

Faire la lumière
L'émergence de la photographie moderniste au Québec révélée
Making Light
The Emergence of Modernist Photography in Quebec Revealed

Alexis Desgagnés

Number 89, Fall 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65154ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desgagnés, A. (2011). Faire la lumière : L'émergence de la photographie moderniste au Québec révélée / Making Light: The Emergence of Modernist Photography in Quebec Revealed. *Ciel variable*, (89), 44–50.

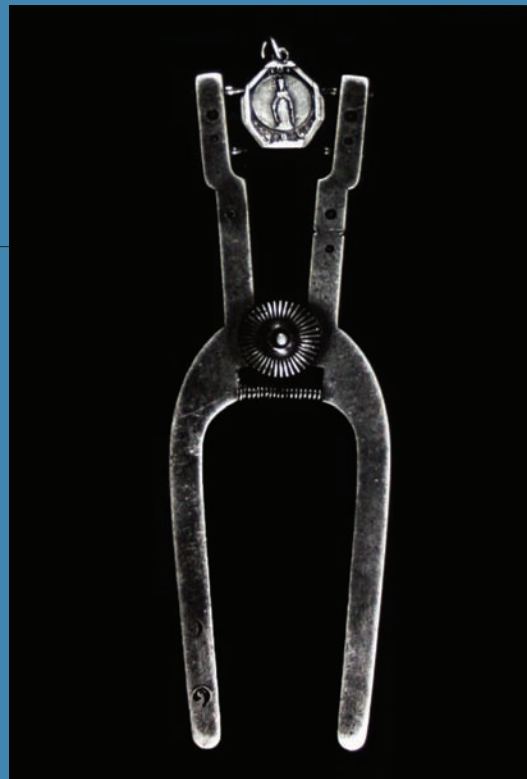
PHOTOGRAPHES REBELLES À L'ÉPOQUE DE LA GRANDE NOIRCEUR (1937-1961)

Faire la lumière L'émergence de la photographie moderniste au Québec révélée

ALEXIS DESGAGNÉS

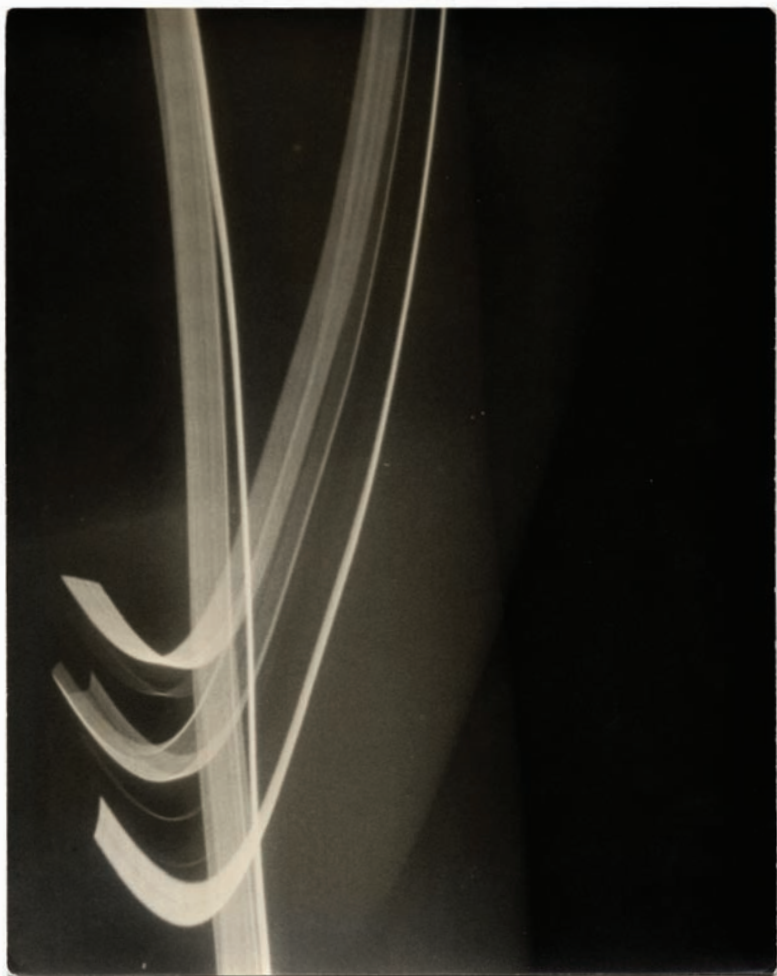
L'histoire de la photographie au Québec est encore bien lacunaire. C'est ce dont on prend la mesure au sortir de l'exposition *Photographes rebelles à l'époque de la Grande Noirceur (1937-1961)*, présentée à la Maison Hamel-Bruneau à Québec du 9 mars au 22 mai derniers. Consacrée à la photographie de l'époque duplessiste, celle-ci est composée d'un corpus d'environ 80 œuvres réalisées par des figures illustres et moins connues de l'histoire de l'art et du cinéma québécois, notamment Albert Dumouchel, Rodolphe de Repentigny, Jean-Paul Mousseau et Michel Brault. Fruit d'une recherche de longue haleine menée par le commissaire Sébastien Hudon, l'exposition accueille de nombreux tirages photographiques originaux de petit et moyen format ainsi que quelques collages utilisant des matériaux photographiques divers. Cet effort de synthèse d'un corpus d'images, dont on s'explique mal qu'elles aient pu rester si longtemps méconnues, possède le mérite de proposer une sélection suffisamment étendue pour paraître exhaustive, sans que ne soit trop diluée la qualité artistique de l'ensemble. Astucieuse analogie, donc, que d'utiliser, s'agissant de photographies, le concept de « Grande Noirceur » pour se référer simultanément à l'obscurantisme lié au contexte historique de leur production et à l'obscurité régnant sur certains pans de notre histoire de l'art.

À ce jour, l'exposition *Photographes rebelles* constitue certainement une des seules tentatives d'explication de l'avènement du modernisme artistique dans la photographie québécoise, en présentant un ensemble d'œuvres produites par des artistes nourrissant le dessein commun d'affirmer les spécificités du médium photographique. Un même désir d'affranchir la photographie des conventions de représentation les plus usitées et de l'envisager comme un langage plastique à part entière animait visiblement ces artistes affectionnant l'expérimentation. D'ailleurs, le discours de l'exposition consiste essentiellement en une déclinaison des stratégies plastiques déployées par ces artistes dans leur effort pour libérer le langage photographique du joug de la représentation : contrastes exacerbés, clairs-obscur dramatiques, surimpressions de négatifs, cadrages inusités, macrophotographies d'objets, photomontages et photocollages, utilisation picturale du révélateur photographique, présence de signes typographiques, etc. La contrepartie d'une telle diversité de procédés photographiques est l'hétérogénéité esthétique très étendue du corpus exposé, qui comprend aussi bien des représentations s'attachant à capter la poésie du réel (notamment Brault) que des expérimentations



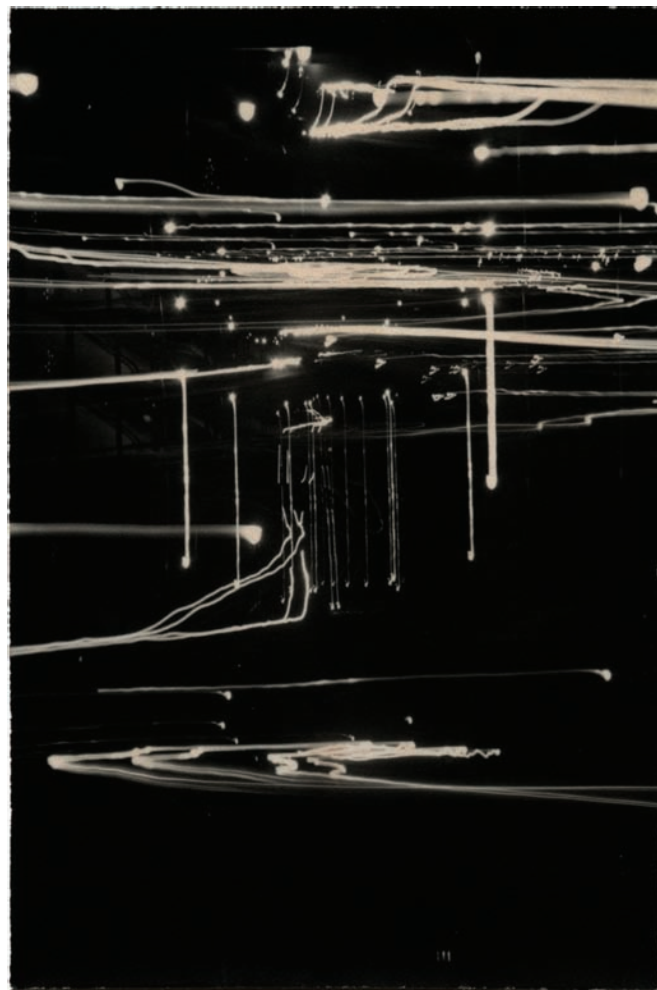
Making Light: The Emergence of Modernist Photography in Quebec Revealed

There are still many gaps in our knowledge of the history of Quebec photography. I realized this after seeing "Photographes rebelles à l'époque de la Grande Noirceur (1937-1961)," which was held at Maison Hamel-Bruneau in Quebec City from 9 March to 22 May 2011. Devoted to photography during the Duplessis era, the exhibition comprised about eighty works produced by famous and less-well-known figures from the history of Quebec art and cinema, including Albert Dumouchel, Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jean-Paul Mousseau, and Michel Brault. The result of comprehensive research by the curator, Sébastien Hudon, the exhibition includes numerous original photographic prints in small- and medium-sized format, as well as collages using various photographic materials. This corpus, which has remained unknown for no obvious reason, offers a selection of images that is extensive enough to appear exhaustive without overly diluting its artistic quality. It is therefore a clever analogy

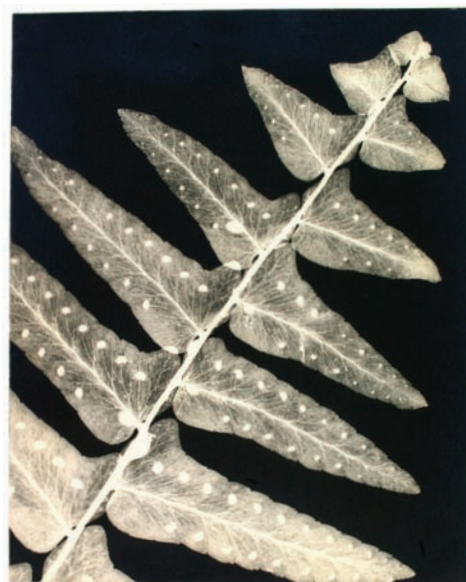


PAGE 44 : Jean-Pierre Beaudin, *Sans titre ou Le forceps et la Vierge*, 1957, épreuve argentine / gelatin silver print, 34 x 22 cm

Jauran (Rodolphe de Repentigny), *Sans titre ou Luminographie aux lignes allongées*, v.1954, épreuve argentine / gelatin silver print, 25,2 x 20,1 cm



Jean-Paul Mousseau, *Sans titre ou Luminographie automatiste*, v.1951, épreuve argentine / gelatin silver print, 14,4 x 10,5 cm



Omer Parent, *Fougère*, v. 1934, épreuve argentine / gelatin silver print, 24,8 x 20,1 cm, Musée national des beaux-arts du Québec

À ce jour, l'exposition *Photographes rebelles* constitue certainement une des seules tentatives d'explication de l'avènement du modernisme artistique dans la photographie québécoise, en présentant un ensemble d'œuvres produites par des artistes nourrissant le dessein commun d'affirmer les spécificités du médium photographique.

non-figuratives exploitant les qualités picturales du médium (les œuvres de Dumouchel sont, à cet égard, exemplaires).

La production de ces artistes québécois témoigne d'une forte parenté de sensibilité avec celle de certains pionniers de la photographie moderniste européenne, immédiatement palpable lorsqu'on parcourt les salles de la Maison Hamel-Bruneau. Alors que le spectre d'un László Moholy-Nagy hante les photogrammes d'Omer Parent et les luminographies de Jauran (Rodolphe de Repentigny), on reconnaît immédiatement l'esprit du surréalisme dans un cadavre exquis photographique signé par Mousseau et ses acolytes, dans les révélogrammes de Jauran ainsi que dans les photocollages et les clichés-verre non-figuratifs de Dumouchel. Des contre-plongées dignes d'Aleksandr Rodchenko se rencontrent également dans le travail de Gordon Weber. Loin d'être fortuites, ces associations s'expliquent sans doute par l'existence de réseaux artistiques internationaux certainement connus de ces artistes québécois, mais cette hypothèse n'est pas approfondie dans l'exposition. Celle-ci s'approprie cependant le vocabulaire habituel de l'histoire de l'art moderne et, l'adaptant à notre contexte national, souhaite démontrer l'existence d'une avant-garde photographique québécoise manœuvrant pour faire reconnaître la valeur artistique de la photographie, notamment lors de *Photographie 57*. Tenu à l'Université de Montréal à l'hiver 1957, cet événement entièrement consacré à la photographie permit à 28 exposants de montrer le fruit de leurs recherches photographiques, et ce, sans subir la discrimination esthétique habituelle du Salon officiel organisé par le Musée des beaux-arts de Montréal.

Beaucoup des œuvres présentées ont un intérêt historique difficilement contestable, soit en raison de la notoriété acquise par leur auteur dans l'histoire de l'art du Québec, soit par leur originalité esthétique et thématique dans le contexte artistique québécois de l'époque. L'exposition recèle par ailleurs certaines images témoignant d'une maîtrise particulièrement habile de la composition, notamment la *Composition avec Françoise happée par la lumière* réalisée par Jauran vers 1955 ou encore une photographie de Michel Brault intitulée *Gilles Groulx et sa compagne s'embrassant au centre du monde* (vers 1960). Parmi les œuvres plus explicitement critiques du conservatisme de l'époque, mentionnons un photocollage d'Albert Dumouchel intitulé *Le crucifiement*, qu'on peut évidemment comprendre comme une attaque en règle contre l'Église catholique. On notera enfin l'omniprésence du nu féminin dans l'exposition, l'intérêt de plusieurs photographes pour ce genre étant expliqué comme un penchant pour l'érotisme défiant volontairement la

to use the concept of the "Great Darkness" to refer simultaneously to the obscurantism linked to the historical context of the photographs' production and to the obscurity that shrouds certain areas of Quebec's art history.

"Photographes rebelles" is one of the few attempts made to date to illustrate the advent of modernism in Quebec art photography by presenting works by artists whose shared purpose was to affirm the specificities of the photographic medium. A related desire to conceive of photography as a visual language on its own obviously inspired these artists, who were drawn to experimentation. Thus, the exhibition's discourse consists essentially of a survey of the visual strategies that they deployed in their effort to free photographic language from the yoke of conventional representation: exaggerated contrasts, dramatic chiaroscuros, overprinting of negatives, unusual framings, macrophotographs of objects, montages and collages, the pictorial use of photographic developer, use of typographic signs, and more. Complementing the diversity of photographic processes is the extensive aesthetic heterogeneity of the body of work on display, which also includes attempts to capture the poetry of the real (notably Brault) and non-figurative experiments exploiting the pictorial qualities of the medium (Dumouchel's works are exemplary in this regard).

These artists' works attest to a strong awareness of and sensitivity to certain European pioneers of modernist photography, immediately palpable when one walks through the galleries of Maison Hamel-Bruneau. The ghost of László Moholy-Nagy haunts Omer Parent's photograms and the luminographs by Jauran, and the spirit of surrealism is immediately identifiable in a photographic exquisite corpse by Mousseau and his acolytes, in Jauran's revelograms, and in Dumouchel's non-figurative photographic collages and cliché-verres. Gordon Weber's low-angle shots are worthy of Aleksandr Rodchenko. However, the hypothesis that these artists were drawing on international art networks for inspiration is not explored in depth in this exhibition, which instead appropriates the usual vocabulary of the history of modern art and, adapting it to the Quebec context, sets out to prove the existence of a Quebec avant-garde hard at work to gain recognition of the artistic value of photography. One previous event, "Photographie 57," held at the Université de Montréal in the winter of 1957, featured the photographic research of twenty-eight artists removed from the usual aesthetic discrimination of the official salon organized by the Montreal Museum of Fine Art.

Many of the works presented in "Photographes rebelles" have a historical value that is hard to dispute, either because of their maker's prominent place in Quebec art history or because of their



Omer Parent, *Sans titre ou Évangéline accoudée à la fenêtre*, v.1945, épreuve argentine / gelatin silver print, 23,2 x 20,2 cm, BAnQ, Centre d'archives de Québec, Fonds Omer Parent

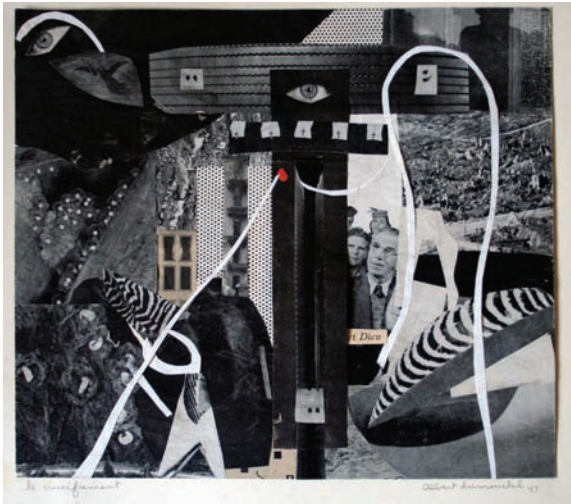
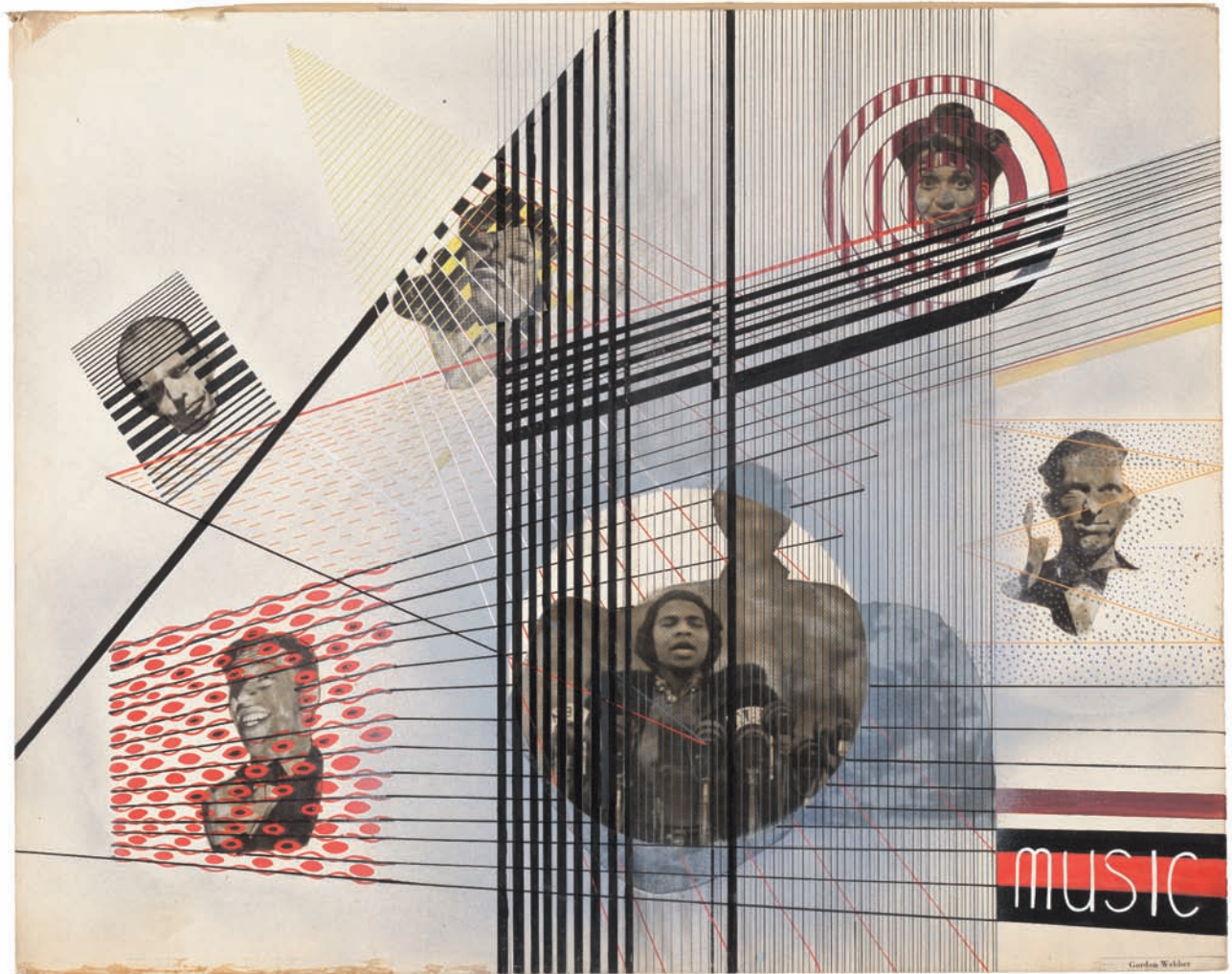


Jauran (Rodolphe de Repentigny), *Sans titre ou Composition avec Françoise happée par la lumière*, v.1955, épreuve argentine / gelatin silver print, 18,3 x 20,2 cm

Guy Borremans, *La Belle et la machine*, 1957, épreuve argentine / gelatin silver print, 18,5 x 23,9 cm



Conrad Tremblay, *Sans titre ou War Living*, v.1948, encre sur reproduction photomécanique / ink on photomechanical reproduction, 34,5 x 26 cm



Gordon Webber, *Music*, 1942, photocollage, gouache et encres colorées / photocollage, gouache, and coloured inks, 40 x 50 cm, Fonds Gordon Webber, Collection d'architecture canadienne, Bibliothèque de l'Université McGill / Gordon Webber fonds, Canadian Architecture Collection, McGill University Library

Albert Dumouchel, *Sans titre ou L'oiseau*, v. 1953, épreuve argentine / gelatin silver print, 27,3 x 35 cm

Albert Dumouchel, *Le crucifiement*, 1947, photocollage, 29,7 x 33,8 cm

A related desire to conceive of photography as a visual language on its own obviously inspired these artists, who were drawn to experimentation.

moralité contemporaine. Si l'on en croit l'exposition, ces œuvres issues de l'engouement généralisé de ces artistes pour la plastique photographique, autant que pour celle du corps féminin, constitueraient autant de prises de position artistiques contre la noirceur idéologique de ce temps-là.

S'étendant, à quelques années près, du début du premier mandat de Maurice Duplessis (1936) à la fin de son dernier mandat (1959), la périodisation de l'exposition n'est qu'indirectement justifiée par l'histoire politique québécoise. Deux expositions photographiques, tenues en amont et en aval du quart de siècle couvert par l'exposition, lui servent plutôt de cadre temporel : d'une part, celle du travail d'un pionnier québécois de la photographie expérimentale, Omer Parent, présentée à Québec au moment même où, en mars 1937, était adoptée la tristement célèbre « loi du cadenas »; d'autre part, une exposition de nus de Guy Borremans, tenue à la fin de l'année 1960 et interdite par l'escouade de la moralité de la Ville de Montréal. L'association de ces deux manifestations artistiques à l'exercice de la censure par les autorités politiques joue un rôle déterminant dans la contextualisation des œuvres présentées à la Maison Hamel-Bruneau, en ce qu'elle suggère que leur production aurait directement résulté de la réaction de ces photographes à la coercition politique et artistique de l'époque.

La démonstration de cette thèse est tentée par une mise en opposition des œuvres « rebelles » avec des photographies contemporaines issues de pratiques commerciales et amateurs qui, dans l'exposition, tiennent lieu d'art « officiel » de la Grande Noirceur. Une opposition est ainsi créée entre des images de « propagande » caractérisées par leur « qualité technique impeccable » et leur idéalisation des valeurs morales de l'époque, d'une part, et les expérimentations des « rebelles », d'autre part, qui, nous dit-on, avaient pour visée le renversement « [d]es codes visuels de la photographie dite « d'art », propagandiste, documentaire ou utilitaire de la Grande Noirceur¹ ». Cette opposition formaliste faisant l'économie d'un examen rigoureux des conditions de diffusion et de réception de l'ensemble de ces productions photographiques constitue malheureusement le point faible de l'exposition. S'il est indéniable que beaucoup des photographies d'alors reproduisaient les conventions de représentation dominantes, les cantonner dans un rôle de vecteurs de l'idéologie et de la moralité conservatrices de l'ère duplessiste s'avère quelque peu réducteur. En contrepartie, aussi manifeste soit la liberté d'invention artistique déployée par ces artistes québécois, elle n'autorise en rien à comprendre leurs œuvres comme d'authentiques actes de subversion politique.

aesthetic and thematic originality in the Quebec art context of the time. The exhibition brings to light certain images testifying to a particular mastery of composition, including Jauran's *Composition avec Françoise happée par la lumière* (ca. 1955) and Brault's *Gilles Groulx et sa compagne s'embrassant au centre du monde* (ca. 1960). Among the works most explicitly critical of the conservatism of the era is a photographic collage by Dumouchel titled *Le crucifiement*, which can easily be understood as a formal attack on the Catholic Church. Finally, one notes the omnipresence of the female figure in the exhibition; the interest of a number of photographers in this subject can be explained as a penchant for eroticism, in deliberate defiance of the morality of the time. According to the exhibition curator, such works expressed these artists' generalized passion for photographic visuals as much as for the female body, and were part of an artistic stance against the ideological darkness of the period.

Spanning approximately from the beginning of Maurice Duplessis's first mandate as Quebec premier (1936) to the end of his last mandate (1959), the period covered by the exhibition is only indirectly justified by Quebec political history. Two photographic exhibitions, held before and after the quarter-century covered by the exhibition, form its temporal frame: the first was of works by a Quebec pioneer of experimental photography, Omer Parent, presented in Quebec City in March 1937, at the very time when the sadly famous "padlock law" was being adopted; the second was a show of nudes by Guy Borremans, held in late 1960 and banned by the City of Montreal's morality squad. The association of these two art events with censorship by the political authorities plays a decisive role in the contextualization of the works presented at Maison Hamel-Bruneau, as it suggests that their production resulted directly from the reaction by the photographers to the political and artistic coercion of the era.

An attempt at demonstrating this thesis is made by juxtaposing "rebel" works against commercial and amateur photographs produced at the time, which act as markers for the "official" art of the Great Darkness. A contrast is thus created between "propaganda" images, characterized by their "impeccable technical quality" and idealization of the moral values of the time, and the experiments of the "rebels," whose aim was to overturn the "visual codes of 'art,' the propagandist, documentary, and utilitarian photography of the Great Darkness."¹ That this formalist opposition stands in for a rigorous examination of the conditions for distribution and reception of this photographic production as a whole is, unfortunately, the weak point of the exhibition. Although many photographs undeniably reproduced the dominant conventions of representation, confining them to

Cette mise en relation binaire de l'art et de la politique se trouve cependant inscrite en filigrane de toute l'exposition, qui semble vouloir situer la production des photographes « rebelles » au sein d'une généalogie éculée de l'art moderne qui, lorsque adaptée au contexte national, reproduit presque inévitablement la mythologie officielle de la modernité québécoise. De ce fait, l'exposition opère un déplacement sémantique important du concept de « modernisme » à celui de « modernité ». Sous le couvert d'un examen de l'avènement du modernisme photographique au Québec, c'est plutôt celui d'une « modernité photographique » québécoise qu'elle défend, ce qui suppose des implications théoriques qui mériteraient quelques explications. D'ailleurs, si l'on conçoit que l'invention de la photographie constitue un fait éminemment moderne, on peut douter de la validité d'un tel concept. Au mieux, une confrontation plus nuancée de l'ensemble des productions photographiques réalisées pendant la Grande Noirceur aurait pu mettre en lumière les différents rapports à la photographie que supposent un temps et un espace donnés, sans les hiérarchiser. Le parti a plutôt été pris de présenter les œuvres des « rebelles » comme les réalisations d'une avant-garde éclairée mettant son art au service d'une lutte contre l'idéologie dominante.

Si on peut reprocher au commissaire de l'exposition *Photographes rebelles à l'époque de la Grande Noirceur* d'avoir enchaîné ce magnifique corpus dans un cadre historique et théorique trop rigide, il faut évidemment saluer l'effort colossal qu'il a déployé pour mettre en valeur ce patrimoine photographique inestimable. Enfin, l'omniprésence de photographies noir et blanc contribue non seulement à la cohérence visuelle de l'exposition; elle célèbre également l'hégémonie passée d'un langage photographique rapidement marginalisé par l'avènement récent des nouvelles technologies numériques, ainsi qu'une approche expérimentale et intuitive de la photographie qu'on a trop rarement l'occasion d'apprécier de nos jours.

1 Toutes les citations proviennent des cartels d'exposition, rédigés par le commissaire Sébastien Hudon.

Historien de l'art, Alexis Desgagnés vit et travaille à Québec, où il partage son temps entre l'écriture, le commissariat d'expositions et la pratique de la photographie. Auteur d'une thèse de doctorat portant sur la propagande visuelle révolutionnaire russe, ses recherches actuelles concernent principalement l'histoire de la photographie d'hier et d'aujourd'hui. Il est également coordonnateur aux communications à VU, centre de diffusion et de production de la photographie.

the role of vectors of the conservative ideology and morality of the Duplessis era is reductive. On the other hand, as obvious as was the freedom of artistic invention deployed by Quebec artists, this in no way allows us to understand their works as authentic acts of political subversion.

A binary relationship between art and politics is nevertheless inscribed throughout the exhibition. The curator seems to want to situate the production by “rebel” photographers within a well-worn genealogy of modern art that, when adapted to the Quebec context, almost inevitably reproduces the official mythology of Quebec modernity. The exhibition therefore performs a major semantic shift from “modernism” to “modernity.” While claiming to illuminate the advent of photographic modernism in Quebec, it instead promotes a Quebec “photographic modernity,” with theoretical implications that would deserve analysis. In fact, if one sees the invention of photography as an eminently modern fact, one might doubt the validity of such a concept. At best, a more nuanced comparison of all photographic production created during the Great Darkness would have brought to light the different relationships with photography that are presumed by a given time and space, without placing them in a particular order. The decision was made, instead, to present the works of the “rebels” as the production of an enlightened avant-garde putting its art at the service of a struggle against the dominant ideology.

Although one may reproach the curator of “Photographes rebelles” for having encased this magnificent body of work in an overly rigid historical and theoretical framework, one must also, of course, applaud the colossal effort that he deployed to bring this priceless photographic heritage into public view. Finally, the omnipresence of black-and-white photographs not only contributes to the visual coherence of the exhibition but celebrates the past hegemony of a photographic language that is rapidly being marginalized by the advent of digital technologies, as well as an experimental and intuitive approach to photography that we too rarely have an opportunity to appreciate these days. *Translated by Käthe Roth*

1 All quotations are from the exhibition wall texts. All translations ours.

Art historian Alexis Desgagnés lives and works in Quebec City, where he divides his time between writing, curating exhibitions, and practising photography. His doctoral dissertation was on Russian revolutionary visual propaganda, and his current research concerns primarily the history of past and present photography. He is also coordinator of communications at VU, centre de diffusion et de production de la photographie.
