

**André Jasmin**  
L'art au présent de l'homme  
**André Jasmin**  
Art for the Present Man

Danielle Rondeau

Volume 22, numéro 88, automne 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54884ac>

[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

Rondeau, D. (1977). André Jasmin : l'art au présent de l'homme / André Jasmin: Art for the Present Man. *Vie des arts*, 22(88), 36–90.

# ANDRÉ JASMIN

## l'art au présent de l'homme

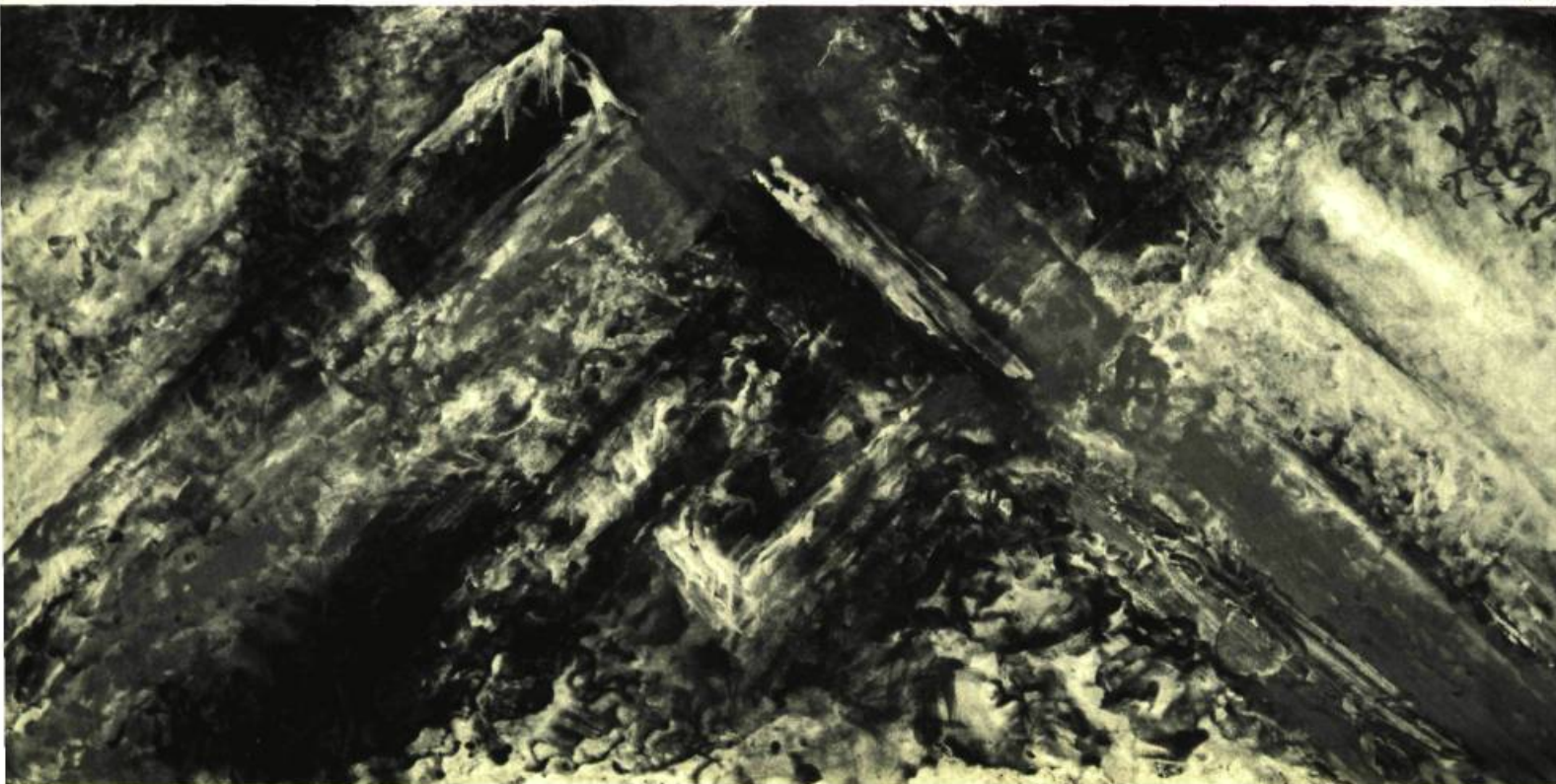
*Danielle Rondeau*

Déceler l'artiste qui vit et respire derrière l'œuvre — et par elle — sans besoin de la fixer aux schémas de l'histoire, retrouver l'homme, s'imprégner du flux et du reflux pour saisir le passage du temps, le langage du geste, voilà un peu l'attitude qu'une vision contemplative des dix ou douze dernières années de la production d'André Jasmin nous incite à adopter, sans souci d'y retrouver l'insolite, le gadget nouveau, les *grands pas vers l'avant*, au nom de l'Art! Et pourtant, ces pas sont présents: certains nettement affirmés, d'autres sur le point de l'être; mais leur trace s'avère discrète et solitaire, l'homme privilégiant un processus de recherche irréductible à toute forme d'aliénation, au risque même d'être volontairement ignoré par

certain milieux, sinon à peine effleuré par un discours parallèle à l'œuvre et sans lien véritable avec sa substance.

Le verbe et le geste créateur possédant l'un et l'autre une autonomie de langage et de fonction, il n'existe a priori aucune garantie de juste résonance entre les deux moyens d'expression. En ce sens, la production artistique d'André Jasmin ne fait pas exception, nous posant de façon aiguë la problématique d'une *traduction*, par l'écriture, du message pictural...

Entre 1965 et 1969, juste avant le long silence qui durera près de deux ans, Jasmin fait appel à la couleur pour se mesurer au concept d'espace qu'il pénètre, désintègre et réanime dans une succession de



Une exposition de l'artiste aura lieu au Complexe des Arts de Montréal, du 19 septembre au 23 octobre, dans le cadre des Expositions Flammarion.

1. André JASMIN  
*Grand format*, 1967.  
Acrylique et huile;  
121 cm 9 x 243,8.  
Coll. de l'artiste  
(Phot. Gabor Szilasi)

2. *Fleurs cosmiques*, 1969.  
Gouache et acrylique;  
62 cm 8 x 50,1.  
Coll. Jean-Marie et  
Madeleine Pépin.  
(Phot. Gabor Szilasi)

3. *Double*, 1973.  
Fusain; 64 cm 7 x 49,5.  
Coll. de l'artiste.  
(Phot. Gabor Szilasi)

4. *Le Repos*, 1974.  
Fusain.  
Coll. de l'artiste.  
(Phot. Gabor Szilasi)

5. *Nodal*, 1975.  
Fusain; 101 cm 6 x 66.  
Coll. Edgar et Gisèle Lépine.

6. *Ombre affolée*, 1976.  
Acrylique et fusain;  
71 cm x 53,3.  
Coll. Jean-Marie et  
Madeleine Pépin.  
(Phot. Gabor Szilasi)

gouaches, d'huiles et d'acryliques. Empruntée à la gamme des primaires et des secondaires, traitée en demi-transparences, en taches tantôt éparées, tantôt étroitement resserrées, cette couleur devient tour à tour masse et fond, élément géométrique et linéaire, tandis que se développe progressivement la notion de triangle en formation, laquelle trouvera son accomplissement dans le grand format de 1967 (fig. 1).

De latent qu'il était en 1965, coïncé alors entre le jeu de deux formes inaptées à le compléter, ce triangle s'affirme ici en une structure davantage complexe: les angles s'affrontent dans un enchevêtrement interne alors que le plus vaste d'entre eux, offert en tons chauds, se heurte au sommet, pour venir prendre appui sur des bases virtuellement présentes. Les tons froids s'organisent autour de cette structure, en deviennent le lieu d'ébullition, la dynamique complémentaire, resserrée en trois portions également triangulaires. L'équilibre de la matière et de la conscience, des choses dites et de la vie intérieure apparaît enfin. Une fois assumé, cet équilibre peut ensuite se manifester au sein d'une composition libre, quasi violente: *Fleurs cosmiques* (fig. 2). Les taches y deviennent elles-mêmes constructives, elles se lient en grappes autour d'une traînée rouge qui leur confère un mouvement partagé entre deux seuils indéfinissables: c'est la coexistence d'une double entité dynamique qui s'affronte librement, sans autre restriction que la traduction d'un espace cosmique animé.

Puis survient ce creux de vague des années 1970-1972: d'une part, engagé dans un quotidien universitaire qui requiert beaucoup de son temps (Jasmin devient vice-doyen du Département des Arts Plastiques à l'UQUAM) et, d'autre part, bousculé par des épreuves personnelles, l'homme, plus que le peintre, doit faire l'apprentissage de la solitude, celle contre qui la nature s'insurge d'abord pour l'appriivoiser petit

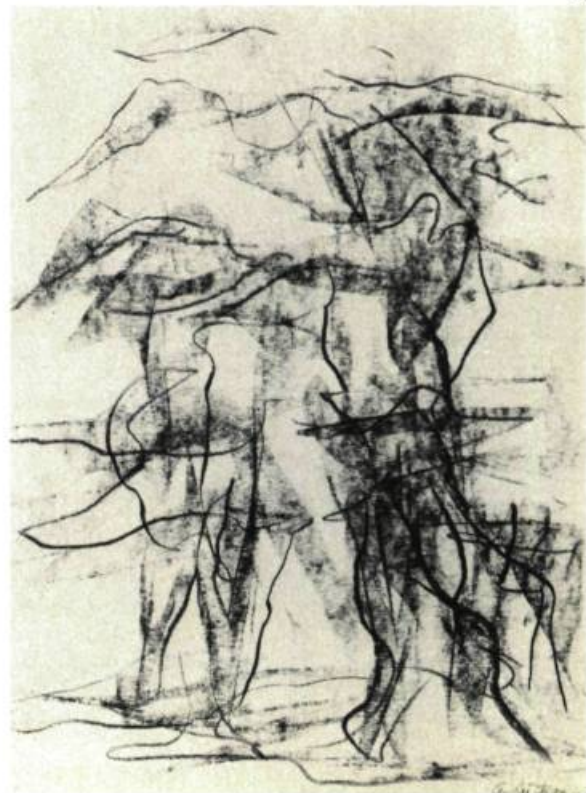
à petit et s'en faire une alliée. Mais comme l'acte de création et les périples intimes sont chez Jasmin canalisés par une même sensibilité aiguë, donc indissociables, ces deux années resteront à peu près muettes en terme de production.

Au début de 1972 pourtant, voulant secouer cette léthargie qui l'envahit depuis de longs mois, l'artiste engage un modèle dont la présence le force à travailler, à traduire l'émotion immédiate. C'est la reprise de contact avec l'univers sensible, qui l'amène rapidement à des états quasi euphoriques: le corps humain devient une espèce de médium transitoire, un appel à la vie. Jasmin procède alors de la façon suivante: il tourne autour de son modèle, en extrait de multiples visions, préoccupé par une dynamique globale qu'il transpose rapidement sur papier.

Le résultat: une série de fusain à thème féminin, où la ligne se développe et se meut dans un espace qu'elle génère à volonté, s'affirmant en un contenu figuratif soit par l'objet, soit par l'état qu'elle en retient. *Double*, de 1973 (fig. 3), nous donne une perception particulière du corps en marche alors que le contexte spatial est matérialisé et interfère avec ce corps dont la réalité s'exprime en deux temps distincts. L'espace et la matière, traduits dans un unique langage, se pénètrent et s'habitent mutuellement.

De ces années, Jasmin dira: «C'était la première fois que je sentais ma capacité à réaliser, au moyen du dessin, ce que j'avais désiré dans les années 1940-1945: être capable de traduire la vie directement, sur le papier; ce fut une période unique, où je vivais l'union entre le conscient et l'inconscient... Quand je dessinais, je faisais l'amour» (fig. 4).

L'expérience avec modèle vivant — le retour aux sources en quelque sorte — se poursuit jusqu'au début de 1975, alors que Jasmin, prenant une année sabbatique, redécouvre un plaisir oublié depuis longtemps:



la continuité dans le travail et, par le fait même, la possibilité d'être plus attentif à son monde intérieur: «Introvers mais idéaliste, je m'étais impliqué socialement, par le milieu des beaux-arts, espérant changer certaines choses; auparavant, j'avais participé à des expositions collectives, à la fondation d'une galerie, mais c'était une voie sans issue. Je n'ai pas voulu jouer ce jeu plus longtemps, car il ne correspondait pas à une démarche fondamentale. Même en terme de préoccupations altruistes, je pense que c'est en restant à l'écoute de soi qu'on peut vraiment faire quelque chose...»

Jasmin ne requiert plus, désormais, la présence d'un modèle: le papier, la main et l'instrument deviennent ses médiateurs premiers, sans qu'il renie pour autant la source d'inspiration que constitue l'univers matériel.

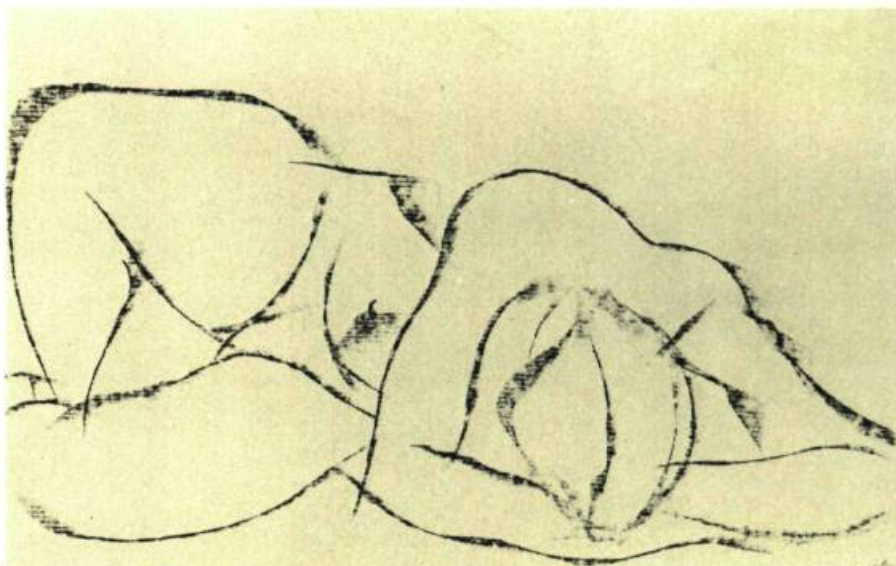
Pour s'exprimer, il aura recours au fusain, à la gouache, au pastel, à l'acrylique, employés seuls ou combinés... Autant de médiums au moyen desquels l'artiste créera un langage extrêmement vaste et mobile, fortement articulé quant aux contenus spécifiques qu'il véhicule mais irréductible à une définition totalitaire. Le spectateur désireux de comprendre le message, de pénétrer la réalité sous-jacente aux œuvres de 1975 et de 1976 devra donc adopter une attitude contemplative, acceptant de vivre un moment dans l'intimité du geste créateur, fut-il violent, contenu ou serein.

*Nodal*, fusain sur japon effectué en mars 1975 (fig. 5), n'évoque plus la matière et sa texture mais la fébrilité sinon l'exacerbation qu'éprouve l'artiste à leur contact. La ligne se déploie en un tracé minutieux qui rend vibrante une surface à laquelle s'accrochent au passage de sombres îlots; les formes ainsi commises, plus timides en périphérie, vivent à l'intérieur le paradoxe de l'agressivité et du raffinement.

Ce paradoxe tendra à s'atténuer dans les œuvres subséquentes. L'artiste, de plus en plus apte à cerner les divers aspects de sa sensation et à maîtriser une technique qui traduise directement ses états d'âme, accédera progressivement à une homogénéité de composition. Le plus récent fusain d'une série exposée, en février 1977, à la Galerie A (voir la page-couverture) témoigne de cette force d'expression libre et puissante de l'individu: le geste, dans sa fougue, assume ses temps de repos pour mieux éclater ensuite; il détermine son propre champ d'expansion, rendant inutile la contrainte du cadre.

Ce souffle nouveau que retrouve Jasmin, cette coïncidence entre l'émotion et le geste sont suffisamment forts pour que l'artiste tente de les dire aussi par la couleur, sans risque de les voir s'abîmer. C'est *Pégase à la recherche du poète*, *Mutation*, *Les Sanglots des sources* ou *Ombre affolée* (fig. 6), suite poétique et lumineuse qui parle de subtilités et de tendresses avouées sans honte.

Œuvre peut-être difficile à circonscrire que celle d'André Jasmin, même sur une période de quelque dix ans, parce qu'elle ne se résume pas. Le langage qu'elle emprunte suit le rythme de l'homme, et cet homme est fait de désirs, d'hésitations et de certitudes, de contradictions assumées, mais avant tout d'une vitalité fondamentale au sein de laquelle la conscience du passé ne saurait porter ombrage au présent non plus qu'à l'avenir.



4  
5





ANDRÉ JASMIN —  
ART FOR THE PRESENT MAN

By Danielle RONDEAU

To reveal the living, breathing artist behind the work — and through it — without the need to place it in the outline of history, to find man, to become saturated with the ebb and flow in order to seize the passing of time, the language of the gesture, there, to a small degree, is the attitude that a contemplative view of the last ten or twelve years of André Jasmin's production inspires us to adopt, without the concern of finding in it the unusual, the new gadget, *the giant steps forward*, in the name of Art! And yet these steps exist: some clearly asserted, others on the point of being affirmed; but their trail is proving discreet and solitary, since Jasmin favours a process of research irreducible to any form of alienation, even at the risk of being wilfully ignored by some milieus, if not hardly touched by a discourse parallel to the work and without a real connection with its substance.

Both the verb and the creative gesture possess an autonomy of language and of function, so there exists at first glance no guarantee of accurate responsiveness between the two means of expression. In this sense, André Jasmin's production is no exception, posing us in a pointed manner the problem of a *translation*, through writing, of the pictorial message . . .

Between 1965 and 1969, just before the long silence that would last almost two years, Jasmin made use of colour to contend with the concept of space that he penetrated, fragmented and reanimated in a succession of gouaches, oils and acrylics. Borrowed from the range of primary and secondary colours, treated in semi-transparencies, in blobs sometimes scattered, sometimes close together, this colour became in turn mass and background, a geometric and linear element, while progressively developed the notion of a triangle in formation, which would find its completion in the large format of 1967 (Fig. 1).

Latent as it was in 1965, wedged between the play of two forms incapable of completing it, this triangle proves itself here in a more complex structure: the angles face each other in an internal entanglement while the largest of them, presented in warm tones, dashes to the summit to find support on bases that, to all intents and purposes, are present. Cold tones are organized around this structure and become its place of turmoil, the complementary dynamics, confined in three portions also triangular. The balance of matter and awareness, of things said and of inner life, appears finally. Once assumed, this equilibrium can then show itself in the heart of a free composition, all but violent: *Fleurs cosmiques* (Fig. 2). Here the blobs themselves become constructive and are linked in clusters around a red trail that bestows upon them a movement shared between two indefinable thresholds: this is the coexistence of a double, dynamic entity that is faced freely, without any other restriction than an animated cosmic space.

Then occurs the anti-climax of the years 1970-1972: on the one hand, engaged in a university post that demanded a good deal of his time (Jasmin became vice-dean of the Department of Plastic Arts at UQUAM) and, on the other hand, disturbed by personal problems, the man, more than the painter, had to experience solitude, against which nature revolted at first, to tame him little by little and to make an ally of him. But since with Jasmin the act of creation and inner reactions are channel-

led by the same keen sensitivity and are therefore indissoluble, these two years would remain almost empty in terms of production.

However, at the beginning of 1972, wishing to shake off this lethargy which had possessed him for long months, the artist engaged a model whose presence forced him to work, to translate his immediate emotion. This was the resumption of contact with the tangible world, which quickly led him to an almost euphoric state: the human body became a kind of transitory medium, a call to life. Jasmin then proceeded in the following fashion: he walked around his model, gathering many views of her, preoccupied by a global dynamics that he rapidly transposed onto paper.

The result: a series of charcoal sketches on a feminine theme, where the line is developed and moves in a space it generates at will, asserting itself in a figurative content, either by the object or by the state of it retained by the line. *Double*, from 1973, (Fig. 3) gives us an uncommon perception of the body in motion when the spatial context is materialized and interferes with this body whose reality is expressed in two distinct tempos. Space and matter, translated into one single language, penetrate and inhabit each other.

Of these years Jasmin would say: "This was the first time I sensed my ability to express, by means of drawing, what I had desired during the years 1940-1945: to be capable of translating life directly on paper; this was a unique period, when I lived the union between the conscious and the unconscious . . . When I was drawing, I was making love" (Fig. 4).

Experience with the living model — return to sources in some way — continued until the beginning of 1975, when Jasmin, taking a sabbatical leave, rediscovered a long-forgotten pleasure — continuity in work and, by that very fact, the possibility of paying greater attention to his inner world: "Introverted but idealistic, I had become involved socially through fine arts, hoping to change certain things; before, I had participated in group exhibitions at the opening of a gallery, but this was a dead-end street. I no longer wished to play that game, because it did not mean a fundamental step. But in terms of altruistic concerns, I think that it is by listening to oneself that one can really accomplish something . . ."

From then on Jasmin no longer required the presence of a model: paper, hand and tool became his primary mediators, without, however, his denying the source of inspiration found in the material world.

To express himself, he would turn to charcoal, gouache, pastel and acrylic, used alone or in combination . . . These were so many media by means of which the artist would create an extremely vast and mobile language, strongly articulate as to the specific contents that he conveyed but irreducible to a totalitarian definition. The viewer desirous of understanding the message, of penetrating the reality underlying the works of 1975 and 1976 will therefore have to adopt a contemplative attitude, agreeing to live for a moment in the intimacy of the creative gesture, be it violent, contained or serene.

*Nodal*, charcoal on Japanese vellum executed in March 1975 (Fig. 5), no longer evokes the material and its texture but the feverish quality, if not the irritation, the artist felt upon contact with them. The line unfolds in a detailed outline that makes a surface vibrant, to which dark islets are attached in passing; the forms thus exposed, less bold on the periphery, present at the interior the paradox of aggressiveness and refinement.

This paradox would tend to diminish in sub-

sequent works. The artist, more and more able to perceive the different aspects of his sensation and master a technique directly translating his feelings, would arrive progressively at a homogeneity of composition. The most recent charcoal drawing of a series exhibited in February 1977 at Galerie A (See cover) bears witness to this free, powerful force of expression of the individual: in its ardour, the gesture assumes its moments of repose to better burst forth later; it determines its own field of expansion, rendering the restraint of the frame useless.

This new inspiration that Jasmin has rediscovered, this coincidence between emotion and gesture, are strong enough for the artist to attempt to express them by colour, too, without the risk of seeing them spoiled. It is *Pégase à la recherche du poète, Mutation, Les Sanglots des sources or Ombre affolée* (Fig. 6), a poetic, luminous suite that speaks of subtleties and tenderness confessed without shame.

This work of André Jasmin is perhaps difficult to define, even over a period of some ten years, because it cannot be summarized. The language it adopts follows the rhythm of the man, and this man is made of desires, of hesitations and certainties, of contradictions assumed, but above all of a fundamental vitality at whose heart awareness of the past could take offence no more in the present than in the future.

(Translation by Mildred Grand)

FROM THE PEOPLE — FROM THE LAND —  
THE ART OF NORMAN YATES

By George MELNYK

The evolution of Norman Yates as a painter exemplifies the long, often digressive, sometimes painful process by which a Western Canadian returns to indigenous inspiration in order to create an original artistic statement.

The hinterland artist is caught between the novelty and glamour of external art movements and his roots in a particular place. Some regional artists solve this dilemma by retreating into place completely, becoming painters of landscape and local scenes, while still others flee locale like the plague by frenetically imitating the latest imported avant-garde style. The few artists who struggle to synthesize these opposing trends are the only ones who can contribute something original to the world of art. Norman Yates is one of them.

Norman Yates was born in Calgary in 1923, spent his childhood in Depression Regina of the Thirties and then, like many talented Westerners, went East to study at the Ontario College of Art. Except for several brief stays there and in England, he has done most of his work as an artist in Alberta. During the past decade, as oil-rich Alberta has matured politically, flexed its economic muscle in Confederation, its artists have begun to express a new sense of confidence which is a mixture of Canadian nationalism and provincial pride. Culturally, this has expressed itself as a new interpretation of the Western Canadian identity.

The art of Norman Yates reflects the struggle of being an artist in the West, of creating on the periphery of contemporary art movements rather than at its centre. This has been