

À la rencontre de la forêt avec Henry David Thoreau et Domingo Cisneros

David Howes

Traduit de l'anglais

Résumé

Cet article présente deux modes de rencontre avec la forêt, non conventionnels et résolument sensoriels : l'ascétisme esthétique du colon naturaliste emblématique Henry David Thoreau, et l'approche militante, botanique, zoologique, écologique et gastronomique de la nature sauvage défendue par l'artiste et écrivain métis Domingo Cisneros. Ce dernier a immigré du Mexique au Québec en 1968 et, entre 1974 et 1976, a notamment dirigé le Département d'art autochtone et de communication du Collège Manitu, à La Macaza, dans les Laurentides. En 2018, l'Université du Québec à Montréal lui a décerné un doctorat honorifique pour sa contribution à l'art contemporain.

Cet essai, ou « étude sensorielle », cherche à articuler une foresterie esthétique en réponse à une invitation de la Chaire de recherche du Canada en arts, écotecnologies de pratique et changements climatiques (ou MÉDIANE), dirigée par Gisèle Trudel, ainsi qu'à développer une approche ethnographique sensorielle pour interpréter la pensée arborescente et contribuer à l'avancement d'une « science du concret ».

Mots-clés : Henry David Thoreau/Domingo Cisneros, Yankee/*mestizo*, Walden Pond/Sainte-Émélie-de-l'Énergie, Nouvelle-Angleterre/Lanaudière, foresterie esthétique, ethnographie sensorielle

Biographie de l'auteur

David Howes est professeur émérite (anthropologie) à l'Université Concordia et professeur adjoint à la Faculté de droit de l'Université McGill. En 2024, il a été intronisé à la Société royale du Canada. Il est un pionnier de l'anthropologie des sens et un défenseur de la jurisprudence interculturelle. Parmi ses publications récentes, citons *The Sensory Studies Manifesto* (2022), *Sensorial Investigations* (2023) et *Sensorium* (2024).

Abstract

This article lays out two unconventional and markedly sensuous modes of encountering the forest: the aesthetic asceticism of the iconic naturalist/settler Henry David Thoreau and the militant botanical/zoological/ecological and gastronomical approach to the wilderness of the mestizo artist and writer Domingo Cisneros. The latter migrated from Mexico to Quebec in 1968 and, among other pursuits, between 1974 and 1976 directed the Département d'art autochtone et de communication at Collège Manitu in La Macaza in the Laurentides region. In 2018 he was awarded an honorary doctorate by the Université du Québec à Montréal in recognition of his contribution to contemporary art.

This article, or “étude sensorielle,” seeks to articulate an aesthetic forestry in response to an invitation from the Chaire de recherche du Canada en arts, écotecnologies de pratique et changements climatiques (ou MÉDIANE), Gisèle Trudel, to bring a sensory ethnographic approach to bear on the interpretation of la pensée arborescente, and advancement of a “science of the concrete”.

Keywords: Henry David Thoreau/Domingo Cisneros, Yankee/*mestizo*, Walden Pond/Sainte-Émélie-de-l'Énergie, New England/Lanaudière, aesthetic forestry, sensory ethnography

Author's biography

David Howes is Distinguished Research Professor (Anthropology) at Concordia University and an Adjunct Professor in the Faculty of Law at McGill. In 2024, he was inducted into the Royal Society of Canada. He is a pioneer of the anthropology of the senses and advocate for cross-cultural jurisprudence. Recent publications include *The Sensory Studies Manifesto* (2022), *Sensorial Investigations* (2023) and *Sensorium* (2024).

«Mon corps est tout sensible»,
Henry David Thoreau, *Écrits* (1906, XIV, p. 44).

« Quand on entre dans la forêt, elle entre en nous »,
Domingo Cisneros, *La guerre des fleurs* (2016, p. 74).

Henry David Thoreau (1817-1862) est généralement considéré comme un reclus excentrique, notamment en raison des deux années qu'il passa seul dans une cabane en rondins à Walden Pond, près de Concord, dans le Massachusetts. Thoreau était aussi un ascète notoire : il abandonna la viande, par exemple, et devint végétarien après avoir pris conscience du caractère répugnant de l'abattage des animaux (Friesen, 2005, p. 260-261). Mais Thoreau agissait ainsi pour des raisons à la fois esthétiques et éthiques. En effet, s'il menait une vie quasi monastique, avec un régime alimentaire simple (afin de préserver l'éveil de ses sens), il était aussi un esthète de premier ordre. Il écrivit : «Un homme doit nourrir ses sens du meilleur que la terre puisse offrir» (Thoreau, 1906, XIV, p. 44). Il était donc un ascète esthète. C'était là la dimension dominante de son tempérament, mais non la seule. Dans son introduction à *The Illustrated Walden*, Bradford Torrey caractérise le personnage de Thoreau comme suit : «Un naturaliste s'insurgeant contre la science; un idéaliste avec toute la "faculté" d'un Yankee sifflant; un puritain libre-penseur; un stoïcien qui aspirait la douceur de toutes ses sensations; un paradoxe du début à la fin : tel était l'auteur de "Walden"» (Torrey, 2016, p. xv).

La philosophie esthétique de Thoreau se compare à celle du poète Charles Baudelaire. Vous vous souviendrez de ces vers :

«Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
...
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.»
(Baudelaire, 1857).

Ces vers sont extraits du poème «Correspondances» des *Fleurs du mal*. Baudelaire, cependant, ne fréquentait que les rues de Paris; il ne s'adonnait pas aux promenades en forêt. De plus, il avait besoin de consommer du haschisch pour accéder à ses perceptions intermodales¹. De manière significative, Thoreau a accompli en prose une œuvre comparable à celle de Baudelaire en poésie, mais sans recourir aux drogues. Il s'efforçait de perfectionner ses sens, non de les dérégler².

Ma compréhension (et mon appréciation) des techniques de perception de Thoreau doit beaucoup à l'essai de Victor Carl Friesen intitulé « A tonic of wildness: Sensuousness in Henry

David Thoreau », paru dans *Empire of senses* (Howes, 2005). Cet essai est moins connu que *Les Sens de Walden* (1981) du philosophe américain Stanley Cavell. C'est regrettable, car si l'œuvre de Cavell est éminemment philosophique, son récit, lui, n'a rien de sensuel.

Les forêts de Nouvelle-Angleterre

Friesen note qu'Ellery Channing, un compagnon de marche de Thoreau à Walden Pond, affirmait qu'il pratiquait une «religion culinaire» (2005, p. 259). Lors de ses randonnées en forêt, Thoreau froissait une feuille pour en humer le parfum, ou grignotait un morceau d'écorce ou de baies pour en savourer le goût. Channing rapporte que Thoreau avait une attitude «révérencieuse» envers les fruits de la nature : il «communiait» avec elle en les consommant.

Selon Thoreau lui-même, manger est «un sacrement, une forme de communion et un exercice extatique» (VII, p. 372). Par exemple, à propos du goût acidulé des canneberges, il écrit : «C'est un élixir à la vie qu'aucune richesse ne peut acheter... "rafraîchissant, réconfortant, encourageant" et qui nous met "en alerte face aux expériences de ce monde"» (Friesen, 2005, p. 261). Cette religion culinaire de Thoreau n'était cependant pas sans inconvénient. Certaines plantes sont toxiques et il vaut donc mieux les éviter. Les baies d'hiver, par exemple, ressemblent beaucoup aux canneberges, mais leur ingestion peut provoquer des nausées et une hypotension, voire un arrêt cardiaque. Heureusement, Thoreau avait un goût raffiné et un odorat encore plus développé.

Friesen cite un passage du huitième volume des *Écrits* de Thoreau qui nous éclaire particulièrement sur ses modes de perception. Dans ce passage, Thoreau décrit le moment, au crépuscule, où les premiers rayons de lune, qui «répandent la lumière la plus douce qui soit», se font plus présents à mesure que le jour décline :

Quel intervalle incommensurable sépare la première lueur de lune que nous percevons, éclairant d'une lumière mystérieuse, argentée et poétique les versants occidentaux, tels une herbe plus pâle, et les derniers rayons du soleil sur les versants orientaux! Il est merveilleux de constater à quel point nos sens couvrent un si vaste intervalle, comment la conscience de l'un nous amène à percevoir l'autre. (VIII, p. 284).

Ce passage est riche en enseignements. La dernière phrase décrit comment la perception d'un phénomène (le déclin de la lumière du soleil) incite Thoreau à se connecter à un autre (le clair de lune). Il semble dire que la conscience de l'un *accentue* sa perception de l'autre. Il pourrait aussi dire que la conscience de l'un lui permet d'*anticiper* l'autre. Elle le prépare, le conditionne; ses sens sont synchronisés sur tout l'intervalle.

On pourrait penser, en outre, que le phénomène de la lumière changeante relève simplement de

la vision. Or, Thoreau n'en est pas convaincu. Il décrit le clair de lune comme «diffusant la lumière la plus douce qui soit» (VIII, p. 284), une lumière tactile. Ailleurs, il affirme percevoir les variations de la lumière ambiante autant par l'ouïe que par la vue, car «les grillons chantent au clair de lune d'une manière différente» (VIII, p. 284). Entendre le chant des grillons «aiguise sa vue», comme il le dit, affûtant sa vision à la manière d'une pierre à aiguiser pour la lame d'un couteau. Il s'agit là d'un exemple de *synesthesia*, au sens où l'entend Bissera V. Pentcheva, et non de la synesthésie tout court³.

Thoreau note également que les couleurs ont des températures, et que celles-ci suscitent chez lui différentes associations : les rouges et les oranges sont chauds, estivaux, terreux et «résonnent en nous». Les teintes bleues ont tendance à évoquer la fraîcheur, l'hiver, le ciel ou l'eau, incitant à la réflexion (Friesen, 2005, p. 253-254).

Ces termes «entraînement», «anticipation», «accentuation», «*synesthesia*» méritent réflexion. C'est comme si Thoreau était plus sensible aux intervalles entre les phénomènes qu'aux phénomènes eux-mêmes. Il ne percevait certainement pas les choses comme nous le faisons habituellement. Son mode de perception est relationnel plutôt qu'atomistique ou fragmentaire. Il est également intersensoriel⁴, sensible à la manière dont la vue se rapproche du toucher, par exemple, ou dont les couleurs évoquent des températures. Il est avant tout «*feelingful*.» En effet, Thoreau écrit : «On n'a pas vu une chose sans l'avoir ressentie[*felt*]» (XIX, p. 160). Ses sens sont donc des instruments d'extase : ils s'ouvrent au monde et se mêlent entre eux, plutôt que de fonctionner comme des canaux discrets ou des récepteurs passifs, comme dans la conception empiriste classique de la perception sensorielle léguée par le philosophe John Locke (voir Howes, 2023, chapitre 4).

Thoreau expérimentait souvent avec sa vision. Il inclinait la tête dans tous les sens pour observer un même phénomène sous différents angles. Il se mettait sur la pointe des pieds (élevant imperceptiblement son regard) pour saisir les derniers rayons du soleil sur une colline lointaine. Il est particulièrement intéressant de noter sa façon de regarder au-dessus d'un objet (plutôt que de le fixer) afin de voir «avec le dessous de son œil» (Friesen, 2005, p. 263). Par exemple, grâce à cette technique, il constata qu'un champ de chaume paraissait plus lumineux que d'ordinaire à la lumière du soleil couchant en hiver. Ainsi, la vision possède un «envers». Imaginez tout ce qui manque à notre perception habituelle de l'environnement lorsque nous nous limitons à regarder les choses de face. Mais n'est-ce pas précisément ce que les spécialistes de la vision appellent la «vision périphérique»? Non : réduire ainsi la vision si particulière de Thoreau serait en soi réducteur. Thoreau désignait cette technique comme «la flânerie de l'œil» (Friesen, 2005, p. 263). Cette idée d'un regard vagabond – ni fixe ni émerveillé, mais plutôt une vision en mouvement – est extatique, voire extracorporelle. Lorsque Walter Benjamin écrit que «la conscience nous transporte hors de nous-mêmes» (cité dans Taussig, 1993, p. 73), il pourrait bien décrire cette disposition sensorielle si particulière de Thoreau.

Friesen poursuit en évoquant les nombreuses autres manières d'appréhender la nature auxquelles Thoreau s'est adonné : regarder à contre-courant des rayons du soleil, contempler les reflets des arbres dans un étang (il appelait ces échos la «rime»), ou encore examiner un aspect de la nature par beau temps comme par mauvais temps, ainsi qu'au fil des saisons, etc.

Thoreau était un homme mélomane. Il lui arrivait de jouer de la flûte ou de chanter lors de ses promenades dans les forêts de Nouvelle-Angleterre. Thoreau percevait la musique de la nature partout, même dans les créations humaines, comme la ligne télégraphique. Il compare le bourdonnement des fils électriques dans le vent à une harpe éolienne. Parfois, il collait son oreille au poteau télégraphique et écoutait le bourdonnement «au cœur même du bois» (Thoreau, IX, p. 11). «Alors, chaque pore du bois semble imprégné de musique», observe Friesen (2005, p. 255). Il s'agit là d'une autre technique originale : coller littéralement son oreille aux objets.

Thoreau était également un homme tactile. Il écrit : «Mon corps est tout sensible. Au gré de mes déplacements, je suis chatouillé par ce que je rencontre... Je me souviens généralement – j'ai encore en mémoire – plusieurs griffures reçues récemment» (Thoreau, XIV, p. 44). Ainsi, il frôle constamment les choses, intentionnellement. À un moment donné, il compare la peau moussue de la terre en mars à un «grand léopard» étendu de tout son long, «un tapis de fourrure déployé» sur lequel il peut se prélasser (Thoreau, XVIII, p. 97). Il s'implique toujours pleinement. Et même lorsqu'il se contente de regarder, il utilise son regard avec sensibilité : par exemple, il écrit comment les pins forment «une frange gracieuse à la terre» (Thoreau, I, p. 167). Ou encore, une feuille de chêne est «une île ou un étang aux baies arrondies et aux caps pointus, et à sa vue, il se prend pour un marin. C'est comme un Walden miniature, dont il aime aussi suivre du regard le rivage festonné» (Friesen, 2005, p. 255).

En ce qui concerne l'eau, Thoreau patageait souvent dans une rivière ou s'immergeait dans un étang pour se tremper entièrement. Il lui arrivait même de remonter une rivière à pied, si possible, pour prolonger la sensation d'être mouillé et l'anticipation du séchage. Mais Thoreau ne s'essuyait pas ensuite; il laissait le soleil et le vent s'en charger. «Le vent est pour Thoreau un coussin de velours contre lequel il aime s'appuyer», observe Friesen (2005, p. 261). En se comportant ainsi, Thoreau rend son corps pleinement sensible.

J'ai grandi (pendant mon adolescence) dans la ville de Cowansville, dans les Cantons-de-l'Est du Québec. En septembre, l'école secondaire régionale Massey-Vanier rouvrait ses portes, mais ses couloirs restaient presque déserts, car la plupart des élèves étaient partis cueillir des pommes pour gagner un peu d'argent de poche. Il y a une technique pour cueillir des pommes : il ne faut surtout pas les arracher de la branche, sinon on les abîme. Le secret, c'est de les faire tourner délicatement, et elles tombent d'elles-mêmes dans la main. Je suis agacé quand je vois des pommes abîmées au supermarché. Ce n'est pas à cause des machines de tri qui les écrasent : ces machines sont plutôt inoffensives. Tout dépend de la façon dont elles ont été cueillies. Cueillir des

pommes est un art, un art qui se perd.

Comme beaucoup d'autres, j'ai puisé une grande inspiration dans la lecture de Thoreau. Cela m'a incité à imaginer (de manière sensuelle) comment je pourrais communier avec celui qui porte le même nom. Si vous me le permettez, voici une expérience sensorielle, un scénario imaginaire où un David (moi-même) goûte une pomme à la manière de l'autre David (Thoreau).

L'auteur croque dans une Paula Red (la première pomme à mûrir chaque automne).

- «Hmm. Qu'elle est douce! Le mot "ovation" me vient à l'esprit. C'est une véritable "ovation" que de goûter cette pomme.».

Une autre bouchée.

- «Hmm. Une image se forme dans mon esprit : "Les pommes sont douces comme des hautbois, vertes comme des prairies, croquantes comme des concombres". Non, ce n'est pas ça. Il semble y avoir une interférence. Baudelaire, peut-être?».

L'auteur croque une troisième fois.

- «Voyons voir : l'expression "À manger au vent" me vient à l'esprit. Cela fait plus penser à Thoreau. Mais qu'entend-il par-là, ou qu'entends-je par-là?».

Il faut les manger dans les champs, quand le corps est en pleine effervescence après l'effort, quand le froid mord les doigts, que le vent fait trembler les branches dénudées ou bruisse parmi les quelques feuilles restantes, et que l'on entend le geai crier alentour. (Wild Apples, Thoreau).

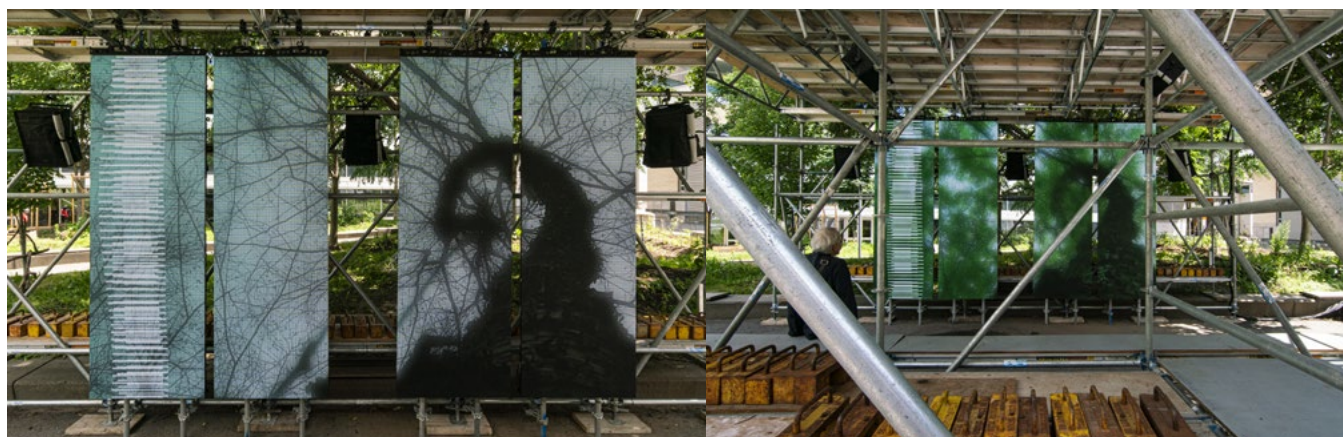
- «Voilà! Il faut nourrir tous ses sens avec ce que la terre a de meilleur à offrir. C'est le chemin vers la pleine conscience»⁵.

La forêt laurentienne

Gisèle Trudel, ma chère amie et professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), a obtenu la Chaire de recherche du Canada en arts + écotecnologies de la pratique + changements climatiques (2020-2026). Son projet, intitulé «MÉDIANE», vise à créer des espaces de rencontre où artistes, scientifiques et citoyens peuvent discuter des phénomènes liés aux changements climatiques. Chaque année, en juillet, la Chaire présente une installation d'art public d'une durée de deux à trois semaines dans un espace urbain extérieur, en plein air. Les données scientifiques exposées proviennent du programme de recherche pancanadien « Forêts intelligentes », dirigé à l'UQAM par

l'écologue forestier Daniel Kneeshaw. Plus récemment, la Chaire a également collaboré avec DOT-Lab (Université TÉLUQ), un laboratoire de science des données dirigé par le professeur et écologue forestier Nicolas Bélanger. Les installations donnent une expression concrète aux données forestières, combinées à des interventions d'artistes, le tout sur une même plateforme modulaire. Ces installations sont à la fois esthétiques et dotées d'une technologie avancée (logiciels sur mesure, éclairages LED, son, capteurs). Elles se situent «entre art et science» (Galison et Jones, 1998) et instaurent une «relation participative» entre tous les acteurs de la rencontre (technologies mécaniques et arbres compris) réunis dans l'espace pour interagir, susciter réflexion et action. MÉDIANE vient du latin *medianus*, qui signifie «du milieu». Le projet mené par Trudel met donc à l'oeuvre une méthodologie extatique ni subjective ni objective, à la croisée de l'art et de la science.

Gisèle m'a invité à rejoindre son équipe et à décrire, d'un point de vue anthropologique, ce que pourrait impliquer une «ethnographie sensorielle de la forêt» – une «foresterie esthétique»



Figures 1 et 2. Aëlab et MÉDIANE. *orée des bois*, 2022, Installation immersive. Photographie de Alexis Bellavance.

axée sur les qualités sensibles de la forêt boréale, en complément des données informatiques de la foresterie scientifique (la spécialité de Kneeshaw et de Bélanger)⁶. C'est ainsi qu'en mai 2022, nous avons passé un week-end chez Domingo Cisneros et Antoinette de Robien, dans leur maison située en périphérie de Sainte-Émélie-de-l'Énergie, dans la région de Lanaudière. Parmi les boissons et les mets que nous avons dégustés, il y avait de la sève de bouleau fraîchement récoltée et des biscuits «au chocolat» faits de farine d'écorce interne de bouleau et aromatisés aux épices, que Domingo préparait lui-même. Nous avons enregistré une série d'entretiens dans son atelier et fait des promenades.

Lorsque Domingo part en promenade en forêt, comme il l'écrit dans son *Codex ferus*, c'est «le nez au sol, les yeux rivés aux alentours, les oreilles à l'air, et le corps tout entier ouvert à



Figures 3 et 4. Entretien avec David Howes et Domingo Cisneros lors d'une visite à son atelier, le 30 avril 2022. Prise de son par Stéphane Claude. Photographie de Gisèle Trudel.

l'instant présent» (Cisneros, 2016, p. 48, 63-64, 96), et il nous invite à faire de même. Tandis que nous nous arrêtons pour examiner tel arbre ou telle plante, Domingo nous régalaient de son savoir sur leurs qualités et leurs usages – culinaires, médicinaux, techniques⁷. Il nous invitait à fermer les yeux et à identifier les différentes espèces d'arbres au bruissement de leurs feuilles ou à coller notre oreille à un tronc pour écouter la sève couler. Domingo est donc un Thoreau des temps modernes, mais, contrairement au colon de Nouvelle-Angleterre, ses racines sont métisses, *mestizo* – hybrides.

Ma compréhension (et mon appréciation) de la manière dont Domingo appréhende la forêt doit beaucoup aux travaux d'Edith-Anne Pageot⁸. Elle est la principale historienne de sa vie et interprète de son œuvre. Dans un article intitulé «Figure de l'indiscipline : Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique» (2017), Pageot résume parfaitement la sensibilité artistique de Domingo en le décrivant comme une «figure de l'indiscipline» : non pas un «artiste interdisciplinaire» (pour reprendre le terme en vogue actuellement), mais indiscipliné⁹. Plus important encore, elle a montré que, grâce à un réseau de discours interconnectés, les pratiques littéraires et visuelles de Cisneros s'inscrivent profondément dans un cadre de subjectivité relationnelle et d'engagement sensoriel et incarné avec la forêt (Pageot, 2017b, 2025).

Comme le relate Pageot, Domingo est une figure respectée des scènes artistiques contemporaine et autochtone du Québec, il est d'ailleurs titulaire d'un doctorat honorifique décerné par l'UQAM en 2018. Né à Monterrey en 1942, il est le fils d'une mère tepehuán et d'un père mexicain. Ce dernier était vendeur ambulant de marchandises diverses dans le nord-est du Mexique, et Domingo suivit un temps ses traces. Son vagabondage, ou son errance, était à la fois spirituel, politique et géographique. Par exemple, il entreprit un pèlerinage solitaire de plusieurs mois à pied, du nord du Mexique jusqu'au Guatemala, en passant par Tapachula (une sorte de quête spirituelle). En 1961, alors qu'il étudiait l'architecture à l'Université de Nuevo León à Monterrey, il instigua une manifestation étudiante d'inspiration dadaïste qui se

termina par sa sortie, avec ses camarades, du bâtiment qu'ils occupaient, entièrement nus. En 1968, face à la répression croissante du gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz, il fut contraint à l'exil et finit par immigrer au Québec. À Montréal, avec sa seconde épouse, l'écrivaine et militante Wanda Campbell, il tint une librairie rue Prince Arthur, la Librairie Hô Chi Minh. Il fut ensuite engagé comme professeur d'arts visuels, puis comme directeur du Département d'art autochtone et de communication du Collège Manitou (1974-1976), situé dans la petite ville laurentienne de La Macaza (Pageot, 2025). Durant son séjour, il fut le mentor de nombreux artistes autochtones et devint un allié essentiel de la lutte autochtone pour la reconnaissance culturelle (y compris artistique) et territoriale. Le campus du collège était d'ailleurs situé sur le site d'une ancienne base militaire qui faisait partie du système DEW (pour «défense et alerte précoce»), destiné à détecter les missiles nucléaires russes.

L'œuvre artistique de Domingo se divise en trois phases : une phase animale, une phase



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. Photographie de Domingo Cisneros.

végétale et une phase minérale. Cette dernière est axée sur la fabrication de figurines d'argile à partir de diverses substances, comme des cendres. (Pageot, 2009b, 2017) Dans son atelier, il nous a invités à manipuler les petites figurines qu'il avait réalisées, afin d'apprécier leurs différentes textures.

Durant la phase précédente (végétale), il a expérimenté la transformation de tous les «produits du terroir» des Laurentides – non seulement le sirop d'érable et les baies sauvages, mais aussi toutes les parties de la flore – en objets comestibles et artisanaux. Par exemple, il a expérimenté la création de boissons comme la tisane Annedda et de chocolats aromatiques, et a animé un atelier pour des forestiers au chômage, leur apprenant à transformer les déchets de l'industrie forestière en objets de curiosité commercialisables. Pour Domingo, la forêt est à la fois une cuisine et un laboratoire d'artiste¹⁰.

L'idée originale de l'une de ses réalisations vidéographiques, la vidéo intitulée «Les trois frères», filmée en collaboration avec Ælab (Gisèle Trudel et Stéphane Claude) en 2020¹¹, date

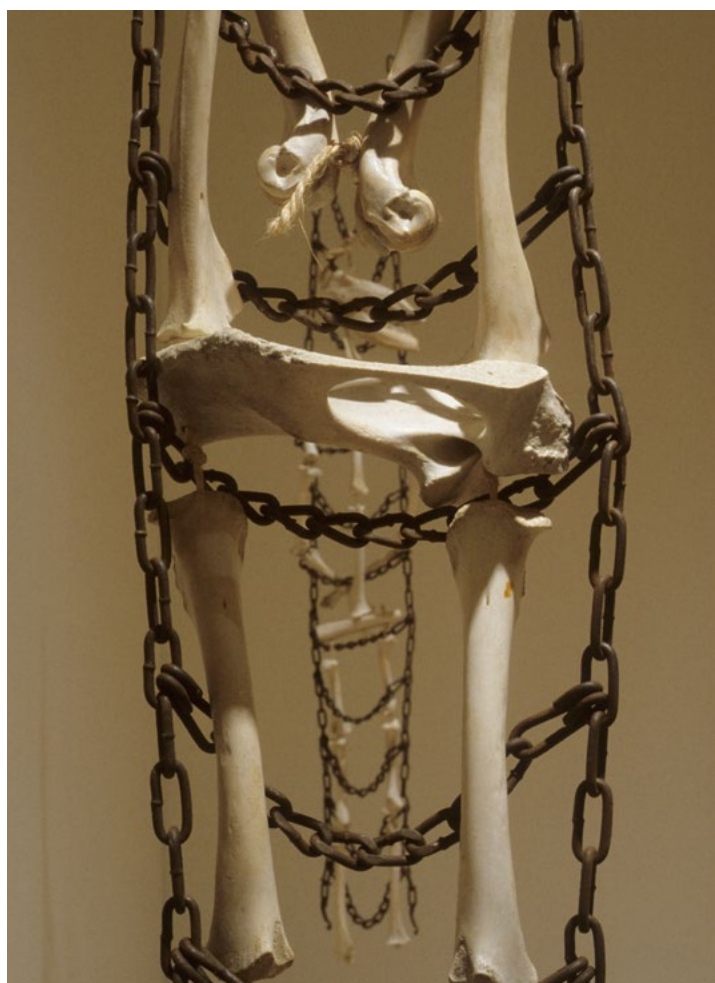


Figure 6. *Quebranto* (détail), 1991. Peaux de vache, os variés, cage en bois, sabots et griffes d'orignal, crâne de cerf à l'intérieur de la cage, dimensions variables. Œuvre détruite. Photographie de Domingo Cisneros.

de cette période. Elle fait écho au folklore haudenosaunee concernant «les trois sœurs» (maïs, haricots et courge), dont le nom provient de la manière dont elles se nourrissent mutuellement lorsqu'elles sont plantées ensemble. «Les trois frères» sont l'épinette, le cèdre et le sapin. Domingo représente ces arbres comme des parents, des frères (plutôt que des sœurs); il souligne également les qualités morales de la flore diverse : par exemple, l'altruisme du hêtre. Cette conception de la relationnalité de la flore est très différente du système de classification linnéen, même si ce dernier fait également référence à des «familles» et utilise la métaphore d'un arbre ramifié pour diviser le monde naturel (Règne, Embranchement, Classe, Ordre, Famille, Genre, Espèce). Il s'agit d'une taxonomie relationnelle, morale et sensorielle plutôt que d'une taxonomie purement formelle.

Une autre réalisation à base de plantes

est l'installation artistique *Wampum 400*, présentée à «Jardins éphémères», un événement célébrant le 400^e anniversaire de la ville de Québec. Initialement, aucun artiste autochtone n'avait été sollicité pour participer à cette exposition. L'annonce de la liste des paysagistes de renommée internationale a suscité une vive polémique. Le comité organisateur s'est empressé de corriger cet oubli et a sollicité Domingo, qui a alors contacté Sonia Robertson, artiste multidisciplinaire Innu. Leur collaboration a pris la forme d'une clôture en grillage de trois mètres de haut, ornée de pancartes tissées, qui entourait un jardin composé d'espèces végétales autochtones : les colons ne pouvaient y pénétrer que s'ils se reconnaissaient comme invités (Pageot, 2012; Sabet, 2014). L'artiste visuel et chercheur métis David Garneau (2016) qualifierait cet endroit de «territoire d'exposition souverain autochtone».

La seconde phase (végétale) du parcours artistique de Domingo a été marquée par un incendie catastrophique qui a détruit son atelier et la quasi-totalité des œuvres de la période précédente (dite animale). Ces œuvres, telles que *Le Bestiaire laurentien* (1987), *À force de terre* (1991) et *Quebranto* (1992), sont composées d'effigies d'animaux fantastiques (une créature à deux têtes, la Bête lunaire, etc.) façonnées à partir d'os, de tendons et de peaux que Domingo récupérait sur des animaux tués sur la route ou sur des carcasses de gibier abandonnées en forêt par les chasseurs, le tout ensuite enchaîné. Cette œuvre exprime non pas «l'appel de la nature sauvage», mais bien les cris des animaux tués par de soi-disant sportifs ou par des automobilistes imprudents (Pageot, 1995).

Parmi les œuvres littéraires publiées de Domingo figure *La guerre des fleurs : Codex ferus* (2016), qu'il dicta en espagnol et qu'Antoinette transcrivit puis traduisit en français. Ce guide forestier regorge d'observations personnelles de Domingo et d'extraits de savoirs autochtones sur les qualités et les usages des plantes et des animaux, ainsi que d'instructions pour s'orienter en forêt et de dénonciations passionnées des incursions des épistémologies et sociabilités «métropolitaines» (Santos, 2018), et des toponymies. On peut y voir une réponse militante, d'inspiration autochtone, aux *Fleurs du mal* de Baudelaire, car en fait Domingo est un écologiste, zoologiste, botaniste et gastronome engagé, et non un simple flâneur.

L'approche esthétique de Domingo face à la forêt – la forêt comme atelier d'artiste, la forêt comme terrain d'expérimentation culinaire – élève l'idée de durabilité à un tout autre niveau (par exemple, le recyclage des déchets de l'industrie forestière en objets insolites à vendre). Sa gastronomie forestière est, en tout cas, délicieuse. Cependant, l'écologie de Domingo est aussi une «écologie sombre» (Morton, 2018) – une dénonciation de toutes les relations non durables avec le monde naturel engendrées par les ravages du capitalisme, l'urbanisation galopante et la nucléarisation au nom de la «défense» nationale (comme on s'en souvient, le Collège Manitou était situé sur une ancienne base militaire qui faisait partie de la ligne DEW)¹². Il pose la question suivante : pourquoi le lait maternel des Inuits vivant dans le Haut-Arctique présente-t-il des concentrations de mercure plus élevées que celui de toute autre

population? Vous connaissez sans doute la vieille blague : pourquoi pleut-il sur le brave homme? Parce que le méchant lui a volé son parapluie. Comme évoqué lors de notre visite, Domingo reformulait cette plaisanterie ainsi : pourquoi les pluies acides s'abattent-elles sur les peuples autochtones et leurs territoires? Parce que l'homme blanc leur a volé ces territoires. Mais il ne s'agit pas d'une plaisanterie. C'est une critique acerbe de la société coloniale.

De nombreux artistes contemporains, tels qu'Olafur Eliasson, Agnes Denes, Edward Burtynsky et Mary Mattingly, s'intéressent également aux enjeux du développement durable, et les visions écologiques stimulantes qu'ils présentent sont tout à fait louables (Chaberski, 2019; Lee, 2020; Heinrichs, 2021). Cependant, ce n'est qu'en affrontant la face sombre de l'écologie que l'humanité pourra prendre conscience des enjeux du changement climatique. L'œuvre de Domingo témoigne de ce point avec éloquence et force.

Discussion

Dans les paragraphes qui précèdent, j'ai mis en parallèle deux approches complémentaires de la rencontre avec la forêt : naturaliste/activiste, colon/métis, retour à la nature/exposition à la nature. Ce qui les unit, c'est leur insistance sur l'esthétique au sens grec originel du terme¹³. Dans «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's art work essay reconsidered » (1992), Susan Buck-Morss propose une introduction utile à la préhistoire de «l'esthétique» en tant que catégorie discursive.

- *Aisthithikosis*, terme grec ancien désignant ce qui est «perçu par le toucher», est l'expérience sensorielle de la perception. Le champ originel de l'esthétique est la réalité, la nature corporelle et matérielle. C'est une forme de cognition, atteinte par le goût, le toucher, l'ouïe, la vue, l'odorat – l'ensemble des sens corporels. Les extrémités de tous ces sens – nez, yeux, oreilles, bouche, certaines des zones les plus sensibles de la peau – se situent à la surface du corps, frontière médiatrice entre l'intérieur et l'extérieur. Cet appareil physico-cognitif est «antérieur» à l'esprit, appréhendant le monde de manière pré-linguistique, donc antérieure non seulement à la logique, mais aussi au sens. (Buck-Morss, 1992, p. 6).

Cependant, poursuit Buck-Morss, le terme «esthétique» a subi un renversement de sens à l'époque moderne : il est désormais «appliqué avant tout à l'art – aux formes culturelles plutôt qu'à l'expérience sensible, à l'imaginaire plutôt qu'à l'empirique, à l'illusion plutôt qu'au réel» (Buck-Morss, 1992, p. 7). Ainsi, le terme esthétique n'a plus de sens. Sa signification a été inversée, abstraite, formalisée.

Le but de cet essai était d'entreprendre une archéologie de la perception et de «renaturaliser» la disposition esthétique en prenant pour exemples les œuvres de Thoreau et de Cisneros,

qui illustrent une telle transformation de la perception, fondée sur la *réactivation*, ou le réajustement, des sens. Mais une telle démarche n'implique pas un retour à la nature : il est trop tard pour cela. Il s'agit plutôt, comme le montre ces exemples, de cultiver diverses manières de percevoir, ou «techniques des sens» (Howes, 1990a ; Mauss, 1950). Dans leur pratique respective, Thoreau et Cisneros nous ont montré comment réajuster nos sens, les affiner, et comment ceux-ci peuvent devenir des instruments d'extase. Ce mode d'engagement est corporel, c'est-à-dire infra-technologique et, du coup, recoupe le sens originel du terme esthétique.

Les techniques des sens développées par Thoreau et Cisneros s'opposent diamétralement à la technologisation du sensorium, illustrée par la foresterie intelligente. Cette dernière approche implique également un étalonnage, mais d'une nature purement quantitative. Scanner la forêt avec des capteurs est très différent de la percevoir. L'«optique algorithmique» (Halpern, 2015) de la foresterie intelligente repose sur une réduction préalable de la sensation à une «information» (1 et 0), où des simulacres générés par ordinateur se substituent aux stimuli sensoriels. Par conséquent, le monde (tel que nous pensions le connaître) est «entièrement catalogué et analysé, puis artificiellement ressuscité comme s'il était réel... Le réel est produit à partir d'unités miniaturisées [c'est-à-dire des 1 et des 0] ... et, grâce à celles-ci, il peut être reproduit un nombre indéfini de fois» (Baudrillard, 1983, p. 16). Ainsi, l'intelligence artificielle (IA) ou l'apprentissage automatique (*machine learning*) se substitue à la sensibilité et à la pratique des sens – c'est-à-dire aux techniques sensorielles propres à la «science du concret» ou à la «logique des qualités sensibles» (*sensu* Lévi-Strauss, 1962; Lévi-Strauss et Eribon, 2018) de Thoreau et Cisneros¹⁴. En clair, tous les sens non visuels sont ignorés lorsque le forestier intelligent évalue la forêt et la reproduit sous forme de graphiques et de tableaux. Pourquoi cette omission des sens dits inférieurs (l'odorat, le goût, le toucher) et, dans une moindre mesure, l'ouïe? Parce que le goût, l'odorat et le toucher sont empreints de subjectivité – ils échappent à l'objectivation (c'est-à-dire à la visualisation). À quoi bon? Eh bien, selon Thoreau et Cisneros, nous en avons besoin pour que le corps devienne «pleinement sensible». Ils refusent la disjonction et l'inversion du rapport entre «l'imaginaire et l'empirique» (Buck-Morss, 1992, p. 7). Leur conception de la foresterie est une conception esthétique.

Dans le cas de l'épistémologie sensible de Domingo Cisneros, la pratique de la perception de la forêt est également critique, voire «obscur» (Morton, 2018). Ce n'est pas le cas pour Thoreau. Il convient d'examiner de plus près les convictions sensorielles, sociales et spirituelles de Thoreau. Thoreau était très empirique pour un transcendantaliste – comparé à Emerson, par exemple – mais il n'en était pas moins un. Il s'immergea dans la forêt et communia avec la nature, mais seulement pendant deux ans. Vivant seul, il incarnait l'individualisme américain dans sa forme la plus extrême, voire la plus rude, mais il ressentit un profond désir de communion humaine et quitta donc Walden Pond pour se fondre à nouveau dans «Nous, le peuple» (Howes, 1990b). Sa position sur l'abolition de l'esclavage était conforme à l'idéal

américain de forger «une union plus parfaite», mais il portait un regard désinvolte sur les peuples autochtones qu'il rencontrait sporadiquement, les considérant comme une race en voie de disparition¹⁵. Thoreau était célèbre pour sa désobéissance civile, mais il ne s'est jamais livré à des actes de révolte publique (contrairement à Domingo Cisneros). Farouche critique de la société de consommation de son époque, il écrivit également : «Je voulais vivre intensément et savourer la vie jusqu'à la moelle» (cité dans Burren, 2019, cité dans Olson, 2024), ce qui évoque l'extractivisme (Santos, 2018).

Dans mon analyse des publications commémorant le bicentenaire de la naissance de Thoreau, j'ai été choqué (sans être totalement surpris) de constater que la réputation de cette grande figure américaine a été considérablement ternie par ses compatriotes. Dans «Back from Walden Pond» (2024), Ian Olson pose la question suivante : «Thoreau, qui recherchait une vie consciente en harmonie avec la nature, est-il le prophète de notre crise écologique actuelle?» Et il répond : «Peut-être, si nous tirons les leçons de ses erreurs.» Dans «Letting go of Thoreau: Renewing America's legacy» (2019), Daniel Burren écrit :

Malgré l'hommage que Thoreau rend à la simplicité dans Walden – malgré la nuit qu'il passa en prison... force est de constater que Thoreau est important pour nous car son approche de l'expérience personnelle nous aide à éviter l'indignation viscérale et le chagrin profond que nous devrions ressentir face à la destruction massive de la nature et des cultures ancestrales qui en dépendent. (Burren, 2019)

C'est pourquoi, malgré tout ce que les écrits de Thoreau peuvent nous apprendre sur les possibilités d'une «foresterie esthétique», c'est la foresterie esthétique critique – l'écologie sombre – de l'auteur de *La guerre des fleurs* qui offre la seule voie véritablement durable pour l'avenir.

Notes

¹. Il était d'ailleurs membre régulier du Club des Haschischs, qui comptait également Victor Hugo et Alexandre Dumas.

². Thoreau ne se droguait peut-être pas et ne consommait pas d'alcool, mais cela ne l'empêchait pas d'être régulièrement enivré. À propos du chant de l'alouette des bois, il dit : «Je serais ivre, ivre, ivre mort de ce monde pour toujours» (XII, p. 39). Les sons et la sève de la nature étaient son hydromel. Même le bourdonnement agaçant (pour nous) des moustiques est loué (à ses oreilles) : «Le bourdonnement d'un moustique l'affecte comme une trompette; il parle de la vigueur et de la fertilité du monde» (Friesen, 2005, p. 258).

³. La distinction entre «synesthesia» et la synesthésie provient de Pentcheva (2018). Elle définit la synesthesia comme une «sensation consonante : la simultanéité des sens», par opposition à la synesthésie ou «sensation concomitante : l'expérience d'un sens par la stimulation d'un autre, comme la perception d'une couleur comme un son»

⁴. Friesen analyse ainsi l'intersensorialité chez Thoreau : «Thoreau... parle de "sens" couvrant l'intervalle et explique ailleurs comment les sens non visuels "servent, accompagnent et défendent la vue".» (2005, p. 252).

5. Ces allusions proviennent de l'œuvre complète de Thoreau : «ovation» [XIII, p. 526]; «To be eaten in the wind» [IV, p. 312]; «It must be eaten in the fields...» [V, p. 312]; «Tous sensibles» [XIV, p. 44], à l'exception du passage concernant les hautbois, les prairies et les concombres.
6. Sur les débuts de la foresterie scientifique, voir *Seeing Like a State* (Scott 1998, p. 11-19); sur sa forme actuelle (la foresterie intelligente), voir *Program Earth: Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet* (Gabrys, 2016). Sur ce qu'implique une ethnographie sensorielle de la forêt, voir «Becoming sensor in sentient worlds» (Myers, 2017).
7. Sur ce point, voir *L'Herbier Matawin*. www.territoire.org/francais/CREAF/herbier/intro.html.
8. Pageot met en lumière avec justesse les dimensions rageuses, chamaniques, collaboratives, écologiques et esthético-éthiques de la pratique artistique de Domingo à travers une série d'essais très perspicaces (Pageot, 1991, 1995, 2009a, 2009b, 2012, 2017) et un ouvrage remarquable sur l'héritage du Collège Manitou (Pageot, 2025).
9. Cisneros ne peut de toute façon pas être qualifié d'«artiste interdisciplinaire» car, bien qu'il ait étudié les arts visuels comme la sculpture et l'architecture, il n'a jamais obtenu de diplôme dans les cursus auxquels il s'est inscrit.
10. Sur le thème du monde naturel comme laboratoire artistique, qui traverse toute la carrière de Domingo, voir *Le projet CREAF : détournements et subversions du cabinet de curiosités* (Pageot, 2009b).
11. «Les trois frères» est accessible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/452356412?share=copy>.
12. Sur le lien entre écologie sombre et nucléarisation, voir «The nuclear sensorium: Cold War nuclear imperialism and sensory violence» (Shiga, 2019); et voir «Nuclear technoaesthetics: Sensory politics from trinity to the virtual bomb in Los Alamos» (Masco, 2004) sur la «technoesthétique nucléaire».
13. Alexander von Baumgarten s'est approprié le terme grec «aesthesis» et a fondé la philosophie de l'esthétique en 1750 (Howes, 2022, p. 144-145). Il a salué cette nouvelle science comme une «science de la puissance cognitive inférieure» – c'est-à-dire de la perception sensible – et la considérait plus riche car fondée sur «l'unité dans la multiplicité des qualités sensibles», par opposition à la raison (caractérisée par les vérités «arides», supra-empiriques ou évidentes par elles-mêmes des mathématiques). Puis vint Kant, qui déplaça la charge de l'expérience vers le jugement et vida l'esthétique de sa corporéité (et de sa passion) en la rattachant à la «contemplation désintéressée».
14. Voir aussi *Sensing machines: How sensors shape our everyday life* (Salter, 2022).
15. Autrement dit, les Autochtones en haillons et en couvertures que Thoreau rencontra ne correspondaient pas à son idée préconçue du «bon sauvage».

Références

- AElab et Creaf. (2020). *Les trois frères. Une vidéo avec Domingo Cisneros*. Vimeo. <https://vimeo.com/452356412>
- Baudelaire, C. (1857). *Les fleurs du mal*. Auguste Poulet-Malassis.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Semiotexte.
- Buck-Morss, S. (1992). Aesthetics and anaesthetics : Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. *October*, (62), 3-41.
- Burren, D. (2019) *Letting go of Thoreau : Renewing America's legacy*. Terrain. <https://www.terrain.org/2019/nonfiction/letting-go-of-thoreau/>
- Cavel, S. (2007). *The senses of Walden*. Theatre Typographique.
- Chaberski, M. (2019). Resensing the Anthropocene: Ambivalent experiences in contemporary performative arts. Dans Borowski, M. Chaberski, M. et Sugiera, M. (dir.), *Emerging affinities: Possible futures of performative arts* (p. 149-174). Transcript

- Cisneros, D. (2016). *La guerre des fleurs : Codex ferus*. (A. Robien, trad). Mémoire d'Encrier.
- CREAF. (s. d.). *L'Herbier Matawin*. <https://www.territoire.org/francais/CREAF/herbier/intro.html>
- Friesen, V. C. (2005). A tonic of wildness: Sensuousness in Henry David Thoreau. Dans D. Howes (dir.), *Empire of the senses: The sensual culture reader* (p. 251-264). Routledge.
- Gabrys, J. (2016). *Program Earth: Environmental sensing technology and the making of a computational planet*. University of Minnesota Press.
- Galison, P. et Jones, C.A. (1998). *Picturing science, producing art*. Routledge.
- Garneau, D. (2016). Imaginary spaces of conciliation and reconciliation: Art, curation, and healing. Dans D. Robinson and K. Martin (dir.), *Arts of engagement: Taking aesthetic action in and beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada* (p. 21-42). Presses de l'Université Wilfrid Laurier.
- Halpern, O. (2014). *Beautiful data: A history of vision and reason since 1945*. Presses de l'Université Duke.
- Heinrichs, H. (2021). Aesthetic expertise for sustainable development: envisioning artful scientific policy advice. *World*, (2), 92–104.
- Howes, D. (1990a). Les techniques des sens. *Anthropologie et Sociétés*, 14(2), 99-115.
- Howes, D. (1990b). We Are the World and its counterparts: Popular song as constitutional discourse. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 3(3), 315-339.
- Howes, D. (2022). *The sensory studies manifesto: Tracking the sensorial revolution in the arts and human sciences*. Presses de l'Université de Toronto.
- Howes, D. (2023). *Sensorial investigations: A history of the senses in anthropology, psychology, and law*. Presses de l'Université d'État de Pennsylvanie.
- Howes, D. et Classen, C. (2014). *Ways of sensing: Understanding the senses in society*. Routledge.
- Jones, C. A. (2018). The mediated sensorium. Dans D. Howes (dir.), *Senses and sensation: Critical and primary sources* (vol. IV, p. 219-262). Routledge.
- Lee, S. (2020, 20 avril). These 10 artists are making urgent work about the environment. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-making-urgent-work-environment>
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- Lévi-Strauss, C. et Eribon, D. (2018). Sensible qualities. Dans D. Howes (dir.), *Senses and sensation: Critical and primary sources* (vol. I, p. 39-42). Routledge.
- Masco, J. (2004). Technoesthétique nucléaire : politiques sensorielles de Trinity à la bombe virtuelle à Los Alamos. *American Ethnologist*, 31(3), 349-373.
- Mauss, M. (1950). Les techniques du corps. *Sociologie et anthropologie*, (365-388). Presses universitaires de France.

- Morton, T. (2018). *Dark ecology*. Presses de l'Université de Columbia.
- Myers, N. (2017). Becoming sensor in sentient worlds. *Becoming sensor*. <https://becomingsensor.com/>
- Olson, I. (2024, 27 février). Back from Walden Pond. *Plough Quarterly*. <https://www.plough.com/en/topics/justice/environment/back-from-walden-pond>
- Pageot, E.-A. (1995). Les légendes laurentiennes : Écorce et racine, peau et carcasse. Dans D. Cisneros (dir.), *Le bestiaire laurentien* (p. 7-12). Les Précambriens.
- Pageot, E.-A. (2009a). Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée. *Inter*, (104), 14-16.
- Pageot, E.-A. (2009b). Le projet CREAM : détournements et subversions du cabinet de curiosités. *ETC*, (86), 28-31. <https://www.erudit.org/en/journals/etc/2009-n86-etc1136971/34858ac.pdf>
- Pageot, E.-A. (2012). Le jardin en ville, le cas des Jardins éphémères à Québec. Stratégie marchande et critique postcoloniale. *Globe*, 15(1-2), 243-263. <https://doi.org/10.7202/1014634ar>
- Pageot, E.-A. (2017a). 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>
- Pageot, E.-A. (2017b). Forger une identité transnationale par le relationnel Subjectivité et expérience sensorielle : les écrits de l'artiste tepehuan/mexicain/canadien Domingo Cisneros. *Americana : Journal électronique d'études américaines en Hongrie*, 13(1), 1.
- Pageot, E.-A. (2020). Quebranto (1991). Dans *Canadian Art History Survey*. Open Library. <https://ecampusontario.pressbooks.pub/canadarthhistories/chapter/quebranto-1991/>
- Pageot, E.-A. (2025). *Le Collège Manitou : renouveau artistique et médiatique autochtone*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Pentcheva, V. (2018). The performative icon. Dans D. Howes (dir.), *Senses and sensation: critical and primary sources* (Vol. II, p. 127-150). Routledge.
- Sabet, A. (2014). *Heuristic categorizations: contemporary aboriginal art in Québec* dans Esse. <https://esse.ca/en/heuristic-categorizations-contemporary-aboriginal-art-in-quebec/>
- Salter, C. (2022). *Sensing machines: How sensors shape our everyday life*. MIT Press.
- Santos, B. de Sousa. (2018). *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the South*. Presses de l'Université de Duke.
- Scott, J.C. (1998). *Seeing like a State*. Presses de l'Université de Yale
- Shiga, J. (2019). The nuclear sensorium: Cold War nuclear imperialism and sensory violence. *Canadian Journal of Law and Society*, 34(2), 281-306.
- Taussig, M. (1993) *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Routledge.
- Thoreau, H.D. (1906). *The writings of Henry David Thoreau* (vols. I-XX). Houghton Mifflin & Company.