle a donné une centaine de concerts de chant baroque, a été comédienne puis assistante metteur en scène en France, a réalisé des performances et des vidéos dans des festivals d'art actuel, a exposé au Québec, en France et en Italie. Elle a écrit des nouvelles, de la poésie, des essais, pièces de théâtre, scénarios de long métrage (dont le meilleur film français de l'année, en 1996). En 2000, elle fonde avec Domingo Cisneros le Groupe Territoire Culturel et le CREAF. En 2004, elle reçoit une bourse du CALQ pour écrire *Ars Magna : l'œuvre de Domingo Cisneros*, la toute première monographie consacrée à l'artiste (à paraître).