

Michel Champagne Michel Champagne

Jean Tourangeau

Volume 21, Number 85, Winter 1976–1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54952ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, J. (1976). Michel Champagne. *Vie des arts*, 21(85), 36–107.



MICHEL CHAMPAGNE

Jean Tourangeau

Les premiers travaux auxquels se consacre Michel Champagne à partir de 1957 procèdent de données chromatiques et structurales qui, par la suite, établiront la genèse de son œuvre. Ainsi, les encres qu'il conçoit de 1960 à 1962 sont-elles des natures mortes, de simples vases déposés sur une surface horizontale que des fleurs viennent rompre puisqu'elles s'élancent vers le haut, coupant alors le centre par les lignes verticales qu'elles sous-tendent. De 1962 à 1965, il étendra le sujet des natures mortes aux fruits, aux pots et à divers objets dans une construction sans autre exposé qu'une surface qui simule la profondeur, la conformation des éléments et les couleurs qu'il entend travailler à la fois sur les objets et le fond. Ce sont les ombres et les transparences qui nous font percevoir que l'artiste veut dépasser la simple figuration en nous dévoilant comment la vie se cache derrière sa matérialité.

Après avoir quitté les Beaux-Arts, il va réfuter ses règles, ce qui l'amènera à la liberté d'exécution, à des essais abstraits. Le résultat qu'il nous donne (1965-1966) se remarque par une composition tridimensionnelle: des éclaboussures blanches texturées par une matière concrète (sable) et posées sur un fond monochrome noir, éclairé à son tour par des taches de couleur dont la disposition est réglée à partir du mouvement interne du tableau. La démarche subséquente (1966-1970) se traduit par des signifiés énoncés par un ensemble de forces qui s'équilibrent selon des plans régis par une trajectoire spontanée, l'œuvre consistant en une idée, en une perception se signifiant. Les jets de peinture et le sable peint en blanc sont recouverts de couleurs mélangées à un vernis se superposant en une fluidité intermittente, comme si la texture faisait naître les contours à mesure l'œil reçoit la lumière.

La période la plus dense, toutefois, se retrouve de 1970 à 1975, l'écriture de Champagne s'échafaudant à partir d'une diversification de couleurs et de non-couleurs, de petits et de grands aplats qui se libèrent selon leur agencement, nous démontrant leur concentration innée, les tensions de ce battement. L'idée-synthèse de ce langage pictural se résumerait par la structuration de taches, une organisation spatiale où se développent les éléments de base de cette gravitation, dont la masse est rendue par la touche et les teintes et dont l'ordonnance crée l'équilibre. La pâte, comme retenue dans ces fluctuations, est accentuée par des aplats juxtaposés, donnant par leur jeu continu l'image de la dimension réelle de ce monde qui s'édifie, se traverse et se dirige au-delà de lui-même.

1975-1977 s'ouvre sur deux types de recherches: la première (gravure) conjuguant la plastique avec les poussées gestuelles antérieures et la seconde (boîtes-objets) ramenant à la conscience les postulats de base de cette écriture exploratrice.

Après un séjour en Martinique, l'artiste, sentant qu'il avait exploité l'huile aussi profondément qu'il entrevoyait à travers son esthétique, exécutera une sérigraphie *Gaoulé*. Cette gravure rejoint les soucis du graveur et du peintre, le coup de pinceau non pas sur la plaque mais sur le papier, l'encre de Chine — ici rouge vif — accroissant par ses tracés la vigueur des jets obscurs du noir, la neutralité du papier pour ainsi dire violée par ces aplats contrastés dont l'intensité exprime des rythmes tout en relief. Ceux-ci sont liés par le duel des non-couleurs comme battues par le rouge, larges coulées de couleur pure, le pouvoir et la forme de cette expression en un thème plus qu'émouvant, inquiétant, vibrant d'ombres

et de lumières. Les effets de cette gravité alignent la conception de ce temps sculpté par la profondeur des volumes, la mouvance de cette amplitude.

Gaoulé ou la rébellion, la révolte contre l'esclavage, la foi dans le gestuel, plus que le signe d'un langage, l'image spécifiant son contenu, l'artiste seul à seul. *Gaoulé* comportera une continuation, *Suite martiniquaise*¹, album d'art dont les douze sérigraphies, rehaussées aussi à l'encre de Chine, rendent compte de l'expérimentation de techniques, en plus d'inventer un style incisif, la dislocation des fulgurances qui donne vie à ces lieux exotiques.

Suite martiniquaise fait œuvre à plus d'un point de vue; en effet, les chocs subits du pinceau et du rouleau-encreur unissent un seul et même défini, la tache imaginant son espace qui, environné par d'autres taches, d'autres espaces, recrée le climat, l'impression qui a inspiré le peintre. Chaque gravure est ainsi articulée par des aplats noirs sur une surface blanche, le chaos et l'infini évoqués, retenus, structurés, par le jeu des pleins et des vides qui sont en fait leur réalité, puisqu'ils donnent une dimension aux limites de leur contenance. Lorsqu'on assemble chacune d'elles, l'évocation de cet état étranger se continue, chaque village possédant ses propres amas, l'éveil de cette fougue prodigieuse matérialisant ce monde sombre et clair à la fois, l'itinéraire revécu puisque la globalité des lieux est restituée.

Ces sérigraphies, dont la cadence en noir et blanc module des mêlées longues et brèves, sensibilisent, par leur aspect glacé et régulier, des aires précises, des points nerveux que la couleur, qui suit toujours le geste immédiat, l'aplat noir, multiplie et harmonise, comme si la tache devenait le fragment, comme si cette pureté même ne devait conserver de l'objet que

1. Michel CHAMPAGNE

Gaoulé.

Sérigraphie et encre rouge sur papier japon;
66 cm x 84.

(Phot. W. B. Edwards)

2. *Si le musée m'était conté...?*

Collage et acrylique sur carton entoilé;
41 cm x 51.

(Phot. W. B. Edwards)



2

son signe. Sentiment poétique, puissance d'expression, dynamisme et mystère, autant de passages sous les Tropiques, la gravure fondue, fondant, l'écriture du geste.

Champagne réinvente dès lors une sémantique axée sur l'espace, non pas dans sa nature classique mais dans une dialectique dont le choix serait l'instantanéité, le déterminisme primant sur le possible. Dans cette veine, *Anthurium* (deux sérigraphies, une lithographie) inscrit cette sauvage impulsion, comme si le peintre l'apercevait pour la première fois à travers le miroir qu'est sa peinture, en plus d'impliquer une parole ceinturée par la succession d'éléments identiques, d'une même venue, trente-six petits anthuriums égaux, pareils, participant à leur seule relation.

L'éclatement de cette écriture conduira le créateur à réaliser *Suite Queen Mary*, un ensemble de tableaux qui avance, par les matériaux sur lesquels elle s'appuie, des schèmes d'une grammaire personnelle vécue au travers d'un treillis, d'une trame sociale que peu à peu elle dévoilera.

Le support utilisé — ou le signe — n'est pas la toile, mais une pièce de masonite peinte presque complètement en noir, entourée d'un encadrement noir, lui aussi, avec une bordure blanche répétant les limites ou l'espace frontière de la surface que le peintre entend circonscrire (ces encadrements vont se métamorphoser).

Le premier tableau, dont le titre est *Une reine ou une queen*, représente de fait une reine, un portrait photographié placé au centre d'un cadre dont la moulure d'or ouvragée symbolise la richesse, l'importance que lui accorde la société, en même temps que la personification d'une institution que l'artiste fige ici, pose pour cette même société. Les

deux constituantes, objet et sujet, s'imbriquent l'un dans l'autre sous l'image évocatrice de son emblème.

Il ne s'agit plus d'identification, d'idéation, mais d'un vouloir qui débouche sur l'action, sur sa contestation personnelle et globale. Le peintre revoie ses moyens, il utilisera désormais l'acrylique, mettant fin à ses recherches avec l'huile. L'acrylique se rapproche du coloris champagnien, stimulus-réponse de l'œil, et, se doublant d'un support stable, poursuit ce dépouillement, le travail technique étant simplifié à sa plus simple résonance. Ce que Champagne ajoute, ce sont des objets utilisés par l'homme, mettant à jour la démarcation de l'individu et de son groupe social.

Puzzle de l'amour surprend tout d'abord par la simplicité des éléments qui le composent. Des pièces de puzzle, peintes de différentes couleurs, sont collées sur un fond noir et vert, comme émergeant mystérieusement d'un nuage sombre. De surcroît, ces pièces sont disposées selon un mouvement non apparent, jetées pêle-mêle comme par hasard. Or, deux groupes se séparent: certains blocs étant réunis, les autres demeurant isolés; chaque pièce, cependant, possède sa propre couleur. Chaque tranche du casse-tête, vue sa tonalité différenciée, pourrait-elle être un individu, et chaque bloc, un couple? Le fond, par la coordination de deux couleurs, renforcerait-il cette hypothèse? L'on peut remarquer sans nul doute que chaque morceau s'emboîte ou non, selon la variété qui le constitue ou l'imprime.

En haut de l'escalier, App. 14 est fondé, lui aussi, sur une simplification des appuis. Le fond d'un noir uniforme accentue par sa neutralité le découpage du blanc et du rouge et tonifie en conséquence les bâtonnets de *pop-sicle*, puisqu'ils attirent davantage le regard.

Ces bâtonnets, leur blancheur et leur forme restant entières, vont de bas en haut, recréant à leurs dimensions l'escalier. A son extrémité, segmentés, ils amplifient, en rouge, comme en gros-titre, *App. 14*, mot et chiffres qui sont inscrits sur les portes de nos appartements.

A la lumière de cela, nous pourrions avancer une clé, un contenu que ces signifiés, dans le champ sémantique où ils s'incorporent, spécifient. La reine de *Une reine ou une queen* ne pourrait-elle pas être une femme se signifiant par son salon littéraire, et ce serait pour cette raison qu'elle se figerait dans son cadre doré? Cette femme règne, entourée des attributs de la royauté, grâce à son cercle, adulée mais aimant peu. *Une reine ou une queen* se resserrerait dans la notion de *qui*. *Puzzle de l'amour* condenserait le *qu'est-ce* tandis que *En haut de l'escalier, App. 14* localiserait le *où*.

Michel Champagne appréhenderait, par conséquent, une réalité intrinsèque à sa vie, se proposant comme son propre modèle, mettant sa notion d'artiste en jeu puisqu'il s'illustrerait lui-même en tant qu'homme participant à un vouloir et un faire semblables à ceux des autres hommes.

Si l'on poursuit dans ce sens-là, *Le Bouquet de fleurs* se diviserait en deux moitiés: la première, par les fleurs multicolores de papier, figurerait le motif ou ce qui a fait naître le tableau; et la seconde, la lettre, graverait et affirmerait par son existence, la preuve du fait et du geste. Le peintre ne peut plus s'en sortir; on lui a écrit tendrement et avec, comme signature, un G. Les fleurs ne sont-elles pas le symbole du côté éphémère d'un objet que l'on donne à une personne aimée? La lettre vient sanctionner les fleurs, phénomène visuel de sa redondance. *Le Bouquet de fleurs* manifesterait l'acte.



3 à 8. *Suite Queen Mary, Aux ordures les amours*, Poubelle en plastique et collage; Haut.: 43 cm; Circ.: 41 cm.

4 3

5

6 7 8



Suivront ces tableaux, des boîtes-objets, à partir des mêmes substrats, l'encadrement devenant, par le grossissement de ses parois latérales, une boîte fermée par une plaque de plexiglas. D'autre part, on assiste à une extension de la situation, des références événementielles du créateur, puisqu'elles seront la genèse des hommages à l'alphabet auxquels il travaille actuellement.

D'autres boîtes-objets (une quinzaine) durciront les composantes de cette matérialité fictive en montrant, de la façon la plus vivante, l'anecdote, afin de renouer, de réactualiser le point de départ.

La fin, cependant, nous est donnée en un geste superbe, consacrant par ses différences notre rôle privilégié de voyeur. En effet, le premier tableau, *Aux ordures, les amours* (qui n'en est pas un puisqu'il s'agit d'une poubelle), projette sa propre redondance, augmentant le côté artificiel des fleurs et des moyens techniques puisque tous deux sont en beau polyuréthane de bazar. Cette fausseté, fondée sur des préjugés, est actualisée par l'éphémère du

plastique, des fleurs et de la poubelle, le peintre niant ici sa propre démarche qui l'avait authentifié, le symbole que représentent les deux objets: l'amour et le rejet, jetés aux ordures. Le couvercle est percé; nous pouvons donc regarder à l'intérieur, à l'intérieur des affaires des autres. La lettre au fond: «Cher Michel, sache que... je t'aime...»

Le deuxième, *Si le musée m'était conté*, résume tout le travail: cette fusion du vouloir et du faire en un tout qui nous laisse en face d'une situation devant laquelle nous ne pouvons rester froid. A l'extrême droite, au bas, une photo, genre entrée monumentale, est rayée d'un énorme X orange. Les timbres du Musée du Québec, au bas de la photo, s'opposent à ceux du Centre de Documentation et de Michel Champagne. Celui-ci y travaille, y a monté ce centre. Veut-il le crier avant qu'on l'étouffe lui-même sous le monument qu'est devenu ce musée? N'attaquerait-il pas plutôt l'institution qu'il représente? La boucle serait ainsi bouclée, Michel Champagne revenant au point zéro.

Le fait qu'il ait ajouté, peu après, un vieux cadre d'or ouvrage, un cadre de musée dans une boîte-objet fermée, close par une plaque de plexiglas me semble le confirmer. Michel Champagne conteste de l'intérieur, par l'intérieur, tout en renouvelant constamment son esthétique fondée sur la couleur et une structure équilibrée, esthétique qu'il a fractionnée, renversée dans cette dernière démarche, détruisant son concept d'artiste, même s'il devait perdre ce titre, puisque plus que jamais il crée par sa seule nécessité.

1. Cf. le compte rendu de Gilles Rioux dans *Vie des Arts*, Vol. XXI, N° 83, p. 83.

English Translation, p. 106



memory? And what are we, living on a warped collective memory? I am silent on these questions! I would not like to be accused of having plagiarized Gauguin...

P.H. — The real in relation to subjectivity. Is this a question of personal expression?

J.A. — Art is obviously not only a matter of personal expression. It is an adventure of a sensitive kind at the same time as intellectual, an inclusive step. If it were only a question of *expressing oneself*, there are more effective methods. It is true that it is recognized as more proper for each to go with his small spatula of pretty little colours and settle everything in the finest hour of the automatists! Each one expresses himself, that's reassuring, and let the middle class bless you!

P.H. — Aren't we, then, coming close to the idea of science?

J.A. — Knowledge, science, learning... Originally, *ars* meant knowledge.

P.H. — Let us come back to your works. How are they developed?

J.A. — I become astonished in the face of the structure of certain natural elements; notice that I am not the first. These are usually stones, of which I reveal a quality that I integrate into a system of artificial organization. This first transition system is never really abstract; its structure remains very dependent on the properties inherent in the object. On this second quality, varied readaptations build up; a model from a model from a model...

P.H. — Would these be variations of the same object?

J.A. — If desired. But they are neither of formal order nor of conceptual type. They come about with time and can be understood from a memory of the object. I call this a mental topology of the object.

P.H. — We are far from stylization. Is this not related to the aesthetic transformation of Théo van Doesburg or the neoplasticists?

J.A. — Van Doesburg? Mechanical and linear. I work in mosaic, with *collages*.

P.H. — I see in your works a fierce, savage aspect, as if you wished to tame reality. Are you attracted by a certain primitivism?

J.A. — Rather an attempt toward a way of being more fundamental; a wish to disrupt the object-subject dissociation.

P.H. — As when the primitive wears the mask of the animal, it becomes, it is the animal.

J.A. — It is in this sense that I say the artificial catches up with the natural. In the Nô theatre, it is this inclusive quality that is sought by the comedian.

P.H. — I have noticed that you dismantled your works and set them up again with attention to place and space. Your objects are not fixed; their arrangement can vary.

J.A. — I think first of art in terms of place rather than in terms of object. A physical and mental place. Indeed, it is not the object that must first, at all costs, be renewed incessantly. One falls quickly into gadgetry. It is the object-subject relationship that must be recreated; afterwards, forms regenerate by themselves.

(Translation by Mildred Grand)

MICHEL CHAMPAGNE

By Jean TOURANGEAU

The first works to which Michel Champagne devoted himself from 1957 come out of chroma-

tic and structural principles which would later establish the origin of his work. Thus the inks he created from 1960 to 1962 are still-lives, simple vases set on a horizontal surface that the flowers interrupt, since they soar upward, then cutting the centre by the vertical lines they subtend. From 1962 to 1965 he would expand the subject of still-lives to fruits, to jugs and to various objects in a composition without any other matter but a surface that simulated depth and the structure of the elements and the colours that he meant to work at the same time on the objects and the background. These are the shadows and the transparencies which make us perceive that the artist wishes to go beyond simple figuration while revealing how life hides behind its materiality.

After leaving the Beaux-Arts, he would refute its rules, which would lead him to liberty of execution, to abstract attempts. The result he gave us (1965-1966) is distinguished by tridimensional composition; white spatters textured by a concrete material (sand) and placed on a monochrome black background, illuminated in its turn by spots of colour whose arrangement is governed by the internal movement of the picture. The succeeding stage (1966-1970) is translated by signs expressed by an ensemble of forces that balance according to planes governed by a spontaneous trajectory; the work consists of an idea and a perception of significance. The outlines of paint and the sand painted white are covered with colours mixed with a varnish superimposed with an intermittent fluidity, as if the texture brought the contours into being as the eye receives the light.

The most productive period, however, is the one from 1970 to 1975, Champagne's writing building up from a diversification of colours and non-colours, of small and large flat tints which are freed according to their arrangement, showing us their innate concentration, the tensions of this pulsation. The idea-synthesis of this pictorial language would be summed up by the structuralization of blobs of colour, a spatial organization in which are developed the base elements of this gravitation whose mass is conveyed by the brush stroke and the tints and whose arrangement creates balance. The paint matter, as though retained in these irregular variations, is accentuated by juxtaposed flat tints, giving by their continuous play the real dimension of this world that is built up, crosses and is directed beyond itself.

1975-1977 opens on two types of research: the first (engraving) combining the plastic with earlier action painting and the second (box construction) bringing back to mind the basic assumptions of this *exploratory writing*.

After a stay in Martinique the artist, feeling that he had exploited oil as thoroughly as he foresaw being able to through his aesthetic, produced a silk-screen, *Gaoulé*. This picture brings together the aims of the engraver and those of the painter, the brush stroke, not on the plate but on the paper, India ink — here bright red — increasing by its outlines the vigor of the dark spurts of black, the neutrality of the paper, violated, as it were, by these contrasted flat tints whose intensity expresses rhythms all in relief. The latter are linked by the duel of the non-colours which seem beaten by the red, wide streams of pure colour, the power and the form of this expression in a theme that is more than moving, disturbing, vibrating with shadows and light. The effects of this gravity bring out the conception of this time sculpted by the depth of the volumes, the mobility of this copiousness.

Gaoulé or rebellion, revolt against slavery, faith in the gesture, more than the sign of a language, the determining image of its contents, the artist's essence. There would be a sequel to *Gaoulé*, *Suite martiniquaise*¹, an art album whose twelve silk-screens, enhanced also with India ink, result from experimentation in techniques, besides inventing an incisive style, the displacing of the flashes that gives life to these exotic places.

Suite martiniquaise is an important work from more than one point of view; indeed, the sudden impacts of the paintbrush and the ink-roller unite wholly, the blob devising its space, which, surrounded by other blobs and other spaces, recreates the atmosphere, the impression that has inspired the painter. Each engraving is thus articulated by flat black tints on a white surface, chaos and the infinite being evoked, retained and structured by the play of the solids and voids that are in fact their reality, since they confer a dimension on the limits of their content. When each of these is assembled, the evocation of this foreign state continues, each village possessing its own groupings, the awakening of this stupendous ardour materializing a world that is dark and bright at the same time, the route relived since the global quality of the sites is restored.

These silk-screens, whose black and white rhythm modulates long and short conflicts, sensitize, through their icy, regular aspect, precise areas, vibrant points that colour, which always follows the immediate gesture, the flat black, multiplies and harmonizes, as if the blob became the fragment, as if this very purity had to preserve only the sign of the object. A poetic sensation, a power of expression, dynamism and mystery, so many passages under the Tropics, the picture melted, melting, the writing of the gesture.

From that time Champagne reinvented a language centred on space, not in its classic nature but in a dialectic whose choice would be instantaneousness, determinism that takes precedence over the possible. In this vein, *Anthurium* (two silk-screens, one lithograph) takes in this savage impulse, as if the painter perceived it for the first time through the mirror that is his painting, besides involving a word surrounded by the succession of identical elements, of a same growth, thirty-six equal little anthuriums, similar, sharing their only relationship.

The explosion of this writing would lead the creator to produce *Suite Queen Mary*, a group of pictures that comes forth through the materials upon which it rests, diagrams of a personal grammar lived through a trellis, of a social fabric that it would reveal little by little.

The support used — or the sign — is not the canvas, but a piece of masonite almost completely painted black, with a frame also black and a white mat repeating the limits or the border space of the surface that the painter intends to circumscribe (these frames would change completely).

The first picture, whose title is *Une reine ou une queen*, does in fact show a queen, a photographic portrait placed in the centre of a frame whose moulding of wrought gold symbolizes wealth and the importance given to it by society, at the same time as it symbolizes the personification of an institution fixed here by the artist and which he brings forth for this same society. The two components, object and subject, fit one within the other under the evocative image of its emblem.

It is no longer a matter of identification or of idea-forming, but of a will that emerges on action, on its personal and total challenge. The

painter reviews his means, he will henceforth use acrylic, putting an end to his research with oil. Acrylic is close to Champagne's system of colour, the eye's stimulus-response, and, doubling itself by a stable support, pursues this renouncing, the technical work being reduced to its simplest resonance. What Champagne adds are objects used by man, bringing out the distinction of the individual and of his social group.

Puzzle de l'amour surprises at first by the simplicity of the elements that compose it. Pieces of puzzles, painted in different colours, are stuck on a black and green background, as if emerging mysteriously from a dark cloud. In addition, these pieces are placed according to a non-apparent movement, thrown pell-mell as if by chance. Then, two groups separate: some units reunite, the others remain apart; each piece however, has its own colour. Could each section of the puzzle, considering its different tonality, be an individual and each group a couple? Would the background, through the coordination of two colours, reinforce this assumption? Without the slightest doubt it can be perceived that each piece fits or not, according to the variety that makes it up or stamps it.

En haut de l'escalier, App. 14 is also based on a simplification of supports. By its neutral quality the background of a uniform black accentuates the cut-outs of white and red and consequently braces the *popsicle* sticks, since they attract the gaze to a greater degree. These sticks, their whiteness and form remaining complete, go from bottom to top, recreating the staircase within their dimensions. At its end, segmented, they expand in red, lying as if in big headlines, App. 14, the word and figures that are written on our apartment doors.

In the light of this, we could put forward a key, a content that these signs specify in the field of semantics where they belong. Could the queen of *Une reine ou une queen* not be a woman who has importance through her literary salon, and it would be for this reason that she would pose stiffly in her gilt frame? This woman reigns, surrounded by the attributes of royalty, thanks to her circle of friends, flattered but loving very little. *Une reine ou une queen* would shrink under the idea of who. *Puzzle de l'amour* would condense the what, while *En haut de l'escalier*; App. 14 would locate the where.

Michel Champagne would, consequently, seize a reality intrinsic to his life, choosing himself as his model, putting his notion of the artist at stake, since he would win fame as a man taking part in a will and a deed similar to those of other men.

If we continued in this direction, *Le Bouquet de fleurs* would be divided into two halves: the first, through the multi-coloured paper flowers, would present the motive or what brought the picture into being; and the second, the letter, would engrave and by its existence assert the proof of the deed and the gesture. The painter can no longer get out of it, someone has written tenderly to him, with a G as signature. Are the flowers not the symbol of the transitory side of an object one gives to a beloved person? The letter approves the flowers, a visual phenomenon of its superfluity. *Le Bouquet de fleurs* would reveal the act.

After these pictures would follow box constructions, from the same substrata, the framing becoming, through the swelling of its lateral edges, a box closed by a plexiglas plate. On the other hand, we see here an extension of the situation, references to events of the

creator, since they will be the origin of the tributes to the alphabet on which he is presently working.

Other box constructions (some fifteen) would harden the components of this imaginary materiality by displaying the anecdote, in the most lively manner, in order to renew and reactualize the point of departure.

The end, however, is given to us in a superb gesture, establishing by its differences our privileged rôle of viewer. Indeed, the first picture, *Aux ordures, les amours* (which is not a painting, since it is a matter of a garbage can), projects its own redundancy, increasing the artificial aspect of the flowers and the technical means, since both are in lovely cheap polyurethane. This falseness, based on prejudices, is turned into reality by the ephemeral quality of the plastic, the flowers and the garbage-can, the painter here denying his own stages of the development which had authenticated it, the symbol represented by the two objects: love and rejection, thrown into the garbage. The cover has a hole in it; so we can look inside, inside the affairs of other people. The letter at the bottom: "Dear Michel, I want you to know that... I love you..."

The second, *Si le musée n'était conté*, summarizes all the work; this fusion of will and deed in one whole that brings us face to face with a situation in front of which we cannot remain cold. At the extreme right, at the bottom, a photograph, a monumental entrance, is marked with an enormous orange X. The stamps of the Quebec Museum at the bottom of the photograph are contrasted with those of the Documentation Centre and those of Michel Champagne. The latter is working there, and has set up this centre. Does he want to publicize it before he is smothered under the monument that this museum has become? Would he not, rather, attack the institution it represents? In this way the matter would be settled, Michel Champagne returning to point zero.

The fact that, shortly after, he added an old gilt frame, a museum frame, to a closed box construction shut by a plexiglas plate seems to me to confirm it. Michel Champagne challenges from the interior, through the interior, while constantly revealing his aesthetics based on colour and a balanced structure, aesthetics that he has fragmented, overturned in this last development, destroying his concept of an artist even if he had to lose this title, since more than ever he creates through his sole necessity.

1. Cf. the review by Gilles Rioux in *Vie des Arts*, Vol. XXI, No. 83, p. 83.

(Translation by Mildred Grand)

MARIUS DUBOIS

By Laurier LACROIX

Marius Dubois worked for almost a year on a picture, titled *Le Matin*, that the Quebec Museum has just acquired. We have chosen to present this picture with some of the artist's preliminary drawings and working notes.

"Geometry is the structure of all things, a magnificent principle which will fully gratify every person who desires to deepen his vision of people and of things; it is also the art of

building, and the roads it traces before us are clear and harmonious. Nothing is perfect without it. It is on this basis that I intend henceforth to weave my canvas, as the paint-brush, the ruler and the compasses become indispensable to the painter."

"As for the presence of the mirror in my paintings, it is a mysterious presence for me as much as for others. The meaning or the symbol I give to it does not seem real to me. One might call it a magic element that slipped silently into me and which periodically imposes its presence in the paintings. I am tempted to say that it is perhaps the surrealist element that for the longest time resisted the varied fluctuations of my inspiration. Sometimes, while using it in a picture, I have the impression of guaranteeing in my works the purity that ought always to assure their verity, and it is perhaps then that it becomes the fetish or the talisman which convinces me also that what I create really comes from myself."

"Concerning the dressing, or, more exactly, the fabrics and the textures, it is perhaps the tactile aspect of reality, the pleasure and delight of the sense of touch. It is also the symbol of sumptuousness and richness; more still, it is the carnal caress that captures and retains the warmth of bodies."

"Looking at the works of the Italian Renaissance, a sublime period in the history of art, my eyes are attracted everywhere and my mind is spell-bound at the sight of so much splendor. It is not the solemn side of the works that I love most in the Renaissance, but what they imply of universal awareness. What attracts me is the infinite Beauty which I feel is locked in it and I experience a vague love for it. I concede many qualities to this beauty, doubtless the greatest, but what it dictates to me is probably more exacting than the simple noble attitude one ought to have toward Beauty. I am often asked what Raphael or da Vinci would do if they lived in our time. This question annoys me tremendously because, like everyone, I have no answer for art speculators, but I know very well that if da Vinci or Raphael were living to-day, they would be as confused as I am about problems in art and I think they would strongly encourage those who feel intuitively that Beauty is eternal, that the artist should always look towards it as if toward the sun, and that it is toward Beauty that all our actions and all our works ought to be oriented."

On the first morning, man awoke burdened with his dreams.

Silence. The curtain has just gone up on the woodland scene and the light given off reveals in all its brilliance the purity and precision of the action. No shadow, but still the argument remains to be clarified.

Look. It is a picture. The actors will not move. No word will be spoken, other than those of your mental speech.

Sleek bodies, reflecting mirrors, magic glass, the opalescence of precious stones, evanescent or heavy fabrics, marble. Surfaces to caress. The temple stairway descends slowly toward nature, greenery clings to the steps, the Laurentian flora is luxuriant and rich in its end-of-summer colours. The marbles have chosen their gayest textures, their most sinuous designs. Absorbing forms.

The body, lying on the circular surface, forms the base of a triangle and the mirror forms its vertex. Columns frame the scene, and nature overflows from the architectural rectangle. Space, deep space. Attention! The man who is raising his lance is going to break the