

Les Rendez-vous nocturnes de Reynald Connolly

Jules Arbec

Volume 28, numéro 113, décembre 1983, janvier-février 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54307ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arbec, J. (1983). Les Rendez-vous nocturnes de Reynald Connolly. *Vie des arts*, 28(113), 52-53.

Depuis toujours, le corps humain fut pour l'artiste un sujet de prédilection, et les types de représentation que l'histoire nous en aura laissés varient à l'infini... Ce phénomène n'est pas surprenant puisqu'il correspond chez l'homme au besoin fondamental d'une saisie immédiate de sa propre image, mais cette pratique témoigne aussi chez lui d'une prise de conscience de son schéma corporel et du besoin qu'il éprouve de se transcender hors du temps et de l'espace. Son geste traduit donc une saisie immédiate de sa propre réalité à partir de laquelle il exprime nécessairement les dimensions sous-jacentes qui viennent s'actualiser dans l'apparence du rendu pictural. Il ne pourrait donc s'agir d'une simple interprétation de la réalité, mais d'une saisie globale de cette dernière.

Par sa récente démarche, Reynald Connolly nous introduit au cœur même de cette problématique; en fait, tout le cheminement de Connolly pivote autour des moyens partant, d'un côté, d'une fidélité scrupuleuse au modèle et, de l'autre, de l'écart de cette liberté absolument nécessaire à l'artiste pour en faire ressortir toute cette part d'émotivité chaleureuse qui est déjà contenue dans les formes qu'il fait naître sous nos yeux.

Dès l'École des Beaux-Arts, Connolly était envoûté par le dessin d'après le modèle vivant. «Au prime abord, cette exercice me captiva», nous confesse Connolly, «j'éprouvais une attirance pour ce genre de travail, je déplorais en même temps que cet exercice indispensable à la formation de l'artiste se limitait en fait à de la vulgaire copie par laquelle on formait, non de véritables artistes, mais de simples techniciens du langage pictural.»

Dans les années qui suivirent cette période, Connolly s'orienta vers une expression beaucoup plus libre et plus dégagée, sans doute pour se libérer des contraintes académiques qui l'avaient trop longtemps limité. Un geste

particulièrement ces êtres qui, par leur façon d'être et d'agir, évoluent dans un contexte parallèle qui n'a rien de commun avec celui de Monsieur Tout-le-Monde. C'est dans la mesure de leur différence que ces gens peuvent apporter et apporter effectivement des éléments positifs à l'ensemble de notre société. L'artiste nous présente donc ces personnages grandeur nature pour mieux nous les rendre plus visibles et en insistant davantage sur le rendu plastique et la mimique. La putain, le ganster ou le joueur de jazz prennent forme avec une densité et un réalisme saisissants. Ces œuvres ont à nos yeux une dimension sociologique et psychologique indéniables par lesquelles Connolly rejoint pleinement l'essence de ces sujets. C'est dans cette perspective que les personnages ont des gestes figés dans l'instant mais, paradoxalement, ils nous donnent l'impression d'un perpétuel mouvement, d'une vie qui s'inscrirait dans la temporalité du tableau.

Pour parvenir à ce résultat, Connolly fait appel à des techniques pour le moins particulières. Dans un premier temps, il emploie des mimes qui, une fois déguisés, incarnent les différents types de personnages dont il veut s'inspirer. Des séances de photographie le mettent ensuite à même d'obtenir la posture, l'attitude corporelle et l'expression psychologique qui correspondent au personnage qu'il veut dépeindre, tout en lui laissant une marge d'expressivité corporelle sans laquelle la véracité du modèle serait compromise.

Partant de ces photos, Connolly procède ensuite à un montage qui lui permet de corriger certains gestes ou certaines postures, de réduire ou d'exagérer certaines parties du corps afin de faire correspondre cet espèce de prototype à sa conception initiale. Cette première étape franchie, l'artiste procède ensuite à la réalisation proprement dite de son tableau, en utilisant soit le fusain ou d'autres matières capables de faire ressortir et d'animer, si l'on peut dire, les formes et de faire voir leurs différentes dimensions. Ces photos deviennent alors la matrice et le point de départ de sa véritable création. A l'aide

Les Rendez-vous nocturnes de Reynald Connolly

Jules ARBEC

La ville propose, la nuit, une dynamique qui fascine Reynald Connolly. D'une dimension psychologique et sociologique, d'un réalisme saisissant, ses tableaux, reconstituent l'univers de six personnages marginaux.

large et souple, une avalanche de couleurs furent alors les principales caractéristiques de sa production qui, tout en glissant vers l'abstraction, n'en gardait pas moins des attaches avec le réel. L'artiste définit lui-même cette période comme une transition démentielle durant laquelle il donna libre cours à cette folie créatrice qui, selon lui, est absolument nécessaire à tout créateur digne de ce nom. Cet écart hors du figuratif lui aura permis de développer une sorte de virtuosité du geste qui viendra plus tard enrichir une production qui sera aussi près que possible du réel sans toutefois verser dans l'hyperréalisme dont Connolly prend d'ailleurs bien soin de se défendre et qui, selon lui, n'est en somme qu'un autre moyen de réduire la représentation figurative à une simple technique.

Sa dernière production nous montre justement comment l'artiste conçoit cette représentation de la réalité. Ses œuvres seraient en quelque sorte l'aboutissement d'une longue recherche visant à nous rendre plus présents les sujets qu'il nous soumet.

S'inspirant du monde interlope qui hante les nuits de notre métropole, Connolly nous présente six personnages marginaux. Il faut dire que Connolly affectionne tout par-

du fusain et de quelques moyens qui viennent enrichir l'éloquence de son trait, l'artiste, par son geste, insuffle une vie nouvelle à son modèle qui est déjà pour lui une création à un premier degré. La vigueur de son trait et la sensibilité qu'il dégage viennent conférer à son modèle une sensualité qui fuse de toutes parts, leur conférant ainsi une résonance à la fois symbolique et scénique que l'austérité du blanc et du noir et la nature même du traitement de ces personnages l'empêchent pourtant d'explorer.

Dans un deuxième temps, il introduit la couleur dans l'espace de son tableau pour actualiser une dimension émotive dont la signification est déjà présente dans les œuvres en blanc et noir. On ne saurait donc parler ici d'un ajout ou même d'une deuxième version de cette seule et même réalité. Il serait plutôt question d'un nouveau maillon que l'artiste vient ajouter à la chaîne de sa démarche créatrice. On ne pourrait pas non plus invoquer l'impuissance de l'artiste à traduire son intention, à nous livrer cette espèce de mainmise qu'il tente d'avoir sur la réalité, en faisant appel à une première manière. Ces deux processus seraient en réalité les deux rivages d'un seul cours d'eau qu'il tente de fixer, tout en gardant la puissance



1. Reynald CONNOLLY
Claude Poule Dieu, 1983.
Graphite sur papier; 181 cm x 63,50.



2. Theresa del Rio, 1983.
Graphite sur papier; 181 cm x 63,50.
(Photos Y. Poirier)

dynamique et suggestive de l'être humain. Par delà les apparences statistiques et parfois même figées dans des prototypes, ce dernier n'en demeure pas moins un sujet en constante évolution.

Lors de sa dernière exposition, qui eut lieu en mai dernier¹, Connolly a voulu renforcer cette vitalité, ce mouvement, grâce à la disposition de ses tableaux à partir de laquelle il obtient et crée une relation entre les différents personnages qu'il nous propose, et ce, sur le plan plastique que symbolisent les protagonistes. Cette correspondance confère aux différents tableaux un nouveau dynamisme et invite le spectateur à une

nouvelle lecture. Par cette complémentarité ou, mieux encore, par le dialogue ainsi obtenu, le discours de Connolly déborde l'espace pictural et permet presque aux personnages d'habiter littéralement l'espace physique dans lequel ses tableaux sont accrochés.

L'intérêt que peut susciter une telle démarche dépasse nécessairement une représentation globale à travers l'expression de l'artiste; elle nous fait découvrir cette représentation et atteindre l'individu dans toute son essence.

1. A la Galerie Cultart, à Montréal, du 1^{er} au 30 mai 1983.