

Sébastien Hudon
Discovering and Collecting Modern Photographs in Quebec
Sébastien Hudon
Découvrir et collectionner la photographie moderniste au Québec

Jacques Doyon

Number 91, Spring–Summer 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66499ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doyon, J. (2012). Sébastien Hudon: Discovering and Collecting Modern Photographs in Quebec / Sébastien Hudon : découvrir et collectionner la photographie moderniste au Québec. *Ciel variable*, (91), 96–98.



Photo (détail) : Idra Labrie

Sébastien Hudon

Discovering and Collecting Modern Photographs in Quebec

AN INTERVIEW BY JACQUES DOYON

Now the artistic director of *La Bande Vidéo*, Sébastien Hudon has been, in turn, a bookseller, an author, a critic, and an independent curator. He was nominated for the young curator of the year award at the first AGAC gala following his presentation of two successive exhibitions mounted in 2010 and 2011 at *Maison Hamel-Bruneau*, in Quebec City: “*Concerto en bleu majeur*,” on the links between the visual arts and music, and “*Photographes rebelles à l’époque de la Grande Noirceur (1937–1961)*.” He is now completing a master’s degree in art history at *Université Laval*, where he obtained a graduate degree in museology in 2011. Part of his collection is currently on view in Montreal in “*Quelques moments d’utopie*,” presented at the *Maison de la culture Côte-des-Neiges* until 27 May, as part of the *Accès culture de Montréal network’s* event *Collectionner*, as well as in “*Travers. L’art de collectionner*,” presented at the *Arsenal* until 25 May.

JD: You curated the exhibition “*Photographes rebelles à l’époque de la Grande Noirceur (1937–1961)*,” the result of original research that highlighted the aesthetic modernity of photographic practices in Quebec long before the *Refus global* was published. Can you tell me who piqued your interest in this undiscovered aspect of Quebec’s aesthetic history and summarize the general direction of your research?

SH: When I was a university student, just as I was starting my bachelor’s degree, we had a course in Quebec art history focusing mainly on painting. Sometimes, certain professors, such as Marie Carani, mentioned in passing that modernist groups in Montreal were interested in photography. However, it was almost impossible to see published examples, and even less to find a history of Quebec photography bringing

together a coherent and complete grouping of the important works of the period.

For me, it was even more inconceivable that a general history of Quebec photography didn’t yet exist after more than a century and a half of existence of the medium. And beyond that, I wasn’t able to convince myself that photography – a medium that is so accessible and highly valued by avant-garde artists on the international scene – had left no trace in the corpuses of the most prolific Quebec artists.

When we think of its fundamental importance for secessionist groups in Europe and the United States, but also for the futurists in Italy, the vorticists in England, the Dada movement in Switzerland, the French surrealists, the October group in Russia, the Bauhaus in Germany as well as the New Bauhaus later in the United States, how was it possible that aside from Jauran, and perhaps Omer Parent – of whom I knew nothing other than his name at the time – modernist photography had no representatives in Quebec? Considering how active the avant-garde groups were in all areas of artistic creation, this complete absence of photography in Quebec’s art history appalled me. And I was not alone. I began to want to find these works at that time, for the challenge, the need, and the passion.

JD: Where does your interest in photography come from? What led you to collect it?

SH: It’s a very long story. I’d say that it all began at the bookstore where I worked until just before I began my bachelor’s degree. The bookseller, Jean Dumont – who’s still in business today – had long wanted to build a major collection of Quebec photography. His extensive cultural background, paired with my curiosity and pleasure in doing research, quickly made us a complementary team. He gradually became a friend, even a mentor, encouraging my reflection and training in many areas. Together, we discovered the great international photographers (Le Gray, Baldus, Marville, Man Ray, Moholy-Nagy, Steichen, and so on); it was quite a fantastic time. I tried to obtain Quebec works for him at flea markets or antique stores, and then we discussed them. After a while, my eye became more refined and surer. Then, I began to collect all sorts of things for myself, although I didn’t have much money; I had always collected, but at that time, it was mainly works on paper – old books, manuscripts, and so on. Then Dumont introduced me to a number of people, including an extraordinary professor, Elliott Moore, who encouraged me to get a bachelor’s degree in art history. Finally, always having photography in mind, but not being able to work on Quebec photography because of the lack of sources and works, I began with a master’s degree on typography in European avant-garde publications (Dada to Zurich), which I ended up dropping.

Following a research trip to Italy, I went to visit Guy Borremans, and I wrote a short book on my meeting with him. This book, which I now think is a bit naïve and awkward in style, was nevertheless

the very first one on the subject. In short, I had to start somewhere. I think that my interest in modernist photography truly began then: I wanted at any cost to find works for my own collection and for my research. There was a huge void: the entire period from 1890 to 1960 was still untapped, and I found almost no documentation to point me in the right direction. The raw material that I had amassed during my work on Borremans was disorganized: I took everything apart and went back to the research where I had left off when I wrote the book, and I got the idea to put together an exhibition on modernist photography and therefore to start my “archaeological” work again. So, I registered at the D.E.S.S. in museology, for which “*Photographes rebelles*” was to be both the starting point and the end point.

Then I spent many long hours looking through microfilm and online archives and thinking about artists and works, and about dates and places where the Quebec photographs had been shown. Names and paths began to appear, people who led me to meet descendants and, more rarely, the artists themselves. At the time, since almost no one had ever shown an interest in these works; I found complete collections, with everything still intact (or almost) after more than fifty years. It’s a little like lifting a sealed slab in a temple and discovering a buried treasure: the excitement of discovery has never left me since. I think that it was this enthusiasm and the fact that no researcher had bothered to be interested in photographic works as important as those by Dumouchel (fig. 3) and Mousseau (fig. 4) that stimulated the generosity of a number of people I’ve met. These people made it possible for me to acquire the most impressive works of each of the artists, but on condition that I would make them known and show them. Without their unconditional support and their great trust, none of the works in my possession today would have become known.

JD: So, your research led to the acquisition of important works. Was this your main source of finding and acquiring these works? Or have you exploited other avenues?

SH: For the acquisitions, the sources are quite broad: flea markets, garage sales, antique dealers, bookstores, art galleries, online auctions, and specialized Web sites. Other than that, photographs come directly from artists, families, and so on. The prices aren’t always very affordable, but we manage to find alternate solutions in these cases. There are still things that, when they are sincere, are priceless: loyalty, intelligence, friendship. Similarly, there are photographs that, once they are in my collection, have no price except the one assigned to them, because their value is priceless.

JD: What stimulates your desire to collect? How is your collection structured?

SH: My great dream is to provide Quebec with a structured history of photography as a means of artistic expression, integrating it with the history of international

photography and yet emphasizing its specificity and significance to Quebec’s culture. This is urgent for the periods between 1888 and 1961, after which we will have to look at the preceding and succeeding periods in order to form the most exhaustive history possible.

I should say that this dream also inspires the structure of my collection, which concentrates mainly on these periods, even though Quebec photography as a whole interests me. But as theoretical discoveries are made (I am a researcher above all), certain additions change not only my perspective on the works but my general comprehension of each period. At one point, I don’t know if I’m collecting in order to better understand what I’m reading or reading in order to be a better collector. This means that I find works starting from avenues discovered in the texts, or else it is the works I find that lead me to the texts.

I’m thinking mainly here of a fantastic body of Montreal photographs on the verge of abstraction, all of them from the late 1920s and early 1930s, which I acquired recently (fig. 2). Using key words and after a number of sleepless nights, I think I’ve identified with certainty the photographer who made them, and I’ve even discovered that they were exhibited in Montreal in early 1931. In the current state of the research, these works completely upend our ideas about the premises of formalism in Montreal and put us in phase with the photographic experiments on the international scene.

As I’ve just mentioned, these works probably were shown in a large exhibition held in the Windsor Hotel on Dominion Square. This major show was organized by the Civic Improvement League of Montreal to showcase the unique character of the city as a “modern” metropolis. In the wake of the crisis of October 1929, Montreal, following the lead of a number of large American cities, had built magnificent Art Deco skyscrapers.

In the newspapers, which covered the show extensively, there was mention of “photographs effectively presenting certain abstract and angular details of the Aldred Building.” The strikingly simple and ingenious image shown here (fig. 2) is apparently the one described. We see mainly light, which has become the main subject. In fact, it seems that the effects of light divide the representation, a little like a theorem. At that time, such an interpretation of the photograph’s main quality of portraying light could come only from someone with an eye well trained to view abstract works. Moreover, was this the first work of this type to have been produced and exhibited in Quebec?

Finally, for those who want to try the experiment, it is still possible to find this exact image today. Go to the ground floor of the Aldred Building on a sunny day to find the exact spot where this shadow covers the marble!

—
Jacques Doyon has been editor-in-chief and director of Ciel variable since January 2000.
—



fig. 1 : Jean-Onésime Legault (1882-1944), *Boisé à l'orée d'un temple grec*, vers 1913, épreuve à la gomme bichromatée sur platino-bromure argentique à surface mate, tirage d'époque / *Woods at the Verge of a Greek Temple*, ca. 1913, Gum bichromate print on matte silver platinum bromide, period print, 17 x 12 cm



fig. 2 : Sydney Jack Hayward (1885-1956) [attr.], *Théorèmes lumineux ou détail d'une corbeille en marbre à l'entrée du Aldred Building, Montréal*, vers 1930, épreuve au gélatinobromure d'argent à surface mate, tirage d'époque / *Light theorems, or detail of a marble grate at the entrance to the Aldred Building, Montreal*, ca. 1930, silver gelatin bromide print with matte surface, period print, 23 x 16 cm



fig. 3 : Albert Dumouchel (1916-71), *Cliché-verre non figuratif aux motifs lyriques*, vers 1949, épreuve au gélatinobromure argentique à surface veloutée, collée sur carton, tirage d'époque / *Non-figurative cliché-verre with lyrical motifs*, ca. 1949, silver gelatin bromide print with satin finish, glued to cardboard, period print, 34 x 26 cm



fig. 4 : Jean-Paul Mousseau (1927-91), *Mélanographie aux eaux dormantes*, vers 1953, épreuve au gélatinobromure argentique à surface mate, tirage d'époque / *Mélanograph with still water*, ca. 1953, silver gelatin bromide print with matte surface, period print, 18 x 17 cm

Sébastien Hudon

Découvrir et collectionner
la photographie moderniste
au Québec

UN ENTRETIEN PAR JACQUES DOYON

Directeur artistique à La Bande Vidéo, Sébastien Hudon a été, tour à tour, libraire, auteur, critique et commissaire indépendant. Il a été en nomination au premier gala de l'AGAC comme jeune commissaire de l'année suite à la présentation de deux expositions successives à la Maison Hamel-Bruneau, à Québec : *Concerto en bleu majeur*, sur les liens entre les arts visuels et la musique, et *Photographes rebelles à l'époque de la Grande Noirceur (1937-1961)* tenues en 2010 et 2011. Il termine présentement une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval, institution où il a obtenu un diplôme d'études supérieures spécialisées en muséologie en 2011. Une partie de sa collection est actuellement visible à Montréal dans *Quelques moments d'utopie*, une exposition présentée à la maison de la culture Côte-des-Neiges jusqu'au 27 mai, dans le cadre de l'événement Collectionner, du réseau Accès culture de Montréal, de même que dans *Travers. L'art de collectionner*, une exposition présentée à l'Arsenal jusqu'au 25 mai.

JD : Tu as été commissaire de l'exposition *Photographes rebelles à l'époque de la Grande Noirceur (1937-1961)*, fruit d'une recherche originale qui a mis en valeur la modernité esthétique des pratiques photographiques au Québec bien avant la parution de *Refus global*. Peux-tu nous indiquer ce qui a aiguillé ton intérêt pour ce pan ignoré de notre histoire esthétique et nous résumer les grandes lignes de ta recherche ?

SH : Alors que j'étais étudiant à l'Université, au tout début de mon baccalauréat, nous avions des cours d'histoire de l'art du Québec où l'accent était généralement mis sur la peinture. Mais parfois, certains professeurs comme Marie Carani soulignaient au passage que la photographie avait intéressé les groupes modernistes à Montréal. Cependant, il était presque impossible d'en voir des exemples publiés et encore moins d'avoir accès à une histoire de la photographie québécoise où se trouveraient rassemblées de manière cohérente et plus complète les œuvres importantes de cette période.

Pour moi, il était inconcevable qu'une histoire générale de la photographie québécoise n'existe pas encore après plus d'un siècle et demi d'existence. Tout autant, je n'arrivais pas à me convaincre que ce média – si accessible et si prisé des artistes d'avant-garde sur la scène internationale – n'ait laissé aucune trace au Québec dans le corpus des créateurs les plus prolifiques.

Quand on pense à son importance fondamentale pour les groupes sécessionnistes en Europe et aux États-Unis, mais aussi pour les futuristes en Italie, les vorticistes en Angleterre, le mouvement dada en Suisse, les surréalistes français, le groupe Octobre en Russie, le Bauhaus en Allemagne jusqu'au New Bauhaus implanté plus tard aux États-Unis, comment était-ce possible qu'outre Jauran et peut-être Omer Parent – dont je ne connaissais uniquement que le nom à l'époque –, la photographie moderniste n'ait pas eu de représentants ici même ? En considérant l'activité foisonnante des groupes d'avant-garde dans tous les domaines de la création artistique, cette absence complète de la photographie dans notre histoire de l'art me révoltait. Et je n'étais pas le seul... J'en suis venu à vouloir trouver des œuvres à ce moment-là, par défi, par besoin, par passion.

JD : D'où vient ton intérêt pour la photographie ? Qu'est-ce qui t'a amené à la collectionner ?

SH : C'est une très longue histoire. Disons que tout a commencé à la librairie où j'ai travaillé juste avant mon baccalauréat. Le libraire qui est toujours là aujourd'hui, Jean Dumont, désirait depuis longtemps construire une grande collection de photographie québécoise. Sa culture étendue alliée à ma curiosité et à mon plaisir de la recherche ont fait que nous nous sommes vite complétés. Il est peu à peu devenu un ami, voire un mentor, encourageant ma réflexion et ma formation dans de nombreux domaines. On découvrait ensemble la grande photographie internationale (Le Gray, Baldus, Marville, Man Ray, Moholy-Nagy, Steichen, etc.), c'était assez fantastique comme époque. J'essayais de lui procurer des œuvres québécoises aux puces ou chez les antiquaires, puis on en discutait. Après un moment, mon regard s'est affiné et affermi. Ensuite, j'ai commencé à collectionner de mon côté, malgré le peu de moyens dont je disposais, un peu toutes sortes de choses, mais à ce moment, c'était surtout des œuvres sur papier, des livres anciens, des manuscrits, etc. Puis Jean Dumont m'a présenté plusieurs personnes dont un professeur d'exception, Elliott Moore, qui m'a incité à faire mon bac en histoire de l'art. Enfin, ayant toujours en tête la photographie, mais n'ayant pas la possibilité de travailler sur la photographie québécoise faute de sources et d'œuvres, j'ai commencé avec ce dernier une maîtrise sur la typographie des publications de l'avant-garde européenne (Dada à Zurich) que j'ai fini par délaisser...

À un moment, à la suite d'un séjour de recherche en Italie, je suis allé chez Guy Borremans et j'ai écrit un petit opuscule sur ma rencontre avec lui. Ce petit livre, que je trouve aujourd'hui d'un style un peu maladroit, était malgré tout le premier sur le sujet. Bref, il fallait commencer quelque part. Je pense que c'est là que mon intérêt pour la photographie moderniste a véritablement commencé : je voulais à tout prix trouver des œuvres pour ma propre collection tout autant que pour ma recherche. Il y avait là un énorme vide : toute la période 1890-1960 était encore méconnue et je ne

trouvais pratiquement aucune documentation pour m'aiguiller. La matière brute que j'avais amassée lors de mon travail sur Borremans était désorganisée ; j'ai rapaillé le tout et repris la recherche où je l'avais laissée lors de la rédaction du livre. Enfin, il m'est venu l'idée de faire une exposition sur la photographie moderniste et ainsi de reprendre mon travail « archéologique ». Je me suis alors inscrit au D.E.S.S. en muséologie pour lequel *Photographes rebelles...* allait être le point de départ et l'aboutissement.

Puis il y eut les longues heures à chercher dans les microfilms et les archives en ligne et à réfléchir sur les auteurs et les œuvres, les dates et les lieux où avaient été exposées des photographies québécoises. Des noms ont commencé à apparaître, des pistes qui m'ont amené à rencontrer des descendants, et plus rarement les artistes eux-mêmes. À cette époque, comme personne ne s'était jamais intéressé à ces œuvres ou presque, je découvrais des fonds complets, où tout était resté intact souvent depuis plus de 50 ans. C'était un peu comme ouvrir une dalle scellée dans un temple et découvrir un trésor enfoui ; l'exaltation de la découverte ne m'a pas lâché depuis. Je pense que c'est cet enthousiasme et le fait qu'aucun chercheur n'ait daigné s'intéresser à des œuvres photographiques aussi importantes que celles de Dumouchel (fig. 3) et de Mousseau (fig. 4) qui ont stimulé la générosité de nombre de personnes que j'ai rencontrées. Celles-là même qui m'ont permis d'acquérir les œuvres les plus impressionnantes de chacun des artistes, mais à condition que je les fasse connaître et que je les expose. Sans leur soutien inconditionnel et leur grande confiance, rien de tout ce que j'ai entre les mains aujourd'hui ne serait connu.

JD : Tes recherches ouvrent donc sur l'acquisition d'œuvres importantes. S'agit-il là de ta principale source de repérage et d'acquisition ? Ou exploites-tu d'autres voies ?

SH : Pour les acquisitions, les sources sont assez vastes : puces, brocantes, antiquaires, libraires, galeries d'art, ventes aux enchères en ligne et sites spécialisés. Sinon, cela peut se faire directement par les artistes, les familles, etc. Les prix ne sont pas toujours très abordables, mais on finit par trouver des solutions de rechange dans ces cas-là... Il y a encore des choses qui, quand elles sont sincères, n'ont pas de prix : la loyauté, l'intelligence, l'amitié. Tout comme il y a des photographies qui, une fois entrées dans ma collection, n'ont plus de prix, sinon celui qu'on veut bien leur accorder, car leur valeur, elle, est inestimable.

JD : Qu'est-ce qui anime ton désir de collectionner ? Comment ta collection est-elle structurée ?

SH : Mon grand rêve est de doter le Québec d'une histoire structurée de la photographie comme moyen d'expression artistique tout en l'inscrivant dans une histoire de la photographie internationale et en soulignant sa spécificité et son sens pour notre propre culture. Cela devrait se faire de façon plus urgente pour les périodes comprises entre 1888 et 1961, puis il faudra reprendre la période précédente et celle qui suit, de

sorte à former un tout le plus exhaustif possible.

Disons que c'est aussi cette volonté qui structure d'abord ma collection et qu'elle se concentre surtout sur ces périodes, même si la photographie québécoise tout entière m'intéresse. Mais au fil des découvertes théoriques (je suis un chercheur avant tout), certains ajouts modifient mon regard non seulement sur les œuvres, mais sur ma compréhension générale de chacune des époques. À un moment, je ne sais plus si je collectionne pour mieux comprendre ce que je lis, ou si je lis pour mieux collectionner. Ce qui fait que je trouve des œuvres à partir de pistes découvertes dans des textes, sinon, ce sont les œuvres trouvées qui me mènent à des textes...

Je pense surtout ici à un fantastique corpus de photographies montréalaises en marge de l'abstraction, toutes de la fin des années 1920 au début des années 1930, et que j'ai acquis récemment (fig. 2). À l'aide de mots clés et de plusieurs nuits sans sommeil, je pense avoir identifié avec assez de certitude le photographe qui les aurait réalisées et j'ai même découvert qu'elles avaient été exposées à Montréal au début de 1931. Dans l'état actuel des recherches, ces œuvres bouleversent complètement notre idée sur les prémisses du formalisme à Montréal tout en nous mettant en phase avec les expériences photographiques de la scène internationale.

Comme je viens de le dire, ces œuvres auraient vraisemblablement été montrées lors d'une grande exposition tenue à l'Hôtel Windsor du square Dominion. Cette présentation d'envergure avait été organisée par la Ligue du progrès civique de Montréal afin d'affirmer le caractère unique de cette ville comme métropole « moderne ». Montréal qui, dans la foulée de la crise d'octobre 1929, venait de se doter de magnifiques gratte-ciels art déco à l'instar de plusieurs grandes cités américaines...

Dans les journaux, qui parleront abondamment de cet accrochage, il est question de « photographies présentant avec efficacité certains détails abstraits et anguleux du Aldred Building ». Cette image (fig. 2) renversante de simplicité et d'ingéniosité est, de toute évidence, celle décrite par l'article. On y voit surtout la lumière qui en est devenue le sujet principal. En effet, il semble que c'est grâce à ses effets que la représentation se trouve divisée, un peu à la manière d'un théorème. Notons qu'à cette époque, une pareille interprétation des qualités premières de la photographie à représenter la lumière ne peut-être que le fruit d'un œil bien entraîné à voir des œuvres abstraites. S'agit-il d'ailleurs de la première œuvre de cet ordre à avoir été réalisée et exposée au Québec ?

Enfin, pour ceux qui voudraient tenter l'expérience, il est encore possible de retrouver aujourd'hui cette image exacte. Un jour ensoleillé, rendez-vous au rez-de-chaussée du Aldred Building pour découvrir l'endroit précis où cette ombre vient recouvrir le marbre de cette façon toute particulière...

Jacques Doyon est rédacteur en chef et directeur de la revue Ciel variable depuis janvier 2000.