



**L'ODEUR DU SANG HUMAIN ME RIT**  
**et autres considérations sur le métier de peintre**

**Mémoire**

**Catherine McInnis**

**Maîtrise en arts visuels**  
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Catherine McInnis, 2017

## Résumé

Le mémoire qui suit fait état des recherches et explorations réalisées lors du parcours m'ayant mené à l'exposition *L'odeur du sang humain me rit*, présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, du 15 au 22 août 2017. Les œuvres proposées ont été exécutées entre 2013 et 2017, dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels de l'Université Laval et abordent les thèmes de la *vanité*, de l'abjection ainsi que la notion de pérennité.

Issu d'une réflexion sur le rapport de l'artiste à la création, mon corpus de maîtrise est porteur d'une attitude autoréflexive vis-à-vis de la pratique artistique, du travail de la peinture et de l'histoire de l'art, et questionne l'importance du choix des matériaux, et de leur compréhension. Les sujets représentés s'éloignent de la dimension moralisatrice de la scène de genre telle qu'on la connaît afin de donner à celle-ci une valeur principalement autobiographique.

Mes recherches s'articulent autour du motif de la *vanité* et de l'utilisation de l'art comme *catharsis*.

## Table des matières

<b>Résumé .....</b>	<b>ii</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>iii</b>
<b>Liste des figures .....</b>	<b>iv</b>
<b>Épigraphe .....</b>	<b>vii</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>viii</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>Études de premier cycle : production antérieure et questionnements embryonnaires .....</b>	<b>2</b>
L'exploitation du non-dit comme ouverture ou comme stratégie d'évitement .....	2
Le récit autobiographique : références personnelles et familiales.....	6
Le portrait : gabarits et individualités .....	8
Déclencheurs et héritage visuel.....	10
<b>L'art comme catharsis et autres considérations sur le métier de peintre : la recherche-crédation aux plans conceptuel et technique .....</b>	<b>12</b>
Études de deuxième cycle : métamorphose et repositionnement .....	12
Le métier de peintre : de l'importance du choix des matériaux, et de leur compréhension .....	21
Expérimentations techniques : réalisations et choix en cours de recherche .....	25
<b>L'odeur du sang humain me rit.....</b>	<b>29</b>
Réactualisation de la vanité : réflexion historique et nouvelles propositions.....	29
Rythme et accumulation : développement sériel et mise en espace .....	34
<b>Conclusion.....</b>	<b>41</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>43</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>45</b>

## Liste des figures

FIGURE 1. CATHERINE McINNIS. LES HOMARDS, 2014. CRAYON GRAS, ACRYLIQUE ET HUILE SUR TOILES ET PANNEAUX DE BOIS MAROUFLES, DETAIL.

FIGURE 2. CATHERINE McINNIS. CREME A LA FRAISE, 2009. GRAPHITE, SERIGRAPHIE ET ACRYLIQUE SUR TOILE, 102 x 102 CM.

FIGURE 3. ANONYME. MONIQUE, LISETTE, DENISE ET BRUNO - ARCHIVES FAMILIALES DE L'ARTISTE, C. 1958. PHOTOGRAPHIE ARGENTIQUE AYANT SERVI D'IMAGE DE REFERENCE POUR LA SERIE LES PETITS HOMARDS.

FIGURE 4. CATHERINE McINNIS. LES PETITS HOMARDS, 2008. GRAPHITE, SERIGRAPHIE ET ACRYLIQUE SUR TOILE, 152 x 102 CM.

FIGURE 5. CATHERINE McINNIS. LE HOMARD DE DENISE, 2008. GRAPHITE, SERIGRAPHIE ET ACRYLIQUE SUR TOILE, 152 x 102 CM.

FIGURE 6. ANONYME. LADISLAS PORDAN ET MARIE-CLAUDE - ARCHIVES FAMILIALES DE L'ARTISTE, C. 1969. PHOTOGRAPHIE ARGENTIQUE AYANT SERVI D'IMAGE DE REFERENCE POUR L'ŒUVRE MEMICHE.

FIGURE 7. CATHERINE McINNIS. MEMICHE, 2009. DIPTYQUE. SERIGRAPHIE, ACRYLIQUE ET TEMPERA SUR TOILES, 188 x 295 CM.

FIGURE 8. GERHARD RICHTER. PORTRAIT KLINKER, 1965. HUILE SUR TOILE, 100 x 80 CM.

FIGURE 9. FRANCIS BACON. FIGURE WITH MEAT, 1954. HUILE SUR TOILE, 129 x 122 CM.

FIGURE 10. MARTIN SCHOELLER, EMILY & KATE (ANNÉE DE RÉALISATION, MÉDIUM ET DIMENSIONS INCONNUS) SOURCE: MILLER, P. (2012, JANVIER) A THING OR TWO ABOUT TWINS. RÉCUPÉRÉ SUR NATIONAL GEOGRAPHIC MAGAZINE : [HTTP://WWW.NATIONALGEOGRAPHIC.COM/MAGAZINE/2012/01/IDENTICAL-TWINS-SCIENCE-DNA-PORTRAITS/](http://www.nationalgeographic.com/magazine/2012/01/identical-twins-science-dna-portraits/)

FIGURE 11. CATHERINE McINNIS. NATIONAL TWIN GIRLS (2 DE 6), 2003. HUILE SUR TOILES, 41 x 30 (GAUCHE) ET 51 x 41 CM (DROITE).

FIGURE 12. CATHERINE McINNIS. LES HOMARDS, 2014. CRAYON GRAS, ACRYLIQUE ET HUILE SUR PANNEAU DE BOIS MAROUFLE, DETAIL.

FIGURE 13. GOTTFRIED HELNWEIN. PAYTON BLUE 4, 2009. HUILE ET ACRYLIQUE SUR TOILE, 178 x 127 CM.

FIGURE 14. CATHERINE McINNIS. SPHINX No.2, 2014. DIPTYQUE. HUILE SUR PANNEAUX DE BOIS MAROUFLES, 41 x 102 CM.

FIGURE 15. CATHERINE McINNIS. CHESHIRE CATS, 2014. HUILE SUR TOILE, DETAILS.

FIGURE 16. CATHERINE McINNIS. DOIGTS DE PORC, 2014. SERIGRAPHIE, ACRYLIQUE ET HUILE SUR TOILES ET PANNEAUX DE BOIS MAROUFLES, VUE D'ATELIER.

FIGURE 17. CATHERINE McINNIS. DOIGTS DE PORC (1 DE 65), 2014. SERIGRAPHIE, ACRYLIQUE ET HUILE SUR PANNEAU DE BOIS MAROUFLE, 25 x 20 CM.

FIGURE 18. CATHERINE McINNIS. PRÉPARATION DU GESSO TRADITIONNEL À LA CRAIE ET À LA COLLE TOTIN AU BAIN-MARIE.

FIGURE 19. CATHERINE McINNIS. SYSTEME DE CLASSIFICATION DES MEDIUMS A PEINDRE A L'ESSAI.

FIGURE 20. JEAN-BAPTISTE GREUZE. LES ŒUFS CASSES, 1756. HUILE SUR TOILE, 73 x 94 CM.

FIGURE 21. JEAN-BAPTISTE SIMEON CHARDIN. LA RAIE, 1728. HUILE SUR TOILE, 114 x 146 CM.

FIGURE 22. KEN CURRIE. TRAGIC FROM (SKATE), 2014. HUILE SUR TOILE, 244 X 305 CM.

FIGURE 23. CATHERINE MCINNIS. CARRE D'AGNEAU (CHAT DEBOUT), 2015. HUILE SUR PANNEAU DE BOIS MAROUFLE, 152 X 152 CM.

FIGURE 24. KEN CURRIE. ACTEON ET MARSYAS, 2014. HUILE SUR TOILES, 213 X 152,3 CM ET 213 X 152 CM.

FIGURE 25. L'ODEUR DU SANG HUMAIN ME RIT. GALERIE DES ARTS VISUELS. VUE DE L'EXPOSITION.

FIGURE 26. L'ODEUR DU SANG HUMAIN ME RIT. GALERIE DES ARTS VISUELS. VUE DE L'EXPOSITION.

FIGURE 27. CATHERINE MCINNIS. LES HOMARDS, 2014. CRAYON GRAS, ACRYLIQUE ET HUILE SUR TOILES ET PANNEAUX DE BOIS MAROUFLÉS, 102 X 533 CM.

FIGURE 28. CATHERINE MCINNIS. CHESHIRE CATS (3 DE 4), 2014. HUILE SUR TOILES, 152 X 152 CM.

FIGURE 29. CATHERINE MCINNIS. SPHINX No.2, 2014. DIPTYQUE. HUILE SUR PANNEAUX DE BOIS MAROUFLES, 41 X 102 CM.

FIGURE 30. CATHERINE MCINNIS. PETITES VIANDES (7 DE 8), 2017. HUILE ET TEMPERA SUR TOILES ET PANNEAUX DE BOIS MAROUFLÉS, 81 X 204 CM.

FIGURE 31. CATHERINE MCINNIS. STEAK (1 DE 2), 2015. HUILE SUR PANNEAU DE BOIS MAROUFLE, 61 X 46 CM.

FIGURE 32. CATHERINE MCINNIS. CARRE D'AGNEAU (CHAT DEBOUT - CHAT COUCHE), 2015. DIPTYQUE. HUILE SUR PANNEAUX DE BOIS MAROUFLES, 152 X 304 CM.

FIGURE 33. CATHERINE MCINNIS. COTELETTES - NEWBORN, 2016. TRIPTYQUE. ACRYLIQUE SUR TOILE ET HUILE SUR PANNEAUX DE BOIS MAROUFLES, 102 X 351 CM.

FIGURE 34. CATHERINE MCINNIS. BOUCHERIES, 2015. DIPTYQUE. HUILE SUR PANNEAUX DE BOIS MAROUFLES, 92 X 152 CM.

FIGURE 35. L'ODEUR DU SANG HUMAIN ME RIT. GALERIE DES ARTS VISUELS. MISE EN ESPACE (MAQUETTE).

FIGURE 36. L'ODEUR DU SANG HUMAIN ME RIT. GALERIE DES ARTS VISUELS. MISE EN ESPACE (MAQUETTE).

**À mon fils Edouard.**

**Merci de me rappeler chaque jour l'importance d'un éclat de rire.**

**Je t'aime à l'infini, et plus encore.**

## Épigraphe

« Avril 1891

*Mon cher Monsieur,*

*L'art est inutile parce que son but est simplement de créer un état d'esprit. Il ne vise d'aucune manière à instruire ni à influencer. Il est superbement stérile, le ton du plaisir qu'il dégage est celui de la stérilité. Si la contemplation d'une œuvre d'art est suivie d'une activité quelconque, c'est que l'œuvre est d'un ordre très secondaire ou que le spectateur n'a pas su ressentir pleinement l'impression artistique.*

*L'œuvre d'art est inutile comme la fleur est inutile. La fleur s'épanouit pour sa propre joie. Nous gagnons un moment de joie en la regardant : voilà tout ce que l'on peut dire de nos rapports avec les fleurs. Certes l'homme peut vendre la fleur et ainsi en tirer une utilité, mais cela n'a rien de commun avec la fleur elle-même. Ce n'est pas une partie de son essence : c'est accidentel. Tout cela, je le crains, est très obscur ; mais le sujet serait long à traiter.*

*Sincèrement vôtre,*

*Oscar Wilde »*

## Remerciements

Merci au professeur Richard Baillargeon, pour avoir dirigé mes recherches, et aussi pour sa grande patience.

Merci à Paryse Martin, pour tous les riches échanges depuis le baccalauréat, et pour tous ceux à venir.

Merci à Joanne Tremblay et Claude Royer, pour l'inspiration des premières heures.

Merci à Marie-Claude McInnis, pour avoir causé tout ce que je suis, et tout ce que je ne suis pas.

Merci à ceux et celles qui m'ont accompagnée durant cette maîtrise, pour avoir désamorcé, et aidé à la gestion de plusieurs bombes ; à la domination de plusieurs bourrasques, et tempêtes. Merci pour votre folie, votre légèreté, vos petits plats, vos idées de grandeur et surtout, pour l'amitié. Merci aussi à celui pour qui j'ai un mépris et une colère innommables. Merci de m'avoir fait saigner, et pleurer : ces écorchures m'auront rendue meilleure, et plus forte, bien malgré toi.

Amis, collègues et professeurs, vous avez tous grandement contribué à la réussite de ce projet.

Merci à ma famille de cœur.

Merci à ma famille de sang.



## Introduction

Dans le texte qui suit, je ferai tout d'abord dans le premier chapitre une mise au point concernant certains questionnements et éléments essentiels ayant grandement influencé mon travail artistique lors de mes études de premier cycle, soit l'exploitation du non-dit comme ouverture ou stratégie d'évitement, les références personnelles et familiales ainsi que l'utilisation du portrait comme sujet central de ma pratique. La dernière partie du chapitre portera plus spécifiquement sur les éléments déclencheurs, tant du domaine littéraire qu'artistique, ayant influencé mes choix esthétiques jusqu'à aujourd'hui.

Par la suite, le second chapitre témoigne d'une rupture formelle et théorique avec mon travail antérieur et démontre le besoin de renouvellement dans ma pratique. Tout d'abord, je ferai état des métamorphoses et repositionnements, dont le mouvement vers un abandon de la figure humaine notamment, ayant eu lieu durant la première année de mes études de deuxième cycle. Il sera par la suite question de l'utilisation de l'art comme *catharsis*. Aussi, je me pencherai sur les motivations et gestes guidant ma production. Les deux dernières parties du chapitre considéreront davantage le côté technique du métier de peintre, de l'importance du choix des matériaux, et de leur compréhension.

Finalement, le troisième et dernier chapitre portera plus spécifiquement sur le corpus d'œuvres réalisé lors de la maîtrise, soit l'ensemble des séries composant *L'odeur du sang humain me rit*, et présenté à la fin de mon parcours de deuxième cycle. Une réflexion historique ainsi que de nouvelles propositions quant au motif de la *vanité* seront amenées dans la première partie. Puis, enfin, je traiterai du mode d'organisation des œuvres au sein des séries, ainsi que de la mise en espace de l'ensemble final, qui tire son nom d'un extrait de la trilogie dramatique *Orestie* d'Eschyle, et plus spécifiquement du cinquième chapitre de sa troisième pièce, *Les Euménides* :

Comme un chien un faon blessé, nous suivons l'homme à la piste du sang qu'il perd goutte à goutte. Mais, sous tant de fatigues, mes membres sont brisés, mon sein est haletant. Il n'est point de lieu sur la terre où n'est passé mon troupeau. Attachée à sa poursuite, j'ai volé, sans ailes, par-dessus les flots, aussi vite qu'aucun navire. Cette fois, il est ici tapi quelque part : l'odeur du sang humain me rit. (Eschyle, pp. 357-358)

# CHAPITRE 1.

## Études de premier cycle : production antérieure et questionnements embryonnaires

S'il arrive souvent que l'intention soit indubitable et la signification claire sous un voile transparent, plus souvent encore il ne s'agit que d'une proposition obscure, d'un trait furtif, d'un dessin inachevé, d'une allusion, d'une analogie, d'une suggestion, parfois moins que cela, d'un mot, comme celui que se passent les initiés, d'un reflet, d'une intonation, mais qui suffit à faire tressaillir le cœur fidèle. (C Claudel, 1938, p. 205)

Dans ce premier chapitre, je ferai tout d'abord une mise au point concernant certains éléments essentiels qui ont grandement influencé mon travail artistique lors de mes études de premier cycle, soit l'exploitation du non-dit comme ouverture ou stratégie d'évitement, les références personnelles et familiales ainsi que l'utilisation du portrait comme sujet central de ma pratique. La dernière partie du chapitre portera plus spécifiquement sur les éléments déclencheurs, tant du domaine littéraire qu'artistique, ayant influencé mes choix esthétiques jusqu'à aujourd'hui.

### L'exploitation du non-dit comme ouverture ou comme stratégie d'évitement

Parmi les questions les plus difficiles à répondre lorsque l'on me questionnait sur ma pratique était le « *pourquoi* », le « *what were you thinking of* » (Richter, 2009). À ce moment-là, je tournais en rond, je paraphrasais, j'allégorisais. Je questionnais. Étant en mesure d'atteindre dans la matérialisation de mes idées des résultats satisfaisants, je pensais pouvoir me permettre d'éviter de telles réflexions. Le passage du baccalauréat à la maîtrise n'en n'a pas été un de tout repos. Étant avant tout de ceux que l'on pourrait appeler « praticiens », la théorie de l'art me semblait trop hermétique, trop conceptuelle. Néanmoins, je ressentais le désir, et surtout la nécessité, de mettre des mots sur ma pratique, d'être en mesure de situer celle-ci à quelque part dans l'immense histoire de l'art occidentale et surtout, développer une méthode propre à mon travail ; un protocole de recherche. La déclaration suivante : « Un peintre qui écrit est un écrivain, non un peintre. » (Gilson, 1972, p. 298) résumait de merveilleuse façon mon point de vue.

Pendant mon baccalauréat, et aux premiers balbutiements de mes études de deuxième cycle, je produis des œuvres mettant en scène un univers anecdotique peuplé de souvenirs toujours intimes, parfois inventés, où la notion de mémoire prend tout son sens. Une mémoire personnelle, assurément partageable, mais absolument pas collective. Une sorte de stratégie d'évitement. Utiliser des souvenirs d'enfance pour faciliter la lecture de sentiments humains parfois bien complexes, d'en modifier les composantes dans le but de percevoir ceux-ci de

façon différente, d'en faciliter l'ingestion. Détourner l'attention du regardeur, le mener vers une fausse piste. Tourner autour du pot. Ne jamais réellement dire les choses, ou plutôt, donner l'impression de les dire. Une retranscription de nos souvenirs d'enfance, bien tangibles, légèrement modifiés ou encore entièrement inventés, une association de fantômes naïfs, de jeux inventés et de peurs estompées de couleurs pastel. Aucune mièvrerie, seulement une retranscription de sentiments humains, un désir de rendre ceux-ci plus faciles à vivre, plus simples à apprivoiser, à accepter. Un croisement entre le monde des souvenirs et du subconscient, un parallèle entre des visions réelles et celles qu'on croit l'être.



Figure 1. Catherine McInnis. *Les homards*, 2014. Crayon gras, acrylique et huile sur toiles et panneaux de bois marouflés, détail.

Ma production, probablement quelque chose qui flotte entre une autobiographie et une psychothérapie autogérée. Moi, j'y voyais surtout une ode à l'enfance, un moyen de résistance au temps qui passe, une certaine nostalgie. Sans aucun doute, un hommage à *Peter Pan* de J.M. Barrie, un clin d'œil au *Petit Prince* de Saint-Exupéry : « Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants (Mais peu d'entre elles s'en souviennent). » (Saint-Exupéry, 1946, p. 5) L'art est rapidement devenu un lieu de fantômes plus ou moins contrôlés, une fusion entre mon subconscient et celui que j'ai rapidement fait d'inventer, un espace où il devenait possible d'agir en toute liberté, de donner ce qu'il me plaisait de donner et de prendre, prendre sans aucune culpabilité. En donner le moins possible, au nom de la pudeur. L'utilisation de filtres et de symboles personnels (exemple : le homard, voir figure 1) était une façon de protéger mon intériorité en empêchant les autres d'y accéder. Ma définition du symbole est assez similaire à celle que propose Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique* :

Le symbole ne doit pas être confondu avec le signe, car il n'est pas conventionnel et intellectuel, mais appel de l'imagination sensible vers un spirituel qu'il suggère sans le signifier [...]. Cette relation en somme hiérarchique entre le symbole et ce qu'il symbolise exclut que le symbole lui soit totalement adéquat et la transcrive complètement; l'œuvre d'art symbolique est donc une ouverture vers ce qui n'est pas explicitement indiqué, et qui lui fait comme une sorte de halo spirituel. Et c'est aussi pourquoi il ne peut exister de code absolu joignant terme à terme le symbole et ce qu'il symbolise, tel symbole voulant dire telle idée et cette idée seule. (Souriau & Souriau, 2004, p. 1405)

Donner au spectateur l'accès à mon réseau de symboles était en quelque sorte consentir à ce qu'il puisse atteindre le fond de ma pensée et cela me terrifiait. J'aurais eu l'impression de me faire pirater. Conséquemment, je travaillais à créer un langage privé, symbolique, qui cherchait certes à communiquer, mais qui échappait à la compréhension. Je développais mon propre vocabulaire, un alphabet de symboles propre aux histoires que je décidais de raconter, et m'appliquais à mettre en place un système de métaphores aux significations souvent obscures. Ces associations de métaphores offraient un deuxième niveau de lecture au spectateur, du fait du caractère ouvert des œuvres dans lesquelles elles se liaient. « L'aspect logique et rationnel de la comparaison [y étant] éliminé » (Souriau & Souriau, 2004, p. 1060), l'utilisation de la métaphore solutionnait parfaitement – et solutionne toujours, d'ailleurs - le problème de la narration dans mon travail :



Figure 2. Catherine McInnis. Crème à la fraise, 2009. Graphite, sérigraphie et acrylique sur toile, 102 x 102 cm.

[La métaphore] fonctionne comme un filtre puisqu'elle permet d'associer au sujet principal un réseau de lieux communs propres au sujet secondaire. [...] utiliser une métaphore ne réclame pas de penser autre chose, mais nous invite à « faire des comparaisons » au sujet de cette chose, à la voir sous un nouvel éclairage [...] » (Morizot & Pouivet, 2007, p. 303)

L'enfant regarde chaque situation, chaque image d'une façon différente de la nôtre. Une sorte d'ouverture illimitée, à la fois naïve et grave. Jouer dans cette zone grise, la zone où l'on doute, où tout redevient possible. Oser penser différemment certains gestes, réinterpréter certaines paroles, leur donner une deuxième chance. La traduction libre d'un texte décevant. Le croisement entre le visage d'un enfant et les souvenirs d'un autre, en l'occurrence les miens, permet de rendre une réalité adulte davantage nuancée, plus variée. Une réalité métaphorique et implicite. Jouer de la fusion d'un imaginaire personnel et d'évènements concrets, un jeu à la limite du souvenir et de l'imagination, de ce que l'on croit être, et de ce qui a réellement été. Un lieu sans espace ni temps (voir figure 2). Une jungle de symboles a priori neutres et ouverts, qui prennent tout leur sens une fois associés les uns aux autres, mais qui échappent néanmoins à la compréhension de la majorité.

Il y a des détails que nous avons parfois, souvent, du mal à comprendre, de toutes petites choses qui nous sont difficiles à nous expliquer. Et effectivement, ce sont souvent ces menus éléments qui nous intéressent le plus et qui attirent à tout coup notre attention. J'aimais le noir velouté de l'aquatinte, la ligne fine de l'eau-forte. J'aimais me salir les doigts de graphite et me beurrer les mains de l'intensité d'un bleu phtalocyanine. Je n'aurais su dire pourquoi, toutefois. On était loin des formules, des théorèmes, et des théories. J'avais l'impression que les images produites attiraient l'attention par l'incapacité qu'avaient les gens de se les expliquer, curieux de savoir, sachant très bien qu'ils ne peuvent pas. L'inaccessibilité d'une chose est souvent bien plus attrayante que la chose elle-même. Je m'efforçais de dire de façon implicite, de cacher des solutions quelque part entre le croquis et l'œuvre. J'attendais qu'on lise entre les lignes, qu'on arrive à sa propre conclusion. D'une part, parce que je tendais à vouloir me protéger d'une trop grande proximité, d'autre part, parce que j'étais d'avis que l'expérience était grandement plus appréciable et intéressante si je conservais cette zone grise. Utiliser le non-dit comme une sorte d'ouverture à l'interprétation, exploiter une absence de narration (ou jouer à en évoquer une), patauger entre l'avant et l'après, entre « oui, mais » et « si ». Je cherchais une manière de représenter, mais de façon indirecte. Une fois que l'on connaît la réponse à une énigme, on est toujours un peu déçu, n'est-ce pas? Je refusais obstinément d'expliquer mes œuvres, je n'en voyais pas l'utilité. Mais étais-je seulement capable d'en parler? Je me disais être en accord absolu avec ces affirmations de Francis Bacon :

La création c'est comme l'amour, vous n'y pouvez rien. C'est une nécessité, voilà. Sur le moment, on ne sait pas trop comment les choses arrivent. L'important est qu'elles arrivent. Pour soi-même, c'est tout. Après, on peut toujours s'amuser à trouver des explications... (Maubert, 2009, p. 44)

L'explication ne me semble pas nécessaire, pas plus en peinture d'ailleurs que dans d'autres domaines artistiques, comme la poésie. Je ne crois pas qu'on puisse donner l'explication d'un poème ou d'une peinture. [...] Il me semble que les explications, forcément, tournent court. En tout cas moi je n'en n'ai pas besoin, même par rapport à quelque chose que je ne comprends pas du tout. [...] Je sais que souvent les gens cherchent des explications ; si cela leur est nécessaire, il est toujours possible de trouver d'autres gens pour leur en fournir, mais cela me semble toujours un peu bizarre. (Bacon, 1996, pp. 58-59)

J'ai rapidement réalisé que non seulement mes œuvres créaient chez le spectateur une certaine confusion, mais que je me laissais moi-même tomber dans cette incompréhension. Je m'y complaisais, en quelque sorte. Je cherchais à camoufler certains messages de mon travail sans en connaître moi-même les véritables fondements, et me suis plu à voir les autres froncer les sourcils à tenter de déchiffrer les fausses pistes que je leur laissais sans même me rendre compte que finalement, je fronçais moi aussi les sourcils.

### **Le récit autobiographique : références personnelles et familiales**

Je viens d'une famille où les gens ont cessé de parler il y a de cela bien longtemps, où tout n'est dit qu'à demi-mot, où les interprétations sont la plupart du temps fausses et les terrains, toujours glissants. À force de toujours devoir marcher sur des œufs, on a arrêté de marcher tout court. Tous immobiles dans nos espaces respectifs, à ne s'ouvrir que lorsque la stérilité de la situation a été confirmée par tous. Je me souviens de l'avant. Je me souviens de mon grand-père me montrant les dessins faits par les médecins sur son corps, de sa difficulté à se déplacer et de l'humidificateur placé à côté de son lit. Je me souviens de sa fragilité, et aussi de mon égoïsme d'enfant ne comprenant pas l'importance de ces derniers moments passés à ses côtés. Je me souviens qu'à tour de rôle, seul ou en équipe de deux, tout le monde entrait dans la chambre en silence et en ressortait plus tard les yeux rouges d'émotions, je me souviens d'avoir eu mal au cœur dans la grosse Cadillac en revenant du salon funéraire. Je me souviens qu'à ce moment-là, je ne comprenais pas tout à fait. Ma famille s'est cognée plusieurs fois à la vie et au lieu d'en drainer les plaies, elle a préféré y apposer un pansement permanent. Avant, je croyais avoir une famille forte composée d'individus fragiles. En vieillissant, j'en viens à me demander si ce n'est pas absolument le contraire. En fait, je crois avoir une famille affaiblie par ses trop nombreuses blessures, composée d'individus ne préférant qu'attendre la fin des hostilités.

Toujours, je travaillais à base d'images trouvées ou empruntées. Trop vite, on m'a demandé de dessiner celui-ci, ou celle-là. Rapidement, je me suis mise à peindre ma famille, mes amis, les amis de mes amis. Les gens aiment se reconnaître, et être reconnus. J'ai vite pris goût à fouiller dans les vieux albums familiaux, à en examiner les protagonistes, les voir changer et vieillir. Deviner leurs pensées, leur humour. Des visages que j'ai vite appris à connaître, bien que ne les ayant jamais véritablement connus, en imaginer la vie, l'humeur et la raison de leurs sourires. J'en suis venue à connaître chaque trait de leurs visages, à faire des liens entre eux. Et puis, je me suis mise à les mettre en scène, un à un, leur inventant un imaginaire, en les intégrant au mien ; leur

réinventant une histoire, en l'intégrant à la mienne. C'est de cette façon que j'ai eu enfin la chance de mieux connaître ces étrangers avec qui je ne partageais jusqu'à présent que le sang. En les dessinant, encore et encore (voir figures 3, 4 et 5).



Figure 3. Anonyme. Monique, Lisette, Denise et Bruno - archives familiales de l'artiste, c. 1958. Photographie argentique ayant servi d'image de référence pour la série Les petits homards.



Figure 4. Catherine McInnis. Les petits homards, 2008. Graphite, sérigraphie et acrylique sur toile, 152 x 102 cm.



Figure 5. Catherine McInnis. Le homard de Denise, 2008. Graphite, sérigraphie et acrylique sur toile, 152 x 102 cm.

## Le portrait : gabarits et individualités

De temps en temps le soir, il émerge un visage  
Qui soudain nous épie de l'ombre d'un miroir;  
J'imagine que l'art ressemble à ce miroir  
Qui soudain nous révèle notre propre visage.  
(Borges, 2005)

Ma production antérieure est une sorte d'amalgame entre dessin, estampe et peinture. Ni vraiment l'un, ni vraiment l'autre. J'ai longtemps travaillé le portrait, accumulant photos anciennes et archives familiales, m'amusant à fusionner celles-ci avec quelques éléments inattendus, créant ainsi de curieux collages picturaux au message ambigu. Pousser principalement la notion d'individualité, une recherche de soi-même, le désir de s'affirmer en tant qu'individu dans une société faite de copies, de gabarits et de modèles. Tous pareils, mais tous néanmoins singuliers. Fascinée depuis toujours par les jumeaux identiques, j'avais l'habitude de peindre plusieurs fois le même visage, le même tableau. J'avais toujours l'impression de jouer au jeu des « sept erreurs ». Outre cela, j'ai toujours été convaincue que les jumeaux identiques ne l'étaient, finalement, pas. Qu'en en étudiant les traits scrupuleusement, j'allais trouver « la » différence, démasquer le « mauvais » jumeau.

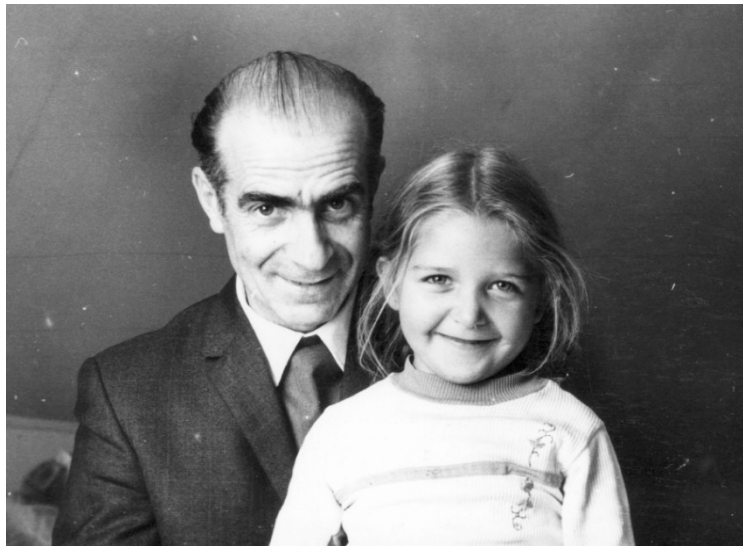


Figure 6. Anonyme. Ladislav Pordan et Marie-Claude, archives familiales de l'artiste, c. 1969. Photographie argentique ayant servi d'image de référence pour l'œuvre Memiche.

Je produisais des séries de visages, des portraits à première vue semblables, et pourtant si distincts. Je les dessinais, les multipliais. Je créais tout un groupe de jumeaux, à partir d'une seule image (voir figures 6 et 7). Une sorte d'usine à petits clones parfois colorés, souvent de plomb, de petits clones aux variations subtiles et aux visages familiers. Les jumeaux, je les ai collectionnés longtemps, et ce, sans même m'en apercevoir. Des



visages à première vue identiques, et pourtant si différents. Un sourcil, une fossette, un regard. Des détails qui nous échappent, mais qui pourtant, donnent aux jumeaux toute leur singularité. Qui donnent à l'individu toute son unicité. À composantes similaires, histoires variables. Travailler le portrait est rapidement devenu pour moi un intérêt majeur. Travailler le portrait, certes, mais l'aborder d'une façon différente. Plus qu'un nez, plus qu'une bouche, les visages avec lesquels je travaillais étaient davantage un amalgame de non-dits, une sorte de charade aux solutions multiples. S'il est juste de dire qu'avec la peinture, je me suis appliquée à développer un langage, un vocabulaire, propre aux propos que je souhaitais aborder, il le serait tout autant de décréter que chaque visage devenait en un sens la première phrase d'un récit et non pas, contrairement à ce que plusieurs auraient pu croire, le personnage principal de celui-ci.



Figure 7. Catherine McInnis. *Memiche*, 2009. Diptyque. Sérigraphie, acrylique et tempera sur toiles, 188 x 295 cm.

Comme beaucoup de peintres modernes et contemporains, j'ai rapidement intégré la photo à mon processus créateur. Celle-ci me servait de point de départ, images que je choisissais au gré de mes humeurs, que je soustrayais et effaçais par la suite. À la fin de la journée, il ne restait plus grand-chose de l'image d'origine. L'utilisation de la peinture et du dessin pour rendre le réalisme d'un visage, sans toutefois tomber dans un réalisme photographique. Volonté de garder un certain statisme issu de la photo de départ, d'en traduire le contenu en peinture et de conserver volontairement les qualités plastiques de celle-ci. Davantage une traduction qu'un exercice technique, la peinture est vite devenue mon langage premier. Aujourd'hui, je cherche à convaincre, tout en gardant l'aspect « matière » et organique de la pâte colorée. Une fois de plus, Francis Bacon a prononcé des mots qui auraient pu très bien être les miens :

C'est plus facile pour moi de travailler à partir de [photos] qu'à partir des personnes elles-mêmes ; comme ça je peux travailler seul, et je me sens beaucoup plus libre. Quand on travaille, on n'a pas envie de voir des gens, même des modèles. Mais ces photos, c'était des aide-mémoires, cela m'aidait à préciser certains traits, certains détails. Ça me servait. Ça avait simplement une utilité. (Bacon, 1996, pp. 11-14)

## Déclencheurs et héritage visuel

Francis Bacon disait : « Comment imaginer la vie sans la littérature ? Sans les livres ? C'est une source fabuleuse, un puits pour l'imaginaire. » (Maubert, 2009, p. 76) J'ai toujours aimé créer des histoires. Elles m'ont toujours permis de dire ce que jamais, je n'aurais osé dire. Une liberté infinie. Très jeune, je suis tombée éperdument amoureuse de Peter Pan, ce petit garçon égoïste et sournois, figé dans le temps et terrifié par l'idée de vieillir. Lui et moi, nous partagions les mêmes rêves, les mêmes peurs. Peur de la mort. Vite passionnée de littérature, je me suis intéressée à l'œuvre de Boris Vian où, parfois, il arrivait comme dans *L'Écume des jours*, que les larmes d'un homme « [...] gelaient avec un petit crépitement et se cassaient sur le granit lisse du trottoir. (Vian, 1963, p. 30) » J'aime les œuvres où rien n'est explicite, où tout est dit à demi-mot ou simplement de façon nouvelle. J'aime qu'il y ait une vérité derrière les apparences, que la réalité et la fiction se chevauchent. Se jouer du lecteur en créant une confusion délibérée, une narration à la fois vraie et inventée. Des phrases comme : « L'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. (Vian, 1963, p. 17) » J'aime quand c'est à travers la voix d'un enfant que résonnent des mots lourds de sens, une naïveté à la fois belle et crue, une volonté de tout comprendre, tout de suite. Des univers comme celui de Réjean Ducharme :

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère. Le visage de ma mère est beau pour rien. S'il était laid, il serait laid pour rien. Les visages, beaux ou laids, ne servent à rien. On regarde un visage, un papillon, une fleur, et ça nous travaille, puis ça nous irrite. Si on se laisse faire, ça nous désespère. Il ne devrait pas y avoir de visages, de papillons, de fleurs. Que j'aie les yeux ouverts ou fermés, je suis englobée : il n'y a plus assez d'air tout à coup, mon cœur se serre, la peur me saisit. (Ducharme, 1967, p. 9)

Hormis la littérature, j'ai toujours eu un intérêt marqué pour les écrits d'artistes. Jean-Auguste-Dominique Ingres, René Magritte, Vincent Van Gogh, Gerhard Richter (voir figure 8) et surtout, Francis Bacon (voir figure 9):

Ce qui me semble avoir plus d'intérêt, c'est l'histoire de la peinture ou des arts en général. Comprendre ce qu'a fait tel peintre, voir d'où il vient, à partir de qui et de quoi il a travaillé, voir s'il est parvenu à ajouter quelque chose, même si ce n'est presque rien, à la longue chaîne de ceux qui ont fait l'art dans lequel il s'exprime, oui, pour cela c'est peut-être utile de connaître un peu l'histoire de la peinture [...] Le plus important reste de regarder de la peinture, de lire de la poésie ou d'entendre de la musique. Non pas pour comprendre ou connaître, mais pour ressentir quelque chose. (Bacon, 1996, pp. 60-61)



Figure 8. Gerhard Richter. *Portrait Klinker*, 1965. Huile sur toile, 100 x 80 cm.



Figure 9. Francis Bacon. *Figure with Meat*, 1954. Huile sur toile, 129 x 122 cm.

Encore aujourd'hui, j'établis un parallèle puissant entre leur travail et le mien, dans l'optique où il y a, dans certains cas, une utilisation de symboles spécifiques, la présence d'un inconscient personnel irrévocable, un ton sensible. Plus jeune, j'aimais lire le *Journal d'un génie* de Salvador Dali, véritable générateur d'images pour l'esprit de l'artiste en devenir que j'étais. Plus récemment, je préfère feuilleter les entretiens entre Francis Bacon et Michel Archimbaud notamment parce que j'aime connaître la position qu'ont les artistes auxquels je m'identifie par rapport à leur propre travail, par rapport à leur métier. J'aime lire les correspondances de Gerhard Richter parce que j'aime me laisser influencer par ses images, parce que je choisis de me laisser influencer aussi par ses mots : « I'm trying to paint a picture of what I have seen and what moved me, as well as I can. That's all. » (Godfrey, et al., 2011, p. 26)

## CHAPITRE 2.

### L'art comme *catharsis* et autres considérations sur le métier de peintre : la recherche-crédation aux plans conceptuel et technique

Ce deuxième chapitre témoigne d'une rupture formelle et théorique avec mon travail antérieur et démontre le besoin de renouvellement dans ma pratique. En effet, les pistes ouvertes au baccalauréat (l'exploitation du non-dit comme ouverture ou stratégie d'évitement, de références personnelles et familiales, ainsi que l'utilisation du portrait comme sujet central) se sont rapidement avérées insatisfaisantes, et ont rapidement cessé de correspondre à la vision que j'avais de mon travail.

Tout d'abord, je ferai état des métamorphoses et repositionnements, dont le mouvement vers un abandon de la figure humaine notamment, ayant eu lieu durant la première année de mes études de deuxième cycle. Il sera par la suite question de l'utilisation de l'art comme *catharsis*. Aussi, je me pencherai sur les motivations et gestes guidant ma production. Les deux dernières parties du chapitre considéreront davantage le côté technique du métier de peintre, de l'importance du choix des matériaux et de leur compréhension.

#### Études de deuxième cycle : métamorphose et repositionnement

En poursuivant mes études de deuxième cycle, je souhaitais raffiner davantage mon propos et ma maîtrise de la matière, tout en m'ouvrant d'autres portes de recherches, d'autres avenues potentiellement complémentaires. Non pas changer mon travail, mais lui greffer de nouveaux outils, le faire évoluer. Dans cette optique, il semblait naturel que je poursuive ma production de portraits. Cela me semblait normal de privilégier la figure humaine à tout autre motif, étant moi-même un être humain, je me sentais davantage concernée par la représentation de l'humain. Or, quelque chose me dérangeait dans l'attitude statique de mes sujets. Par plusieurs tentatives, j'ai tenté d'en faire dévier le regard. À gauche, à droite, vers le bas. La toute première série de mon corpus de maîtrise, *National Twin Girls*, constitua en fait une sorte de recherche exploratoire, une succession d'exercices de style, où plusieurs choix, tant au niveau stylistique que technique, ont été faits. Premièrement, le choix du sujet. Alors que j'avais toujours peint des gens de mon entourage proche, avec qui j'avais plus souvent qu'autrement un lien soit familial ou amical, je désirai tenter de travailler avec des visages inconnus. Comme par exemple, l'image de référence (voir figure 10) ayant servi pour *National Twin Girls* (voir figure 11) provient de l'article *A Thing or Two About Twins* (Miller, 2012), paru dans le numéro de janvier 2012 du National Geographic Magazine. Neutres de toute émotion, de tout souvenir, je voulais voir si l'absence de proximité avec le modèle allait changer quelque chose. Je me suis donc mise à peindre le portrait d'une jeune fille

inconnue, toujours la même, en variant le traitement pictural, mais conservant le regard-caméra ; le « portrait vide » comme je l'appelais à ce moment-là.

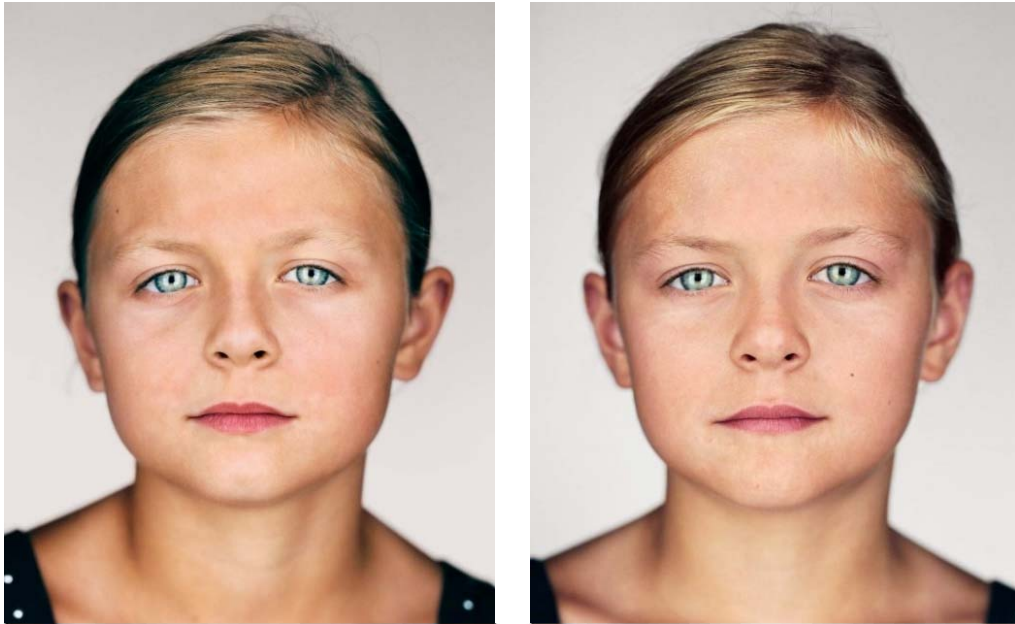


Figure 10. Martin Schoeller. Emily & Kate (année de réalisation, médium et dimensions *inconnus*)  
SOURCE : Miller, P. (2012, janvier) A Thing or Two About Twins. Récupéré sur National Geographic Magazine: <http://www.nationalgeographic.com/magazine/2012/01/identical-twins-science-dna-portraits/>



Figure 11. Catherine McInnis. National Twin Girls (2 de 6), 2013. Huile sur toiles, 41 x 30 cm (gauche) et 51 x 41 cm (droite).

De plus en plus, j'ai cherché à épurer, à vider le fond du tableau, jusqu'à en supprimer toute couleur. Ironiquement, l'utilisation de l'absence de couleur – le noir – s'est avéré être l'un des choix esthétiques les plus déterminants pour les œuvres ultérieures. La lumière crue des compositions proposées nous impose une mise en scène dénuée d'anecdote, à l'ambiance à la fois sobre et théâtrale, au propos à la fois simple et lourd de sens. En éliminant tout élément, je pensais en premier lieu créer un silence autour de mes sujets, une sorte de ponctuation visuelle. Au lieu de cela, j'ai fait apparaître l'impression d'un bruit sourd, un cillement constant et quelque peu oppressant. Cela m'a plu. Le « presque rien » est rapidement devenu un « trop » par la répétition d'un motif sur ce *fond-peinture* noir d'os à la densité suggérant un repentir acharné. Mais avant cette suppression – ou devrais-je dire « oppression » - complète du fond, cette soustraction devenant une forme en soi, deux autres séries furent produites, toujours dans le but de fixer mon choix de sujet, sur l'attitude que celui-ci devait adopter, sur le message – la sensation – que le tableau devait envoyer.

C'est pendant l'élaboration de la série *Les homards* (voir figure 12) que la décision de fixer une même hauteur pour tous les tableaux a été prise. C'est également à ce moment que le choix du modèle a été confirmé. Tout d'abord, je souhaitais continuer dans la même direction que pour *National Twin Girls* et peindre un visage de jeune fille. Finalement, mon choix s'est arrêté sur celui d'un jeune garçon tracé au crayon gras à la manière d'une imprimante mal calibrée (hachures). Ces deux décisions ont été déterminantes pour les séries postérieures.



Figure 12. Catherine McInnis. *Les homards*, 2014. Crayon gras, acrylique et huile sur panneau de bois marouflé, détail.



Figure 13. Gottfried Helnwein. *Payton Blue 4*, 2009. Huile et acrylique sur toile, 178 x 127 cm.

Ainsi, je me suis construit un univers peuplé de jeunes garçons à peu près semblables, figés et en pleine mutation, les yeux clos, parfois, regardant vers eux-mêmes. Des dizaines, des centaines de petits alter-egos, des visages empruntés afin de ne pas utiliser le mien. En vue du projet final, je travaille à monter une série de séries, une accumulation de déclinaisons d'un même sujet, celui-ci étant toujours soigneusement répété, mais jamais uniquement recopié. Je vise la production d'un corpus constitué de six à dix séries d'envergures variables, demeurant toujours dans les eaux floues du développement d'un récit à la fois autoréférentiel et partiellement inventé, ainsi que de l'élaboration d'une symbolique personnelle et privée.

Deux nouveaux éléments – la mutation de la figure humaine, les yeux clos. Le premier, la mutation de la figure humaine par l'ajout d'un élément animal, en l'occurrence la pince de homard, qui n'est pas sans rappeler *La Métamorphose* de Kafka, premiers balbutiements d'une métamorphose picturale, qui tend à détourner l'attention du sujet humain. Mis de pair avec le second élément, soit les yeux clos, la position du spectateur par rapport au modèle change tout à fait. Ce n'est plus un humain qui nous fixe, c'est nous qui fixons l'humain, dans une absolue incertitude. L'enfant dort-il ? Est-il mort ? Doit-on ressentir un calme, ou une anxiété ? Une réflexion qui n'est pas sans rappeler la série *Sleep* de l'artiste allemand Gottfried Helnwein (voir figure 13). Une ambiguïté puissante, encore, subsiste, mais une ambiguïté dirigée. Plus prévisible, peut-être ? Alors que mes œuvres-charades antérieures affichaient une pléiade de personnages aléatoires, de symboles hasardeux, *Les homards* me semblent être la somme de choix expérimentaux davantage calculés.

M'intéressant de plus en plus à cette idée de sommeil et de mort, mon regard s'est tourné l'espace d'un instant vers la photographie post-mortem – ou photographie funéraire - de l'ère victorienne. Ancienne tradition, celle-ci consistait à photographier les personnes récemment décédées afin de conserver un souvenir visuel, souvent le seul, du défunt. Les portrait les plus courants, ceux de nourrissons et de jeunes enfants – *animitas* (petites âmes) - attirèrent aussitôt mon attention, non pas seulement étant donné ma tendance à exploiter le visage de l'enfant dans mon travail, mais du fait de leur grande étrangeté (voir le site *The Thanatos Archive – Early Post-Mortem & Mourning Photography* : [www.thanatos.net](http://www.thanatos.net)). Dans la majorité des cas, soit on les asseyait dans un fauteuil, les yeux ouverts, soit on les allongeait dans un lit les yeux clos, comme s'ils s'étaient simplement assoupis, fatigués d'avoir trop joué, tentatives de redonner au mort l'attitude d'un être toujours en vie :

Jay Rubis identifia dans son œuvre *Secure the shadow*, en se référant au modèle de l'enfant, trois sortes d'iconographies différentes, à savoir : la représentation de l'enfant *as alive*, c'est-à-dire s'il était vivant (yeux ouverts, assis sur un fauteuil, lisant un livre ou jouant avec ses jouets, etc.) ; celle qui le représente *as asleep* ; et la dernière qui s'établit comme le modèle à suivre vers la fin du XIXe siècle, nous montrant le défunt dans son cercueil, *as dead*. (Lichet, 2013, *Image de la mort et la mort en images - Représentations et constructions visuelles*. Récupéré sur Amerika: <https://amerika.revues.org/4228?lang=pt>)

Sans vouloir peindre directement d'après ces images, j'y voyais un lien direct avec l'effet obtenu par mon nouveau choix stylistique. Néanmoins, visionner de tels visages m'a amené inévitablement à réfléchir sur la mort, sur ma façon de voir ce concept ayant été si exploité à travers l'histoire de l'art, et influençant, aujourd'hui plus que jamais, le moindre de nos gestes. M'intéressant hier tant aux détails donnant à l'individu toute son unicité, je m'intéresse aujourd'hui à ce qui nous rassemble, conclusion vers laquelle nous nous dirigeons tous, la mort. Mais avais-je obligatoirement besoin de peindre l'humain, afin de m'assurer qu'on comprenne que celui-ci constitue le noyau de mon discours ? J'en conclus que non. Nul besoin de représenter l'Homme pour savoir qu'il en est question. La figure humaine m'apparaissant désormais accessoire, je décidai de donner suite à la métamorphose engagée par *Les homards*. La représentation de l'animal en peinture afin d'aborder un sujet propre à l'être humain n'est pas chose nouvelle, nous n'avons qu'à penser aux murs de Lascaux, par exemple, ou encore à l'intérieur du tombeau de Toutankhamon, duquel les murs furent recouverts, entre-autres, de scènes représentant divers mammifères dont le chat, notamment. Le choix du chat sphynx, qui doit son nom à la figure mythologique du Sphinx, comme race de chat représentée n'est pas le fruit du hasard : « Installé sur le mont Phicium, [le Sphinx] posait cette énigme [...]. Il disait : « Quel être, pourvu d'une seule voix, qui a d'abord quatre jambes, puis deux jambes, et trois jambes ensuite ? » [...] Œdipe trouva la solution : il s'agissait de l'Homme. De fait, lorsqu'il est enfant, il a quatre jambes, car il se déplace à quatre pattes ; adulte, il marche sur deux jambes ; quand il est vieux, il a trois jambes, lorsqu'il s'appuie sur son bâton. » (Apollodore)

Le chat, animal au « symbolisme très hétérogène, oscillant entre les tendances bénéfiques et maléfiques » (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 214) représente tant la sagesse, la force et la douceur qu'il inspire la méfiance et annonce le malheur. En lien direct avec la fameuse énigme de son homonyme, le sphynx, seul chat au monde à ne pas avoir de poil, est donc par sa nature féline est à la fois fier représentant de la vie, et annonciateur de la mort. Certes, cette dichotomie me paraît intéressante, et surtout pertinente. Or, une autre motivation m'a poussé vers l'utilisation de la figure du sphynx pour les séries *Sphinx No.2* (voir figure 14) et *Cheshire Cats* (voir figure 15). Devant ces bêtes fripées, deux types de réactions partagées entre l'attraction et la répulsion : on ressent soit le dégoût, soit l'apaisement. Aussi, peut-être que parler de « nouvelle trajectoire » et d'« abandon du portrait » serait erroné à ce stade-ci. Le motif du chat sphynx n'est-il pas un portrait en soi ?



Figure 14. Catherine McInnis. *Sphinx No.2*, 2014. Diptyque. Huile sur panneaux de bois marouflés,





Figure 15. Catherine McInnis. *Cheshire Cats*, 2014. Huile sur toiles, détails.

### **Processus créatif : motivations, gestes et *catharsis***

Superstitieux, plusieurs d'entre nous développent différentes sortes de rituels, des stratégies pour arriver à focaliser sur autre chose. Simplement regarder ailleurs. Répéter une même œuvre plusieurs fois, en multiplier les variantes, est rapidement devenu une sorte de processus créatif naturel, répété maintes et maintes fois, à la manière d'un chapelet ou d'une prière, ou encore d'une chanson qu'on écoute sur *repeat* pendant toute une soirée, pendant toute une semaine. À la seizième écoute, notre vision change, l'attention apportée est modifiée. On connaît de mieux en mieux les paroles, ce qui nous permet, fois après fois, de chanter celles-ci d'une nouvelle façon, en changeant légèrement les notes. Une œuvre sur *repeat*.

Souvent, j'arrête de respirer. Trop concentrée. Parfois, je m'essouffle. Je compte. J'arrondis. Je construis des rangs d'œuvres, je les aligne, les compare. J'aime travailler à les rendre les plus ressemblants possible, tout en respectant leurs différences. Ils sont similaires, mais imparfaits et inégaux, construits les uns à la suite des autres, dépendants de mon humeur, de mon niveau de concentration et de ma fatigue. Répéter plusieurs fois une forme me conforte et m'aide à focaliser, c'est pour moi un moyen de maintenir le cap et à avoir moins peur du noir, à la façon d'un catholique récitant le Notre Père avant chaque repas ou d'un enfant ne se lassant pas d'entendre la même berceuse avant de fermer les yeux. Ayant peur de la mort, peindre m'aide à me maintenir en vie en me purgeant des éléments négatifs me paralysant dans une anxiété constante. Lors d'une entrevue, le peintre écossais Ken Currie parle de sa propre « terreur à la mortalité », et comment celle-ci interfère dans son travail en peinture :

Because a certain point comes in your life when you do actually see that there is an end. I think it does make the creative process more intense. You feel time slipping, and so you think ‘I’ve got to try and make work that I’m pleased with,’ which is an illusory thing, because you’re never going to be happy with what you’re doing. “I think that’s the way it has always been for most artists – permanent dissatisfaction, permanent despair. The last couple of sentences in Beckett’s trilogy is ‘I can’t go on. I’ll go on.’ That’s exactly what it’s like. I’m on the verge of giving up every day. Every day, I think, I can’t do this, I’m finished with this whole art thing, it’s crazy, it’s going to kill me, I can’t do it any more. And then the next day you come in and think, ‘God, that’s really interesting the way the paint delineates that eye.’ And you go on. (Mansfield, 2013, *Ken Currie on ‘the terror’ of mortality*. Récupéré sur The Scotsman: <http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/art/interview-ken-currie-on-the-terror-of-mortality-1-3008505>)

Je répète la même image jusqu'à ce que mon obsession se fane et me lève le cœur, j'arrête lorsque mon anxiété semble disparue. Lorsque je deviens confortable. Dès lors, je me trouve un autre malaise, une autre image. Une autre œuvre, un autre bégaiement. Et je recommence, je m'impose chaque fois un nouveau stress, question d'oublier celui de la vie quotidienne, tous ces petits ennuis ne dépendant pas de moi et sur lesquels je n'ai absolument aucun ressort. Tous ces homards, serait-ce finalement la clé de tout un système de phobies et d'inquiétudes macérant tout au fond de mon esprit anxieux ? Certes, oui. Mais en définitive, l'objectif n'est pas de communiquer la nature de ces inquiétudes, mais simplement de m'en défaire. Me détacher de ce qui m'ennuie. Je me contenterai de dire qu'en septembre 2014, j'ai eu besoin de répéter soixante-cinq fois le même visage afin de m'alléger un peu l'esprit (voir figures 16 et 17).



Figure 16. Catherine McInnis. *Doigts de porc*, 2014. Sérigraphie, acrylique et huile sur toiles et panneaux de bois marouflés, vue d'atelier.



Figure 17. Catherine McInnis. *Doigts de porc (1 de 65)*, 2014. Sérigraphie, acrylique et huile sur panneau de bois maroufflé, 25 x 20 cm.

Peindre me paraît davantage être une forme de méditation, une sorte d'activité spirituelle, plutôt qu'une forme de quête vers une vérité quelconque. Une activité qui me permet de « repérer les conflits qui se déroulent en [moi]-même. » (Ninacs, 2011) et qui sert d'exorcisme à mes craintes et mes angoisses. Véritable processus d'introspection, la production d'une œuvre révèle l'inconscient et agit comme rituel de purification, « assure l'équilibre entre les humeurs en éliminant les [sentiments] indésirables, [la] purgation des émotions, [...] et

l'évacuation des affects. » (Morizot & Pouivet, 2007, pp. 74-75) Dans *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau pose une réflexion intéressante au sujet de la *catharsis* :

La *catharsis* esthétique peut être comprise d'abord comme cette expulsion d'un trop-plein. L'âme naturellement disposée à éprouver certains états affectifs risque d'être déséquilibrée si elle les éprouve avec excès ; l'œuvre d'art en les faisant naître en dehors des circonstances réelles [...] leur ouvre une sorte de soupape de sûreté : on éprouve alors ces sentiments ou émotions avec intensité [...] : on s'en soulage, et on revient au réel avec une affectivité plus modérée.

Outre cette explication quantitative, on a proposé une explication plus qualitative, où la *catharsis* n'est plus l'expulsion d'un excédent, mais l'expulsion d'« humeur peccantes » c'est-à-dire dont la composition est devenue anormale ou agent pathogène. Ici, on dépenserait, à propos de l'œuvre d'art, des sentiments ou des émotions que l'on juge mauvais et que l'on ne veut donc pas éprouver dans la vie réelle. L'imaginaire de l'œuvre sert d'exutoire à une affectivité que l'on condamne. (Souriau & Souriau, 2004, p. 344)

Je tends à croire que je m'amuse à alimenter mon anxiété de ces trop nombreuses questions et anticipations. Conséquemment, lorsque je peints, je ne cherche pas nécessairement à soulever un questionnement, ni à trouver une réponse. Je peints afin de calmer la vague, dans le but de déclencher la désintégration ou, du moins, l'immobilisation de ma pensée l'espace d'un moment. Je me crée un stress artificiel, puis je travaille à m'en débarrasser un tableau à la fois. Chaque couche, chaque ligne, devient ma nouvelle manie. Je suis dans mon travail comme je suis dans la vie. Quelque peu obsessive compulsive. Lorsque j'aime quelque chose, je l'adore. Et j'ai envie de m'en gaver tout le temps, tous les jours, jusqu'à l'écoeurement. Et c'est souvent ce qui arrive, au grand dam des gens qui partagent ma vie. Dès lors, je transpose cette tendance dans ma production, abusant chaque composition jusqu'au désintéressement, me lavant ainsi l'esprit des ombres venant nuire à ma quiétude quotidienne, me laissant absorber par cet amour de la répétition, par cette manie de tout découper, tout classer.

Lorsque je ne produis pas, mon corps se remplit peu à peu d'une dense anxiété. Chaque fois, je m'inquiète et me questionne sur mes capacités à produire encore. Une mère porteuse devenue stérile. L'éponge qu'est mon esprit s'imbibe de tous et de tout, faisant monter ma panique de plus en plus. Pour me donner l'impression de produire, afin de me replonger peu à peu dans un esprit de création, je cherche des images, je découpe des visages et me mets au collage. Une façon de me conforter, de conserver la machine bien huilée. Puis, au bon moment, une fois remplie à pleine capacité et chargée d'images, je me décharge tout à coup de toute la lourdeur accumulée et puis, finalement, pleine d'enthousiasme et de joie, je me remets à produire. Soulagée et pressée, j'entame maints tableaux, quatre, neuf, dix-sept. Je passe de stérile à boulimique. À la fois habitude et rituel, cette façon de faire me permet de prendre un temps d'arrêt entre chaque période de production, qui « [...] opère une purgation des passions en procurant « un allègement accompagné de plaisir » (Aristote, p. 584). Et c'est à ce moment-là que le rituel recommence. Un nouveau cycle.

Qu'est-ce que la vie ? Qu'est-ce que l'art ? Si la vie devait cesser d'être questionnée et davantage vécue, il en va de même pour l'art. Moins de mots, plus de gestes. Il est bien difficile d'écrire à propos de quelque chose ayant déjà été exprimé, à travers un autre langage, une autre langue. Certaines expressions sont carrément impossibles à traduire d'une langue à une autre, tenter de transcrire en mots un propos ayant été traité en peinture constituerait un réel défi littéraire. Parce que bien souvent, les images qui nous sortent des doigts sont non seulement le reflet d'un modèle ou d'une photo, mais bien la reconstruction de maintes prises de vue mentales, personnelles et subconscientes. C'est avec habileté que les artistes doivent de plus en plus tenter d'expliquer l'inexplicable, un peu comme se risquer à expliquer la couleur rouge à un aveugle de naissance :

En voyant comme la peinture change au fil des siècles, on peut se demander si l'instinct ne change pas lui aussi de siècle en siècle, s'il n'est pas modifié par tout ce que l'on voit, tout ce que l'on entend. Je ne sais pas. En tout cas, ce que je peux dire, c'est que l'instinct s'impose. La façon que l'on a de faire une image, cela on peut l'expliquer peut-être, parce que c'est un problème de technique. Les techniques changent, et on peut parler de la peinture en faisant une sorte d'histoire des techniques de la peinture, mais ce qui fait la peinture et qui est toujours la même chose, le sujet de la peinture, ce qu'est la peinture, ça on ne peut pas l'expliquer, cela me semble impossible. (Bacon, 1996, pp. 56-57)

Aussi, je fais partie de ceux qui pensent que tous les éléments, toutes les circonstances et sensations (que je pourrais facilement appeler « conditions ») ont un effet direct sur l'acte créateur. « Quand on est dans un certain état d'esprit, des choses déclenchent toute une série d'images et d'idées qui changent sans cesse. » (Peppiatt, 1998, p. 34) Tout comme Bacon et Deleuze, je crois fermement, même pour l'artiste minimaliste, que tous ces paramètres ont une influence immense sur l'œuvre en cours :

La vie passe devant vous et vous la regardez, et voilà. On est tout le temps assailli par des images. Bien sûr, il y en a très peu qui restent, qui sont déterminantes, mais certaines ont un effet considérable. Il est difficile de dire quelque chose de cet effet, parce que, vous savez, ce n'est pas tant l'image qui compte que ce que vous en faites et ce que certaines images aussi produisent comme effets sur d'autres images. [...] Je crois que chaque image, chaque chose qu'on voit, change notre façon de voir les autres choses. Il y a un effet de changement permanent qui se produit en moi. Certaines images, et peut-être même tout ce que je vois, peuvent modifier imperceptiblement tout le reste. Il y a une sorte d'influence de l'image sur l'image [...]. (Bacon, 1996, pp. 120-121)

C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. [...] Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. (Deleuze, 2002, pp. 83-84)

En outre, j'ai toujours puisé à l'intérieur de moi-même afin de nourrir ma production. Que ce soit à travers les photos de familles, les portraits d'enfants, les autoportraits, toujours, mon travail en fût un d'autoportrait. Avec

le temps, j'ai réalisé que non seulement les affects constituaient le sujet de mon travail, mais ils en étaient également le moteur central, la motivation. En représentant le chat imberbe, ou la viande fraîche, je mets à nu mes contraires et indécisions ; cette méfiance constante, véritable source d'une anxiété perpétuelle. La peur de la fatalité. La maladie, la mort, la catastrophe, la peine, le deuil. Une anxiété qui se doit d'une part être expulsée de mon système, et constituant d'autre part l'essence même de ladite expulsion. Être consciente de la fragilité de la vie, en être absolument terrorisée, et en peindre l'effet que cette terreur crée en nous. D'instinct, les viandes m'y ont mené sans que je n'aie eu à décider quoi que ce soit. Après tout, ne sommes-nous pas tous que viande ?

### **Le métier de peintre : de l'importance du choix des matériaux, et de leur compréhension**

Derrière matière et couleur, se cachent concepts, données, théories, et surtout : connaissances. Les années à la maîtrise m'auront permis d'appivoiser les intellectuels de l'art, et de mieux en comprendre les idées. Mais surtout, elles m'auront poussée à aller à la rencontre de mon métier et de ses fondements mêmes : celui de peintre. Diplômée en arts plastiques ainsi qu'en histoire de l'art, j'ai complété en 2011 quelques cours en sciences (physique, chimie, biologie) et mathématiques, désillusionnée : je trouvais que l'art était finalement très coupé du monde. J'étais loin de me douter que les notions acquises en chimie allaient constituer la base de mes recherches en atelier. Cet arrêt entre le baccalauréat et la maîtrise m'aura donné cette distance nécessaire afin de retrouver mes repères et tenter l'entreprise de la création dans une discipline demandant beaucoup de rigueur et de temps de préparation, soit la peinture à l'huile, en cherchant à retrouver les méthodes ancestrales. Aussi, entreprendre une maîtrise en arts visuels était l'occasion de faire converger mes trois champs d'intérêt, soit l'art pictural et graphique, la chimie ainsi que l'histoire de l'art. Affirmer une prise de position quant au savoir-faire technique de l'artiste et continuer à développer mon discours en y greffant des avenues supplémentaires; un vocabulaire précis, une documentation à la fois historique et scientifique et ce, afin d'enrichir le travail en atelier, et non pas dans le but de monter une étude exhaustive quant aux matériaux propres à la conservation et à la restauration des œuvres.

De la viande, des chats, des enfants et du noir. Le tout exécuté à la peinture à l'huile. Pas n'importe quel chat – le sphynx -, pas n'importe quelle viande - coupe régulière, sans trace de violence -, pas n'importe quel enfant et encore moins n'importe quel médium. Ayant travaillé les médiums mixtes pendant le baccalauréat, j'avais maintenant envie de me concentrer sur une seule technique : la peinture à l'huile qui me sembla être le choix idéal pour le rendu que je cherchais à obtenir. S'il est vrai d'affirmer que depuis le baccalauréat, et même depuis mon entrée à la maîtrise, beaucoup de choses ont changé dans mon travail, ma façon de produire, elle, est demeurée la même. Ou plutôt, mes motivations ainsi que mes gestes sont restés les mêmes. La cueillette de données - l'accumulation d'images – demeure, la production d'après photo aussi.

Depuis le début de ma maîtrise, j'ai approfondi mes connaissances de la matière et mon médium. Cette prise de conscience technique est désormais au centre de ma pratique, guidant mes choix de sujets et de couleurs. Chaque couche picturale est réfléchie, chaque ombre, décortiquée. Je travaille à la maîtrise des procédés anciens, expérimentant techniques et matériaux du passé, réactivant certaines manipulations perdues. Les sciences et les arts ont toujours été indissociables les unes des autres. En ce qui me concerne, j'ai toujours été convaincue que tout peintre, afin de savoir dessiner, devait bien connaître la physiologie et afin de bien peindre, bien maîtriser la chimie. Et cette prise de position en est une bien simpliste, quand on pense à toutes les notions de physique et d'histoire qu'un artiste doit acquérir et comprendre afin de rendre sa production riche. Bien entendu, il s'agit là de mon avis personnel, bien que je demeure convaincue qu'un artiste se doit de voir bien au-delà de sa matière afin d'en être un complet, complexe. Ouvrir nos horizons, toucher à tout et à tous, faire des liens. Oui.

[...] c'est plutôt de chimie qu'il faut parler : c'est le phénomène naturel des substances qui se mêlent pour donner d'autres substances. Il n'y a pas de mystère, si par mystère on entend quelque chose qui serait hors du monde. Tout se passe ici, sous nos yeux. L'atelier de l'artiste, ce n'est pas celui de l'alchimiste qui cherche la pierre philosophale, quelque chose qui n'existe pas dans notre monde, ce serait peut-être plutôt le laboratoire du chimiste, ce qui n'interdit pas d'imaginer qu'y apparaissent des phénomènes inattendus, bien au contraire. (Bacon, 1996, pp. 73-74)

Je me suis intéressée aux procédés, et aux matériaux anciens, adoptant une méthode d'auto apprentissage ne laissant pas de place aux approximations. Non seulement pour enrichir ma pratique, mais aussi afin de connaître les fondements de mon métier de peintre. D'une part, se pose la question de la pérennité de l'œuvre, de la conservation du travail de l'artiste dans le temps. Certes, il s'agit de la préoccupation principale des restaurateurs et conservateurs, certains de mes collègues m'ont déjà même dit être d'avis que ce questionnement ne concernait que ces derniers. Qu'un artiste prenne la décision de travailler avec des matériaux douteux, fragiles et altérables, cela le concerne, mais toujours faut-il que celui-ci ait au préalable acquis les connaissances nécessaires à ce choix. Nous sommes, après tout, les spécialistes, nous nous devons de connaître les matériaux, et les matières avec lesquels nous travaillons. J'aime faire le parallèle avec la cuisine. Prenons par exemple un chef cuisiner qui, au nom de sa démarche de création, prend la décision de ne travailler qu'avec des ingrédients préfabriqués, sans même en connaître les composantes. Comment, s'il ignore de quoi elle est constituée, pourrait-il modifier les caractéristiques (goût, texture, couleur) d'une sauce ? Afin de pouvoir résoudre un problème technique, ou stylistique, nous nous devons d'en connaître la source, et les causes, sans quoi on se retrouve à travailler par tâtonnements, par essais-erreurs et cela me paraît inadmissible. Comme Ingres le dit :

Prétendre se passer de l'étude des antiques et des classiques, ou c'est folie, ou c'est paresse. Oui, l'art anticlassique, si tant est que ce soit un art, n'est qu'un art de paresseux, C'est la doctrine de ceux qui veulent produire sans avoir travaillé, savoir sans avoir appris ; c'est un art sans la foi, comme sans discipline, s'aventurant privé de lumière dans les ténèbres, et demandant au seul hasard de le conduire là où l'on ne peut avancer qu'à force de courage, d'expérience et de réflexion. (Ingres, 2013, p. 51)

Jadis, il fallait une dizaine d'année à un apprenti pour apprendre et maîtriser le métier de peintre. À la fin de sa formation, il connaissait toutes les étapes de la construction d'un tableau – parce qu'un tableau, en plus d'être une image peinte, est un objet en soi, dont l'aboutissement est en fait la succession de maintes étapes, du support au vernis, en passant par l'encollage et la couche picturale – et pouvait en prédire les malformations, et déformations. Cette tradition s'est perdue avec le temps, avec notamment la fermeture des académies, et à la suite de l'apparition de l'art moderne. Cela n'est pas mauvais en soi, cela dit. Malheureusement, le rejet de la tradition accompagne souvent une révolution et celle qu'a connu la peinture au cours du XXe siècle ne fait pas exception aussi bien que, jusqu'à tout récemment, beaucoup ont prononcé la mort de la peinture, ce qui est absolument faux. Bien au contraire, on observe un regain pour cette discipline depuis les années 1980. Étrangement, bien que les jeunes peintres revendiquent un retour en force de leur discipline, ils semblent n'avoir aucun intérêt pour les fondements même de celle-ci. Certains par simple désinvolture, d'autre uniquement par ignorance ; « une impréparation presque totale. Un manque de savoir-faire, une incapacité à peindre, permettent de [se] laisser aller, de laisser aller tout – et sans [se] forcer – dans le désordre, dans la discordance et le gâchis. » (Michaux, 1972, p. 35)

Lors d'une rencontre avec Michael O'Malley, restaurateur de peintures au Centre de conservation du Québec (Québec) et professeur au programme de Master of Art Conservation de l'Université Queens (Kingston), il a été question, notamment, de l'importance accordée au choix des matériaux lors d'un travail de création. O'Malley affirme que les musées ont de moins en moins le budget pour ce qui a trait à la restauration et à la conservation des œuvres de leurs collections. Ainsi, le nombre de contrats publics octroyés aux centres de conservation s'en voit considérablement diminué, de même que les contrats particuliers, les collectionneurs privés vivant à peu près la même situation. Pourquoi investir dans l'œuvre d'un artiste qu'il faudra restaurer, à des coûts souvent au-delà de la valeur de l'œuvre, d'ici dix, voire cinq ans ? Il nous est désormais possible de travailler avec des produits tous prêts, séchant avec une rapidité extrême et demandant très peu, voire même aucune connaissance en chimie, ce qui constituait jadis une composante centrale du métier de peintre. Toutefois, il ne faudrait pas surestimer la pérennité de ces produits, ceux-ci n'étant utilisés par les artistes que depuis quarante ou cinquante ans (si peu, si on garde en tête que la peinture à l'huile a fait son apparition vers l'an 1410) et donc, commençant tout juste leur processus de vieillissement. D'ailleurs, certains problèmes récurrents commencent déjà à faire leur apparition dans les centres de conservation et les recherches n'en sont qu'à leurs premiers balbutiements quant à ces médiums, tandis que les matériaux anciens ont déjà fait l'objet de plusieurs études. Il est certes plus complexe d'en apprendre le fonctionnement interne, mais une fois ces notions intégrées, il devient possible d'élaborer des constructions picturales plus complexes et sophistiquées, en quelque sorte, sans avoir à en craindre l'éventuelle détérioration, et pouvant, si l'éventualité d'un problème se présente, facilement être retraçable et, conséquemment, stoppé. Dans son ouvrage *Conserver / Restaurer, L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Jean-Pierre Cometti écrit :

La question de l'obsolescence occupe beaucoup de place dans les débats ; elle porte la plupart du temps sur les problèmes spécifiques que posent certains matériaux et/ou l'utilisation de certains moyens techniques. Une première remarque, qui vaut pour les deux cas, consiste à rappeler que l'obsolescence est le simple fait de ce qui ne dure pas, se dégrade et perd soit son identité soit ses capacités de fonctionnement. [...] Là encore, il n'y a rien de fondamentalement nouveau, sinon que les pratiques artistiques qui ont vu le jour avec les avant-gardes ont abandonné, pour une large part, l'usage de matériaux nobles ou réputés tels pour intégrer au champ artistique des matériaux ordinaires, en usage dans d'autres pratiques [...]. Le résultat en a été, dans beaucoup de cas, une obsolescence accrue et des problèmes réclamant de tout autres solutions ou de tout autres techniques que celles qui avaient été entérinées par la tradition. (Cometti, 2015, pp. 91-92)

Les qualités esthétiques du travail d'un artiste ne sont donc selon moi pas l'unique variable garante de la qualité de son travail. Réalité beaucoup plus complexe, l'importance d'une œuvre est déterminée non seulement par la capacité du peintre à comprendre l'image et à en maîtriser les harmonies (couleurs, perspectives, proportions) mais aussi par sa connaissance des matériaux qu'il utilise pour créer celle-ci. Quelle est la responsabilité de l'artiste en regard de son œuvre ? Certains sont d'avis que l'objet d'art, une fois sorti de l'atelier de son créateur, celle-ci acquiert une sorte d'autonomie. Nous n'avons aucun pouvoir sur la réception de l'œuvre, mais nous avons assurément un rôle à jouer sur la façon dont l'œuvre traversera le temps. Les artistes disent avoir des droits sur leur production, mais tous droits ne viennent-ils pas accompagnés de responsabilités ? En tant que peintre, j'ai la responsabilité de savoir comment les matériaux que j'utilise réagiront les uns avec les autres et surtout, d'en connaître les caractéristiques afin d'en prévoir le vieillissement. La peinture à l'huile, jadis le medium le plus prisé des peintres, a été mise à l'oubli. À ce sujet, je suis d'accord avec Ken Currie qui estime que les étudiants en art ne sont plus préparés à consacrer des années à maîtriser leur discipline; que la personnalité de l'artiste est devenue plus importante que le travail qu'ils produisent, et que les écoles d'art sont de plus en plus hostiles à la peinture traditionnelle :

It is a very difficult way of making art and I think people are neglecting it because it is too much like hard work. The art school is kindergarten, then it takes eight to ten years to gain your voice visually, so from 20 to 40 years old, you are trying to develop your work and I think that, for a lot of people now, is just too slow. They want an instant result, they want instant success and fame and a lot of them are not prepared to go through that hard graft. [...] The younger generation want to learn how to paint, but this is not being delivered at arts schools in Scotland and all over the world. Most of the tutors in art schools, with a few notable exceptions, are themselves deeply hostile to painting. They themselves are not painters. (McGinty, 2013, *New artists 'neglect' hard graft*. Récupéré sur The Scotsman: <http://www.scotsman.com/lifestyle/new-artists-neglect-hard-graft-says-ken-currie-1-3000863>)



## Expérimentations techniques : réalisations et choix en cours de recherche

Pour apprendre notre métier, il existe certes divers ouvrages de référence, mais rares sont ceux dont la publication est récente. Aussi, les matériaux y étant discutés sont souvent désormais introuvables, ou maintenant offerts dans des concentrations, ou formats, différents d'il y a cinq cent cinquante ans. Bref, le peintre désirent apprendre son métier doit inévitablement faire ses propres expérimentations en atelier, activité s'apparentant bien souvent à des expériences de laboratoire, afin d'adapter ces procédés à sa pratique, plus contemporaine :

[La vérité] consisterait à établir qu'il y a dans la peinture un métier qui s'apprend et, par conséquent, peut et doit être enseigné, une méthode élémentaire qui, également, peut être enseignée, - que ce métier et cette méthode sont aussi nécessaires en peinture que l'art de bien dire et de bien écrire pour ceux qui se servent de la parole ou de la plume, - [...] Voilà ce que je voudrais qu'on enseignât et ce que je n'ai jamais entendu dire ni dans une chaire ni dans un livre, ni dans un cours d'esthétique, ni dans les leçons orales. Ce serait un enseignement professionnel de plus à une époque où presque tous les enseignements professionnels nous sont donnés, excepté celui-là. (Langlais, 2011, p. 14)



Figure 18. Catherine McInnis. Préparation du gesso traditionnel à la craie et à la colle Totin au bain-marie.

Les matériaux mis à l'étude lors de ma maîtrise sont relativement faciles à obtenir et surtout, sont d'un prix raisonnable. Je n'ai pas expérimenté l'ambre ou le copal, entre-autres, ces deux résines étant beaucoup trop onéreuses et surtout, devant être chauffées à une température de 300°, trop complexes à travailler. La peinture à l'huile étant déjà quelque peu mystique pour certains, je souhaitais rendre celle-ci plus accessible pour le peintre du 21<sup>e</sup> siècle que je suis, tout en travaillant exclusivement à partir de matériaux bruts datant des siècles passés.

Ainsi, j'ai commencé par m'intéresser aux différents supports, encollages et enduits qui s'offraient à moi et en ai expérimenté la majorité, en passant par la recette de *gesso* traditionnel à base de carbonate de calcium et de colle de peau de lapin de Van Eyck (voir figure 18). Ces expériences m'ont mené à plusieurs découvertes, et abouti à maints échecs, guidant ainsi mes choix techniques. Si mes supports sont désormais tous construits de telle façon, que la toile utilisée en est une de coton 12oz, encollée de colle Totin et préparée de huit couches de *gesso* traditionnel à la craie, c'est parce que j'ai su évaluer mes besoins, et tester différentes façons de faire. J'en suis arrivée à une conclusion adaptée à mon travail et surtout, au rendu final que je désirais atteindre. Ainsi, s'il advient que la couche picturale de mon tableau se fendille à la suite de l'application du tout premier glacis, je saurai exactement pourquoi il en est ainsi et pourrai aussitôt éviter que la situation ne se détériore.



Figure 19. Catherine McInnis. Système de classification des médiums à peindre à l'essai.

Il en va de la même logique pour ce qui est du choix du médium à peindre (voir figure 19), bien qu'il existe beaucoup plus de variations, et que l'exploration des différents solvants et de toutes les huiles siccatives et résines auraient pu faire l'objet d'une maîtrise à eux seuls. Conséquemment, j'ai dû être davantage sélective dès le choix des matériaux mis à l'essai, et beaucoup plus précise lors de leur mise en application. En premier lieu, j'ai dû sélectionner le solvant adéquat. Devant procéder moi-même à la dissolution de ma résine, j'ai dû choisir entre la térébenthine et le limonène, les autres solvants n'étant pas assez forts pour ce faire. Le limonène s'est avéré être beaucoup plus efficace pour la tâche, venant à bout d'une livre de résine en seulement trois jours, contre presque deux semaines pour ce qui est de la térébenthine rectifiée. Mon choix a été confirmé lors de l'utilisation des vernis concentrés obtenus par suite de cette opération : le premier (limonène) était s'une transparence cristalline, alors que le second (térébenthine) était laiteux, presque opaque. Les molécules de limonène étant plus longues que celles de la térébenthine, elles captent mieux la lumière, ce qui a pour effet de donner un éclat supérieur aux couleurs lors de l'application du film de peinture. Idéalement, il va de soi que

j'aurais travaillé exclusivement avec l'essence d'aspic. Mais étant donné qu'un peintre doit aussi se nourrir, j'ai opté pour une option plus abordable.

En deuxième lieu, vint la sélection de ladite résine, choix plus facile à faire vu la faible accessibilité, et le coût, de plusieurs d'entre elles. J'ai choisi de travailler la gomme de Dammar, une résine molle (pouvant être dissoute à froid) permettant de préparer des vernis presque incolores. Puis, en dernier lieu, je me suis mise à l'expérimentation des différentes huiles siccatives offertes sur le marché, avec et sans siccatif (le siccatif de cobalt/zirconium est le plus simple à utiliser, se limitant à une goutte par millilitre d'huile) : huile de lin crue, huile de lin polymérisée (aussi connue sous le nom d'huile de Hollande, stand oil ou standolie), huile de noix, huile de carthame et huile d'œillette. En tout, près de cinquante variations de médium à peindre simple (1 : 1 : 1) ont été produites, me menant vers une combinaison faite sur mesure pour moi : à proportions égales, le limonène, la gomme Dammar, la standolie ainsi qu'un faible ajout de siccatif cobalt/zirconium.

Puis, finalement, vint le choix complexe (et toujours en cours) des pigments utilisés. Il ne s'agit pas seulement de choisir des couleurs afin de constituer une palette propre aux images produites, mais bien d'en étudier les différentes composantes (taux d'absorption, résistance à la lumière, compatibilité, toxicité) de chacune d'entre elles afin de non seulement travailler les teintes justes, mais de les travailler pour ce qu'elles sont chimiquement, aussi. Parce qu'un blanc de titane (PW6) ne peut se superposer à un violet de quinacridone (PV19), pas plus qu'un glacis oxyde de fer (PR101) ne peut s'ajouter à une surface terre de sienne naturelle (PBr7). Encore une fois, cela peut sembler frôler l'exagération, mais une mauvaise combinaison de pigments peut venir gâcher toute la construction d'un tableau, jusqu'à maintenant parfaitement élaboré.

La peinture, l'objet d'art que crée le peintre, ne se limite pas qu'à sa couche picturale. Jusqu'à un certain point, je considère chacun de mes tableaux comme un objet tridimensionnel. Assemblages de bois, de coton et de matière peinture, la finalité de l'œuvre peinte dépend en fait de tous les éléments entrant dans sa fabrication. Je perçois mes œuvres comme de réelles constructions dont l'élaboration commence dès le choix de l'image de référence, en passant par la coupe du bois choisi pour le montage du châssis, et se terminant lors de l'application du vernis final. Ainsi, pas moins d'une dizaine d'étapes sont nécessaires à la construction d'un tableau : à la suite de la sélection des images de références, le format des pièces constituant l'ensemble est déterminé. Puis, je monte les châssis, puis les panneaux de contreplaqués sur lesquels le coton sera encollé à l'aide soit d'une colle animale (colle de peau de lapin) ou d'un médium acrylique. Une fois sèche, la surface est prête à recevoir de trois à huit couches de *gesso*, de fabrication artisanale (à base de colle Totin, carbonate de calcium et blanc de titane) ou industrielle (base acrylique). Dépendamment de la nature de l'enduit, celui-ci sera appliqué soit à la queue de morue, soit à la spatule. Chaque couche est poncée à l'aide d'un papier sablé mouillé. Vient ensuite l'étape de la grisaille, esquisse au crayon gras et au limonène pur sur la surface à peindre. Cette étape est primordiale afin de bien fixer le dessin et d'empêcher que le crayon gras ne se mélange à la couche colorée suivante. La construction de l'image, ainsi que l'obtention des différentes nuances sont possibles grâce à la

technique du glacis qui consiste à appliquer de très minces couches de peinture les unes par-dessus les autres, afin d'obtenir une couleur et une lumière uniques. Ainsi, une image peut nécessiter jusqu'à vingt glacis afin d'atteindre un résultat satisfaisant. Les premières œuvres du corpus, entièrement peintes à l'huile, ont nécessité près de trente couches de médium, ce dernier issu de mes recherches en atelier, d'où la grande importance de travailler avec un matériel adapté aux besoins spécifiques de notre pratique. Les dernières œuvres, *Petites viandes*, ont été réalisées à l'acrylique, puis à la tempera grasse, dans le but d'éliminer l'utilisation de solvants. Les premiers glacis, plus grossiers, ont nécessité près de dix couches d'acrylique, alors que ceux exécutés à la tempera à l'œuf, plus fins, près d'une dizaine. Comme ces dernières contiennent aussi de l'huile de lin, j'ai dû, comme avec les premières œuvres, attendre une année afin d'appliquer le vernis final afin de favoriser une oxydation adéquate de la surface et d'ainsi éviter des problèmes de craquelures, pour ne nommer que ceux-là.

# CHAPITRE 3.

## L'odeur du sang humain me rit

*Derrière les rochers une chienne inquiète  
Nous regardait d'un œil fâché,  
Espionnant le moment de reprendre au squelette  
Le morceau qu'elle avait lâché.*  
Charles Baudelaire (Les Fleurs du Mal)

Mon troisième et dernier chapitre portera plus spécifiquement sur le corpus d'œuvres réalisé lors de mon passage à la maîtrise, et présenté comme projet final sous le titre *L'odeur du sang humain me rit*. Une réflexion historique ainsi que de nouvelles propositions quant au motif de la *vanité* seront amenées dans la première partie. Puis, enfin, je traiterai du mode d'organisation des œuvres au sein des séries, ainsi que de la mise en espace de l'ensemble final.

### Réactualisation de la *vanité* : réflexion historique et nouvelles propositions

Dans ma plus récente production, *L'odeur du sang humain me rit*, je tends à délaisser la représentation de la figure humaine au profit d'une réactualisation du motif de la *vanité*. Véritable ode au caractère transitoire de la vie humaine, et écho d'une mort qui guette incessamment l'Homme, l'ensemble raconte l'angoisse devant toute la beauté d'exister. Les sujets représentés, à la limite de la beauté et de la laideur, s'éloignent de la dimension moralisatrice, et très anecdotique, de la scène de genre, comme *Les Œufs cassés* (voir figure 20), de Jean-Baptiste Greuze, par exemple, afin de donner à celle-ci une valeur principalement autobiographique. Toujours dans l'optique de poser un regard neuf sur une partie de l'histoire de l'art en partie oubliée, mes recherches techniques ont grandement influencé l'évolution de mon univers pictural et esthétique. Conséquemment, le défi technique est devenu exigeant, constamment à la recherche d'une adéquation entre le séduisant et le répulsif, et d'un point d'ancrage à la fois attrayant et déroutant pour le spectateur. Si le familier a constitué le point de départ de ma démarche, la scène picturale est devenue peu à peu une énigme s'inspirant de la *vanité* comme thème historique, renouvelant celui-ci par des choix assurés.

Songer à la vie et à la mort et prendre acte de la *vanité* de l'existence n'est pas nouveau dans la pratique artistique, cette inquiétude fondamentale ayant traversé les différentes périodes. Malgré cette variabilité, la *vanité* conserve une visée universelle et transhistorique. L'art macabre, c'est-à-dire qui évoque la mort, et les pensées sur la *vanité* sont palpables depuis les origines de l'art [...] (Philippon, 2013, p. 27)



Figure 20. Jean-Baptiste Greuze. *Les Œufs cassés*, 1756. Huile sur toile, 73 x 94 cm.

Je perçois ma production picturale comme étant une continuité, une ode au passé, comme quoi il est tout à fait possible de demeurer connectés à son époque tout en ne tournant point le dos à l’histoire de l’art et aux grands maîtres antérieurs : « Les pratiques contemporaines qui empruntent à la *vanité* ses thèmes et ses formes affluent de façon constante depuis plus d’une décennie. Actuellement, la *vanité* est une thématique fort prisée dans le monde de l’art et cet intérêt se perçoit au sein des galeries, des musées, des centres d’artistes et de la recherche [...] » (Philippon, 2013, p. 1). Ma pratique picturale constitue une mise à jour de thèmes anciens, tels la nature morte et le thème animalier. Je désire par cette série participer à remettre en scène non seulement un genre ayant longtemps été quelque peu délaissé par les artistes, mais aussi réactualiser celui-ci, et réanimer un questionnement quant au métier de peintre dans l’ère contemporaine.

Durant l’année passée au certificat en histoire de l’art, j’ai particulièrement été marquée par l’art des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, notamment par les peintures noires de Francisco José de Goya y Lucientes, le ténébrisme de Michelangelo Merisi da Caravaggio et le néoclassicisme de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Mais parmi tous, ce sont inévitablement les maîtres de l’époque baroque néerlandaise du XVIIe siècle – Rembrandt Harmensz van Rijn, pour ne nommer que lui – et les célèbres natures mortes de Jean-Siméon Chardin qui m’influencèrent le plus. « Diderot en particulier lui consacre des passages admiratifs dans ses *Salons* : Ô Chardin ! Ce n’est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies dans ta palette : c’est la substance même des objets, c’est l’air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile. » (Tunstall, 2007, p. 586). Dans ses œuvres plus récentes, l’artiste écossais Ken Currie représente l’image de la Raie à plus d’une reprise, créature souvent peinte par Jean-Baptiste Chardin (celui qu’on appelle parfois le

peintre de la « vie silencieuse ») (voir figure 21), notamment. Dans l'œuvre *Tragic Form (Skate)* (voir figure 22), deux hommes se tiennent debout de chaque côté de la créature géante suspendue, semblant en examiner les blessures profondes. Pour Currie, l'expression émotive des branchies de la raie appelle à la réflexion sur l'universalité de la souffrance.



Figure 21. Jean-Baptiste Siméon Chardin. *La Raie*, 1728. Huile sur toile, 114 x 146 cm.



Figure 22. Ken Currie. *Tragic Form (Skate)*, 2014. Huile sur toile, 244 x 305 cm.

Par l'exploitation du motif de la viande<sup>1</sup> dans mes œuvres, je cherche à susciter cette même réflexion. « Peut-être moins visible dans les arts du XVIIIe et XIXe siècles, [l'art anatomique et cadavérique] n'en demeure pas moins présent dans le domaine public où la fascination pour la mort, les exécutions et les supplices sont des thèmes récurrents. » (Philippon, 2013, pp. 27-28) En représentant, entre-autres, sphynx et viandes sur fonds noirs, je tends à privilégier une composition davantage classique. Cette façon de construire l'image va en continuité avec la longue tradition de la nature morte :

Quant à la composition des tableaux de *vanité*, elle est généralement bien réglée, faisant l'objet d'une convention. La composition peut -être sobre, dépouillée et modeste ou encore surchargée et désordonnée [...] Le point de vue est central, le cadrage étroit et la composition fermée. Les objets inanimés, banals, mais magnifiés font valser notre regard d'un objet à l'autre à la recherche d'une signification comme s'il s'agissait d'une charade visuelle. Cet agencement pourrait suggérer que l'univers est fait d'incertitude, d'impermanence et de finitude. (Philippon, 2013, p. 25)

<sup>1</sup> Devrait-on faire une distinction entre « viande » et « chair » ? Je ne crois pas que ce soit nécessaire, les deux mots étant un peu synonymes. La « viande » est un aliment constitué de fibres musculaires d'animaux (mammifères – l'Homme – inclus) et la « chair » est le tissu musculaire et conjonctif recouvert par la peau ; la seule différence serait peut-être que le premier est qualifié d'aliment, ce qui est juste dans ce cas-ci, car les viandes/chairs représentées ont clairement été coupées/dépecées. La viande est donc par défaut de la chair, mais la chair n'est pas nécessairement de la viande.

Le motif de la viande, comme l'expression brutale de la vie, me permet « d'aborder l'un des principes moteurs de la *vanité* : son caractère autoréflexif. [...] L'hypothèse de départ soulignait que la *vanité* s'interrogeait sur la condition humaine, mais également à l'art et à son propre fonctionnement et aux modes de fabrication d'images et de sens. » (Philippon, 2013, pp. 38-39) Certes, la *vanité* – à la fois attirante et repoussante - propose une leçon, écho de notre propre mort et de notre vulnérabilité face à la vie. Les artistes, par l'entremise de leurs œuvres, proposent des réflexions sur le temps, la mémoire, et l'oubli ; une menace perpétuelle de disparition. Mais cette démarche peut aussi avoir pour objet de questionner le rapport de l'artiste à la création, et à la pérennité de l'œuvre, tel qu'abordé au chapitre deux. Reposant d'emblée sur une esthétisation paradoxale, à la fois nostalgique, contradictoire et excessive, l'idée de la *vanité* change d'aspect, désormais parfois ludique, ironique, ou même agressive. En fusionnant les motifs du sphynx et la viande dans une même œuvre (voir figure 23), je cherche à « [mettre] à l'épreuve le spectateur en le confrontant à une gamme d'émotions antagonistes, principalement l'attraction et la répulsion, et cela, dans le but de créer un état d'instabilité<sup>2</sup> ». (Philippon, 2013, pp. 21-22)



Figure 23. Catherine McInnis. Carré d'agneau (chat debout), 2015. Huile sur panneau de bois marouflé, 152 x 152 cm.

<sup>2</sup> « La sensibilité baroque préfère la complication, la métamorphose de la complexité du monde. Bien entendu, face à cette complexification, notre point de vue peut générer une incompréhension et une angoisse. La pensée baroque cherche, entre autres, à établir, d'une manière ouverte, une cohérence possible face à la complexité et à la multiplicité. [...] L'esprit baroque n'a pas un aspect tranché : c'est un assemblage de croyances multiples. L'origine de notre foi est plurielle. Une position inclusive, multidirectionnelle et hétérogène élabore l'unicité par de multiples correspondances. [...] Pour moi, la pensée baroque demande un effort incessant et une volonté de vivre engagée et constamment renouvelée. Elle réfère aussi à un puissant sentiment d'exister, constamment nourri par la capacité de transiger avec l'angoisse de l'incertain. » (Martin, 2007, pp. 35-36)



Mais pourquoi l'abjection ? La laideur peut être intéressante, n'est-ce pas ? Quel est ce je-ne-sais-quoi qui n'est ni sujet, ni objet, mais qui revient sans cesse, nous fascine ? L'horreur, nous la regardons toujours les yeux mi-clos, mais nous la regardons, mi-séduit, mi-nauséux. Nous sommes captivés par les « blessures, les accidents, les malaises, là où la réalité abandonne ses fantômes » (Maubert, 2009, p. 61) . Une sorte de désir malsain. Le paradoxe de la *vanité* rend compte de la double perception de la fascination et de l'abjection, de la beauté et de la laideur. Peindre une côtelette peut paraître anodin, voire ennuyant. Pour certains, le symbole du sort sauvage réservé à l'animal d'élevage par l'Homme. Pour d'autres, le fantasme gourmand d'un repas copieux. Pour moi, une mise au jour de la nature profonde du corps, un tas de viande :

Bacon ne dit pas « pitié pour les bêtes », mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. [...] nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal... » (Deleuze, 1968, pp. 29-30)

Métaphore de la vie humaine, la viande, à la fois violente et vulnérable, agit comme *catharsis* au caractère fragile et transitoire de notre passage au monde. « Cette logique de contrastes et de paradoxes entre l'esprit et le corps, l'âme et la matière, la vie et la mort, est au cœur du discours sur la *vanité* contemporaine, car elle met en scène le duel : la beauté illusoire et la déchéance inéluctable. (Philippon, 2013, pp. 42-43). « La *vanité* est équivoque et elle renferme un double discours (religieux et laïque), un double visage (idéal et putride) et une double temporalité (présent et futur). Sa logique se construit par contraste, dissonance et contradiction. » (Philippon, 2013, p. 22) Le traitement du sujet se veut d'être convaincant, réaliste, choquant. Je veux que le spectateur puisse se sentir frappé sur tous ses instincts, confronté à un reflet rouge vif de sa propre finitude. Il ne s'agit pas d'un sang usé, coagulé, mais de globules encore bien vivants, de la vie à l'état brut :

Une sorte de réalisme, mais pas forcément froid. Être « clinique » n'est pas être froid, c'est une attitude, c'est comme trancher quelque chose. Mais il est vrai que dans tout cela il y a de la froideur et de la distance. *A priori*, il n'y a pas de sentiments. Et, paradoxalement, ça peut provoquer un énorme sentiment. « Clinique », c'est être au plus près du réalisme, au plus profond de soi. Quelque chose d'exact et de tranchant. Le réalisme est quelque chose qui vous bouleverse... (Maubert, 2009, p. 29)

Devant le travail de Ken Currie, je suis impressionnée, et rassurée, de voir que la « terreur de la mortalité » demeure sujet à réflexion, encore aujourd'hui. Currie représente le corps humain de façon troublante, presque clinique, et le dépeint infligé par la maladie et la désintégration. Les œuvres *Marsyas* et *Acteon* (voir figure 24) représentent des formes lumineuses émergeant d'un fond sombre et sans traits, suggérant un espace presque théâtral. Le critique d'art Donald Kuspit compare la tension entre l'obscurité et la lumière dans les peintures de Currie avec les idées freudiennes de l'esprit conscient et inconscient, avec les figures fortement éclairées (représentant la conscience) sous la menace constante d'être avalées par l'obscurité environnante (l'inconscient).

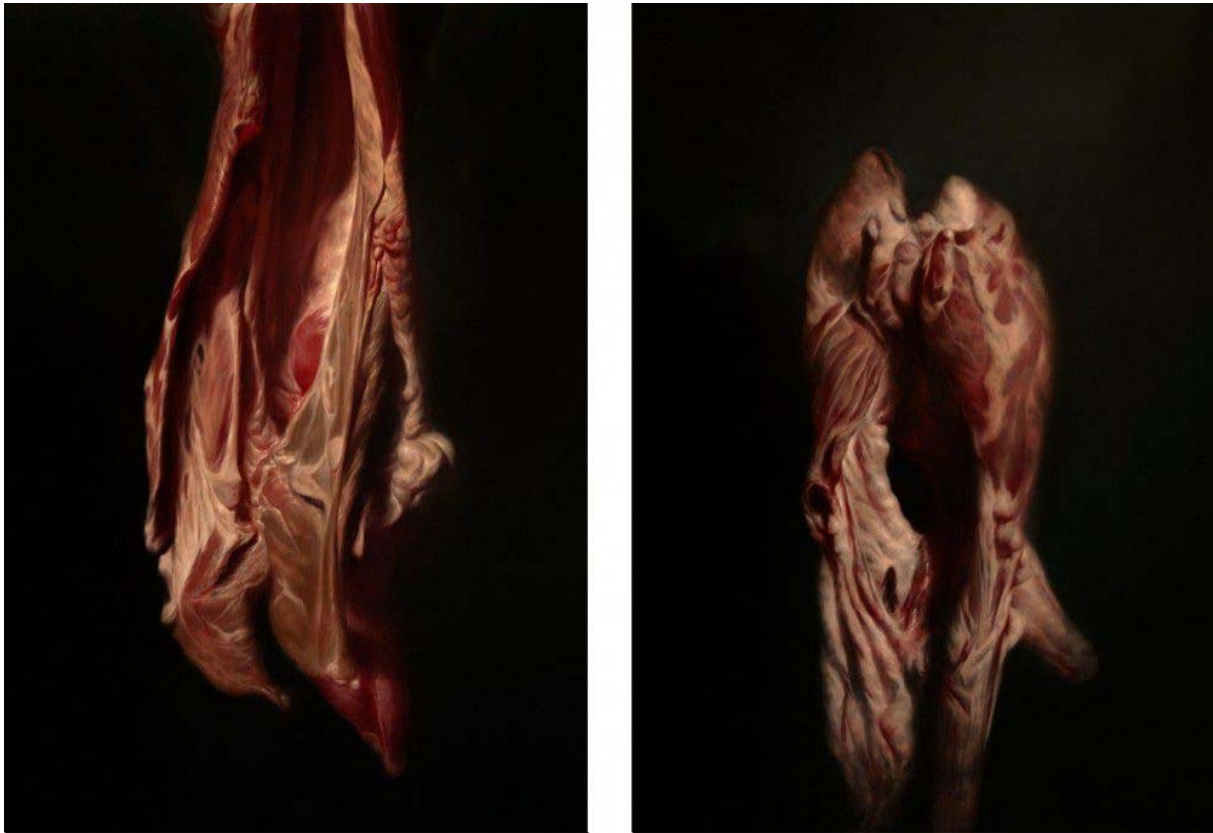


Figure 24. Ken Currie. *Acteon* (droite) et *Marsyas* (gauche), 2014. Huile sur toiles, 213 x 152,3 cm et 213 x 152 cm.

### **Rythme et accumulation : développement sériel et mise en espace**

Lors d'un premier déploiement de l'ensemble des séries constituant *L'odeur du sang humain me rit* en janvier 2017 à la Salle d'exposition du pavillon Alphonse-Desjardins de l'Université Laval, plusieurs questionnements me sont apparus, notamment au sujet de de la mise en espace de mes œuvres. Celles-ci, déjà quelque peu oppressantes par leur sujet ainsi que par la palette choisie, doivent être mise en scène de façon judicieuse, autrement, le spectateur ressort de l'exposition fatigué, voire essoufflé, de sa visite. Ainsi, une série d'œuvres représentant des chats se mélangeait aux (nombreux – près de vingt) portraits de viandes, au travers lesquels fût introduit un tableau représentant un nouveau-né, élément central d'une troisième série. J'avais choisi une disposition classique, juxtaposant les œuvres les unes à côté des autres, se succédant sans pause, telles les cases d'un *storyboard*, suggérant ainsi une narration bien involontaire de ma part. À la toute fin de la visite, néanmoins, un moment de « silence » : la blancheur de la série *Les homards*, tous rassemblés au même endroit, me convaincra qu'il vaut mieux laisser une pause au spectateur, de temps en temps, et de privilégier la grille à un accrochage linéaire.

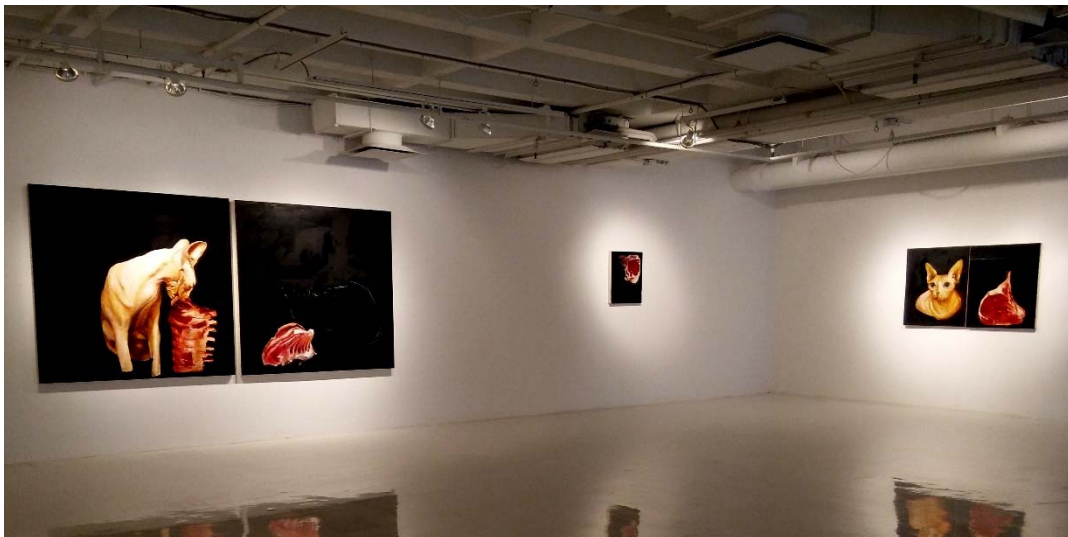
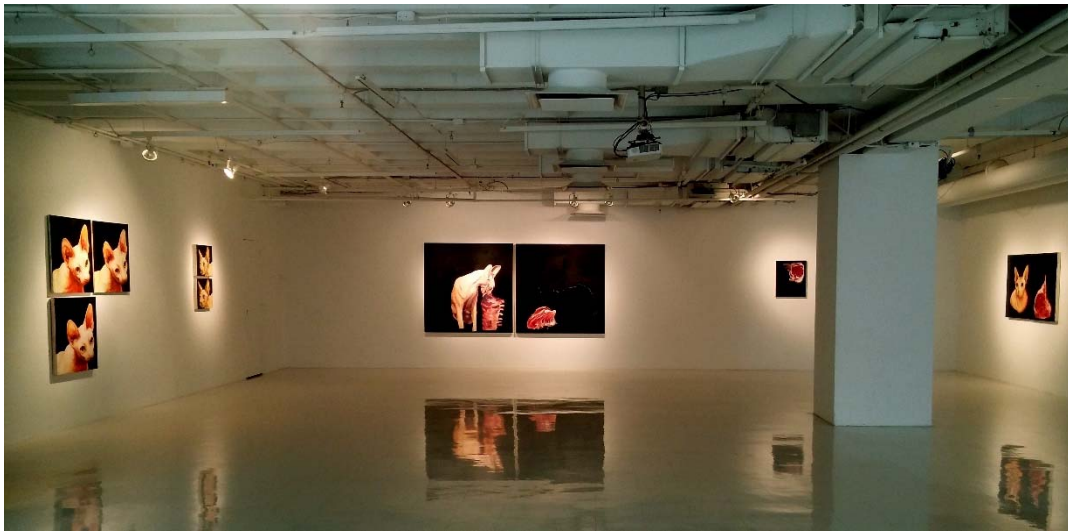


Figure 25. L'odeur du sang humain me rit. Galerie des arts visuels. Vue de l'exposition.



Figure 26. L'odeur du sang humain me rit. Galerie des arts visuels. Vue de l'exposition.

La mise en espace finale (voir figures 25 et 26), néanmoins, en fût une classique, chargée ; charge davantage émotive et suggestive que physique. Les pièces ont été choisies, et plus souvent qu'autrement placées par thématique afin d'éviter toute narration. J'ai tenté d'obtenir une sensation, l'implantation d'un questionnement, non pas la communication d'un message. Pour ce faire, et afin d'arriver à un résultat optimal, j'ai proposé une maquette de l'exposition (voir figures 35 et 36 en annexes) d'après laquelle j'ai directement travaillé au moment de l'accrochage des œuvres. Cette approche a favorisé une judicieuse mise en espace des œuvres, servant de façon plus que satisfaisante le corpus proposé ainsi que le propos de ma recherche-crédation. Avec beaucoup de retenue et en mesurant bien les effets autant visuels que conceptuels des œuvres, je visais une mise en scène, quoique théâtrale, efficace et sans surcharge ; une présentation linéaire accentuant les liens de connivences, ainsi que des moments de « silence » venant jouer sur le rythme du parcours et accentuant la présence esthétique de chacune des œuvres.

Sur un total de quinze séries produites au cours de la maîtrise, huit ont été sélectionnées pour l'exposition finale, et n'ont pas été présentées en intégralité. Tout d'abord, j'ai jugé pertinent de présenter une partie de la série *Les homards* (voir figure 27). Représentative du corpus produit lors de la première année, elle agit dans l'exposition comme une sorte de rupture dans l'exploration de la figure humaine au profit d'une représentation animalière et marque le commencement du projet final *L'odeur du sang humain me rit*, unissant animalité et humanité, rappelant d'une certaine façon la fugacité de la vie tout autant que son immense fragilité et sa grande précarité. *Les homards* est à la base constituée de sept tableaux d'une hauteur de 102 centimètres et aux largeurs variables, imposant ainsi une présentation davantage linéaire. Y sont représentés sept garçons identiques – ou serait-ce sept fois le même garçon – auxquels on aurait greffé des pinces de homard. Tous exécutés au crayon gras et à l'huile, les images dégagent un certain calme, effet possiblement causé à la fois par la blancheur des fonds et par l'attitude introspective des sujets représentés les yeux clos.



Figure 27. Catherine McInnis. *Les homards*, 2014. Crayon gras, acrylique et huile sur toiles et panneaux de bois marouflés, 102 x 533 cm.

Puis vint l'abandon de la figure humaine avec l'exploitation du motif du sphynx. Les séries *Cheshire Cats* (voir figure 28) et *Sphinx No.2* (voir figure 29) marquent un repositionnement important de mon travail et font ressortir les différentes manières de peindre ayant été explorées, représentant un même sujet, mais proposant un traitement de la matière parfois bien différent d'une figure à l'autre. Sur un fond désormais noir, les figures ressortent par leur blancheur contrastante, celles-ci représentant un chat sphynx répété plusieurs fois. La lumière crue n'influence en rien l'environnement du félin, donnant l'impression d'un flottement, plutôt que d'une mise en scène. La relation entre le chat et la masse noire n'en est pas une de fond et de forme, mais plutôt celle d'un *animal-peinture* sur un *fond-peinture*.



Figure 28. Catherine McInnis. *Cheshire Cats* (3 de 4), 2014. Huile sur toiles, 152 x 152 cm.



Figure 29. Catherine McInnis. *Sphinx No.2*, 2014. Diptyque. Huile sur panneaux de bois marouflés, 41 x 102 cm.

Intéressée par l'aspect à la fois repoussant et fascinant du sphynx, je me suis mise de plus en plus à m'intéresser au motif de la viande. Ainsi, différentes viandes se succédèrent : *Petites viandes* (voir figure 30) et *Steak* (voir figure 31), notamment, qui ont aussi été présentées dans l'exposition finale. Derniers tableaux de l'ensemble, *Petites viandes* représentent des tranches de viande sur fond noir. Sans autres artifices, juste un traitement en peinture aux traits de pinceau fluides donnant un rendu convainquant. Originellement formée de panneaux de même format, *Steak* n'a pas été présentée en diptyque, mais bien comme une seule œuvre.

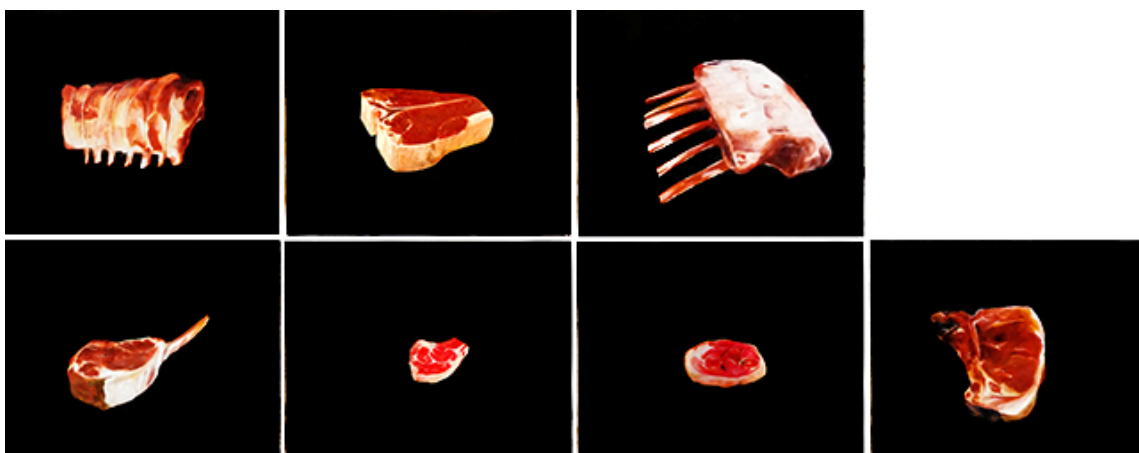


Figure 30. Catherine McInnis. *Petites viandes* (7 de 8), 2017. Huile et tempera sur toiles et panneaux de bois marouflés et toiles, 81 x 204 cm.

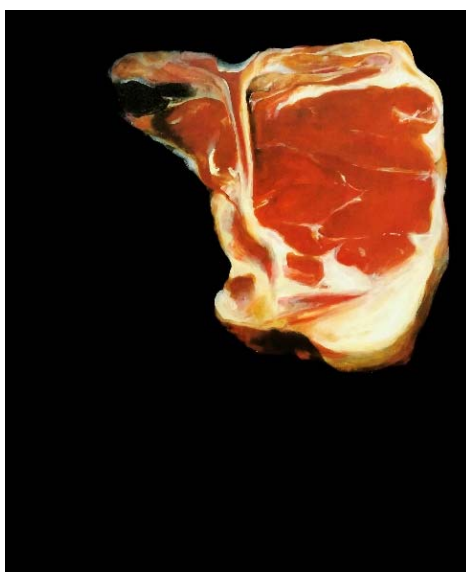


Figure 31. Catherine McInnis. *Steak* (1 de 2), 2015. Huile sur panneau de bois marouflé, 61 x 46 cm.

Finalement, ont aussi été présentées les séries *Carré d'agneau (chat debout, chat couché)* (voir figure 32), *Côtelettes – Newborn* (voir figure 33) et *Boucheries* (voir figure 34).



Figure 32. Catherine McInnis. *Carré d'agneau (chat debout - chat couché)*, 2015. Diptyque. Huile sur panneaux de bois marouflés, 152 x 304 cm.

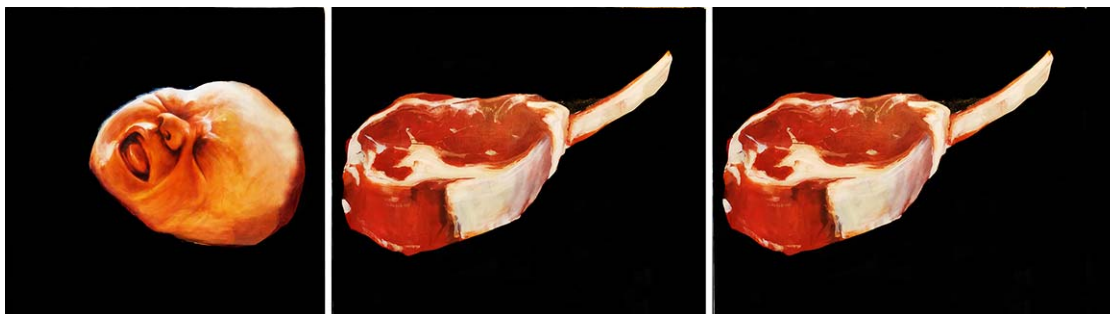


Figure 33. Catherine McInnis. *Côtelettes - Newborn*, 2016. Triptyque. Acrylique sur toile et huile sur panneaux de bois marouflés, 102 x 351 cm.



Figure 34. Catherine McInnis. *Boucheries*, 2015. Diptyque. Huile sur panneaux de bois marouflés, 92 x 152 cm.



## Conclusion

Ce qui était flou et plutôt ambigu dans ma pratique artistique lors du baccalauréat (l'exploitation du non-dit comme ouverture ou stratégie d'évitement, les références personnelles et familiales ainsi que l'utilisation du portrait comme sujet central de ma pratique) a été la cible d'un repositionnement important dès la première année de la maîtrise. Une nouvelle trajectoire quant au choix du sujet - abandon de la figure humaine-, mon intérêt marqué pour les procédés et les matériaux anciens ainsi qu'une réflexion quant aux intentions – affects - guidant ma production ont mené celle-ci vers de nouveaux horizons. Ma propension pour la peinture est d'ailleurs venue de pair avec cet intérêt grandissant pour les matériaux anciens et la création à partir de matières brutes. Il en résulte de nouvelles images dont le sens demeure absolument personnel, mais restant néanmoins suffisamment suggestives pour que le spectateur puisse s'adonner à l'interprétation. La rédaction de ces pages m'a aussi fait réaliser à quel point l'histoire de l'art influençait mon travail. Certes, étudier les œuvres du passé en leur jetant un regard esthétique, mais d'un point de vue plus technique, tenter d'en analyser les composantes chimiques et physiques est devenu un véritable automatisme, un réflexe me permettant d'enrichir de façon constante mes connaissances quant aux matériaux que j'ai choisi d'utiliser, ainsi que ma maîtrise de ceux-ci. Il m'est désormais possible de développer sur chacune des raisons pour laquelle j'ai fait certains choix techniques et surtout, d'expliquer ceux-ci de façon limpide.

Le bagage de connaissances acquises dans le parcours de mes études de maîtrise vient étoffer une démarche qui s'est construite de façon plus méthodique et articulée. Ce mémoire ne signale pas la fin d'un projet, il rapporte plutôt où j'en suis rendue dans ce processus d'approfondissement de mon travail et constate l'évolution de mon œuvre tant sur le développement sémantique que technique. L'acquisition d'outils conceptuels a transformé tout l'ensemble de ma démarche, de la technique jusqu'aux significations possibles. Le corpus *L'odeur du sang humain me rit* a grandement enrichi ma pratique picturale, m'amenant à remettre en question tout mon processus créatif, mes motivations et gestes guidant ma production, et de poser un regard neuf sur les éléments essentiels constituant désormais celle-ci. Prendre une distance avec un travail montrant un peu d'hésitation pour repenser la conception et le sens de mon œuvre afin de trouver une voie plus métaphorique et poétique. Abandonner la figure humaine comme sujet central m'a permis d'explorer d'autres types de constructions picturales, dont la nature morte; changement absolument non-négligeable étant donné la façon dont le motif de la *vanité*, devenue indissociable de mon travail, sert désormais mon propos. À la fois attirante et repoussante, elle est l'écho de notre propre mort et de notre vulnérabilité face à la vie. Je propose une réflexion sur le temps, la mémoire, et l'oubli ; une menace perpétuelle de disparition. Mais cette démarche a aussi pour objet de questionner le rapport de l'artiste à la création, et à la pérennité de l'œuvre.

Alimentées par la même énergie anxieuse que le fût *L'odeur du sang humain me rit*, les œuvres à venir en partageront également la même référence eschyléenne. Les ensembles *Erinyes* et *Les Œufs cassés* constitueront

une continuité de mes recherches et expérimentations techniques – infinies - en atelier. Je proposerai, entre autres, un nouveau motif, celui de la vulve. Je continuerai d'exploiter la chair comme symbole d'une « terreur à la mortalité », et à percevoir mon processus créatif comme une activité me permettant de « repérer les conflits se déroul[ant] en [moi]-même» (Ninacs, 2011) et agissant comme « une sorte de soupape de sureté [me permettant de] revenir au réel avec une affectivité plus modérée. » (Souriau & Souriau, 2004, p. 344)

## Bibliographie

- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre*. Paris: Gallimard.
- Apollodore. (2015). *Bibliothèque, III, 5, 8*. Éditions La Bibliothèque Digitale.
- Aristote. (1962). *La Politique*. Paris: Vrin.
- Bacon, F. (1996). *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C. (2005). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard.
- Borges, J. L. (2005). *L'or des tigres (Poèmes 1965-1972)*. Paris: Gallimard.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. & Éditions Jupiter.
- Claudel, P. (1938). *Un poète regarde la croix*. Paris: Gallimard.
- Cometti, J.-P. (2015). *Conserver / Restaurer, L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Paris: Gallimard.
- Constable, W. G. (1979). *The painter's craft, Practices, Techniques and Materials*. New York: Dover Publications.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- Ducharme, R. (1967). *L'Avalée des avalés*. Montréal: Éditions du Béliet.
- Eschyle. (1982). *Tragédies complètes*. Paris: Éditions Gallimard.
- Freud, S. (2014). *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: Éditions Points.
- Gilson, É. (1972). *Peinture et réalité* (éd. 2). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Godfrey, M., Brill, D., Morineau, C., Borchartd-Hume, A., Haidu, R., Mehring, C., & Serota, N. (2011). *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*. Londres: Tate.
- Gombrich, E. H. (2006). *Histoire de l'art*. Paris: Éditions Phaidon.
- Ingres. (2013). *Écrits sur l'art*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Kristeva, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil.
- Langlais, X. d. (2011). *La technique de la peinture à l'huile*. Paris: Flammarion.
- Lichet, V. d. (2013, septembre). *Image de la mort et la mort en images - Représentations et constructions visuelles*. Récupéré sur Amerika: <https://amerika.revues.org/4228?lang=pt>
- Mansfield, S. (2013, juillet). *Ken Currie on 'the terror' of mortality*. Récupéré sur The Scotsman: <http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/art/interview-ken-currie-on-the-terror-of-mortality-1-3008505>
- Martin, P. (2007). *Manoeuvres exquises: modes opératoires baroques en arts visuels*. Montréal: UQAM (thèse de doctorat).
- Massey, R. (1967). *Formulas for Painters*. New York: Watson-Guption.

- Maubert, F. (2009). *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux, Conversations avec Francis Bacon*. Paris: Mille et une nuits.
- Mayer, R. (1975). *The Painter's Craft An Introduction to Artist's Methods and Materials*. New York: The Viking Press.
- Mayer, R. (1991). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. New York: The Viking Press.
- McGinty, S. (2013, juillet). *New artists 'neglect' hard graft*. Récupéré sur The Scotsman: <http://www.scotsman.com/lifestyle/new-artists-neglect-hard-graft-says-ken-currie-1-3000863>
- Michaux, H. (1972). *Émergences-résurgences*. Paris: Flammarion.
- Miller, P. (2012, janvier). *A Thing or Two About Twins*. Récupéré sur National Geographic Magazine: <http://www.nationalgeographic.com/magazine/2012/01/identical-twins-science-dna-portraits/>
- Milon, A. (2008). *Bacon, l'effroyable viande*. Paris: Éditions Les Belles Lettres.
- Morizot, J., & Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris: Éditions Armand Colin.
- Ninacs, A.-M. (2011). *Lucidité. Vues de l'intérieur - Catalogue de l'exposition du Mois de la Photo (8 septembre au 9 octobre 2011)*. Montréal: Le Mois de la Photo à Montréal, quatrième de couverture.
- Peppiatt, M. (1998). *Entretiens avec Francis Bacon 1963-1989*. Paris: Michael Peppiatt & L'Échoppe.
- Philippon, A. (2013). *Étude comparative de la réactualisation du motif de la vanité dans la pratique artistique contemporaine*. Montréal: UQAM (mémoire de maîtrise).
- Pracontal, P. d. (2012). *Lumière, matière et pigment; Principes et techniques des procédés picturaux*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo.
- Richter, G. (2009). *Gerhard Richter: Writings 1961-2007*. New York: Distributed Art Publishers.
- Saint-Exupéry, A. d. (1946). *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard.
- Souday, P. (2010, septembre). *Les Livres du Temps (1929)*. (1. [ Paris: Éditions Émile-Paul Frères, Éd.) Récupéré sur Project Gutenberg Canada: <https://www.gutenberg.ca/ebooks/souday-livresdutemps2/souday-livresdutemps2-00-h.html>
- Souriau, É., & Souriau, A. (2004). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Stiles, K., & Selz, P. (1996). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Los Angeles: University of California Press.
- Sylvester, D. (1980). *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*. Londres: Thames & Hudson.
- Sylvester, D. (2013). *Entretiens avec Francis Bacon*. Paris: Éditions Flammarion.
- Tunstall, K. E. (2007). Diderot, Chardin et la matière sensible. (L. Découverte, Éd.) *Dix-huitième siècle*(39).
- Vian, B. (1963). *L'Écume des jours*. Genève: Éditions Jean-Jacques Pauvert.

## Annexes



Figure 35. L'odeur du sang humain me rit. Galerie des arts visuels. Mise en espace (maquette).

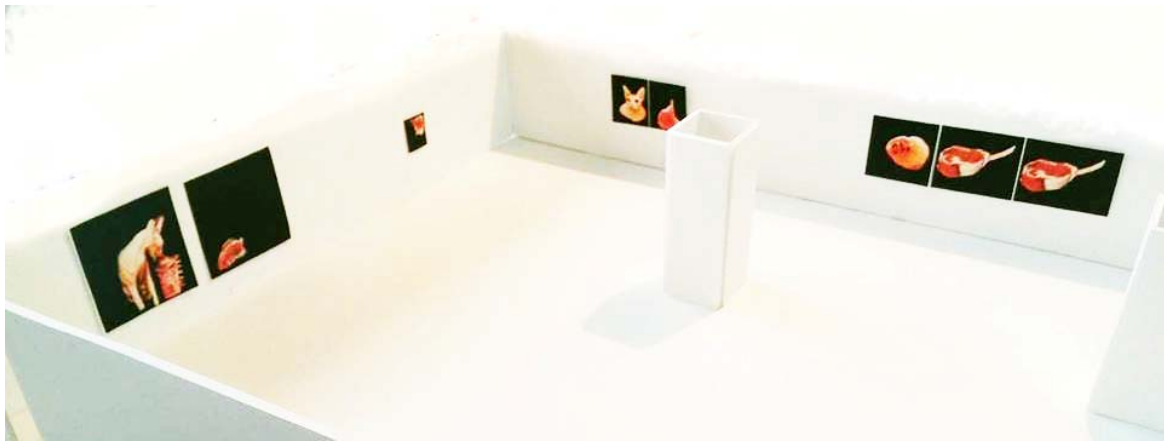


Figure 36. L'odeur du sang humain me rit. Galerie des arts visuels. Mise en espace (maquette)