

Dossier

Social, média : lire les photos d'atelier de John Max à Montréal, 1956-1964

Michel Hardy-Vallée¹

Résumé

Lorsqu'il était un jeune pigiste, le Montréalais John Max [Porchawka] (1936-2011) photographia de manière extensive la scène artistique de la métropole. Ses photos montrent des œuvres en devenir et les gens qui les font, mais portent également les traces d'une dynamique sociale entre le photographe et ses sujets. Une lecture détaillée de ses photos publiées et inédites montre l'interaction entre l'expérience photographique et le champ artistique. À mi-chemin entre la photographie vernaculaire, qui cultive le souvenir, et la photographie de presse, qui cultive la célébrité, les photos d'ateliers de John Max montrent la porosité entre la vie privée et la vie publique. Leur performativité suggère de plus le rôle de l'appareil photo dans la constitution d'un atelier *in situ*, éphémère et ambulatoire, partagé entre l'artiste et le photographe, et par conséquent l'élargissement du concept d'atelier à l'environnement médiatique dans lequel vivent et travaillent les artistes, incluant les photographes.

Mots-clés : Atelier d'artiste, vie culturelle, photographie, John Max

Biographie de l'auteur

Michel Hardy-Vallée est historien de la photographie et chercheur invité à l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky de l'Université Concordia. Il prépare une monographie sur le photographe John Max.

Abstract

When he was still a young stringer, Montréal photographer John Max [Porchawka] (1936–2011) produced an extensive record of the metropole's artistic scene. His photos show works in progress and the people making them but point also towards a social dynamic between the photographer and his subjects. A close reading of both his published and unpublished photos shows how the photographic experience interacts with the artistic field. Halfway between vernacular production, which cultivates memory, and press work, which cultivates celebrity, John Max's photos of artists' workshops show the porous frontier between private and public life. Their performative quality suggests also the role of the camera in the constitution of an *in situ*, ephemeral, and mobile workshop, shared between the artist and the photographer. This in turn implies extending the notion of workshop to the media environment in which artists live and work, including photographers.

Keywords: Artist's studio, cultural life, photography, John Max

Author's biography

Michel Hardy-Vallée is a historian of photography and Visiting Scholar at the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, Concordia University. He is preparing a monograph of photographer John Max.

Pointez un appareil photographique en direction d'une personne et, selon le contexte ou l'époque, celle-ci vous répondra par une grimace ou un salut gêné ; une main sur l'objectif ; une imperturbable façade. Ces réactions dépendent de caractéristiques propres à chaque personne, mais également de différents scénarios anticipés de diffusion de l'image. Nous n'offrirons pas le sourire tendre réservé à un souvenir intime pour une photo qui pourrait causer un scandale. La diffusion de la photographie est ainsi une question éthique, voire légale : dans les systèmes juridiques reconnaissant le droit à l'image comme au Québec ou en France, les individus ont un pouvoir *de jure* sur la diffusion de leur image photographique. Au Québec, depuis le jugement *Aubry c. Éditions Vice Versa*, [1998] 1 R.C.S. 591, la personne qui pointe un appareil dans notre direction doit acquiescer notre consentement en toutes circonstances pour en diffuser l'image, exception faite pour l'intérêt public. Ce pouvoir légal est venu altérer profondément le rapport entre photographes et personnes photographiées, ainsi que la facture même des images produites au Québec. Le droit à l'image a ainsi étendu le pouvoir *de facto* que les individus avaient déjà d'influencer l'image photographique par leur comportement, faisant pendant à la fonction d'auteur du photographe.

Ainsi que le ferait une attraction ambulante, là où se trouve l'appareil, photographe et sujet réalisent une performance conjointe : la création d'une image. Ne qualifie-t-on pas d'ailleurs de cirque médiatique certains événements, rappelant ainsi le spectacle comique et absurde conjuré par un chapiteau planté en plein milieu de nulle part pour attirer les badauds ? Dans le contexte montréalais, nous pourrions également comparer l'appareil photo à la fameuse Roulotte, dirigée au début des années 1960 par le metteur en scène et comédien Paul Buissonneau. Transportant son théâtre pour enfants de parc en parc, elle invitait son jeune public à participer au spectacle pour y jouer de brèves saynètes, comme nous pouvons le lire et le voir dans un reportage du supplément hebdomadaire *Perspectives* (Bouthillette, 1961). Les photographies de John Max [Porchawka] (1936-2011) qui accompagnent le texte montrent bien la nature des spectacles et la participation du public, mais également le pouvoir d'attraction du véhicule même. Il en va ainsi de la caméra comme de la Roulotte : en sa présence, nous modifions notre comportement et nous nous invitons dans l'atelier de la création.

Nous voulons démontrer ici, par l'analyse d'un corpus de photographies de John Max, comment la dynamique sociale entre photographe et sujet s'inscrit dans le champ artistique de Montréal au tournant des décennies 1950 et 1960. Le portrait d'artiste, genre établi tant en peinture qu'en photographie, fonctionne ici au sein d'une industrie médiatique en pleine expansion, qui s'adresse à une société ayant pour un moment fait du milieu des arts une priorité nationale. On s'intéresse à ce que font et à ce que sont les artistes : leurs œuvres côtoient leurs visages dans la presse, et c'est dans leur atelier que les photographes peuvent plus facilement combiner les deux. Par une lecture fine de photographies d'artiste prises par John Max à cette époque, nous tentons ici de reconstituer et de comprendre les interactions

entre le photographe et ses sujets dans leur contexte de signification. Comment expliquer les différentes prises de vue de John Max et leur public implicite ? Pourquoi certaines images ont-elles trouvé le chemin de la publication plutôt que d'autres ? Que tentent d'accomplir respectivement le photographe et ses sujets en participant à la création de ces images ? Que nous disent-elles sur l'atelier de l'artiste moderne et sur celui du photographe ?

Afin de répondre à ces questions, nous exposons d'abord quelques notions fondamentales sur l'atelier d'artiste en regard de celles de studio et de laboratoire photographique, comprises en tant qu'instruments de la création. Ces notions se rencontrent dans les photographies de John Max, que nous analysons selon trois regroupements. D'abord, les images d'artistes qui montrent différents déterminants de l'expérience photographique : pourquoi les images étaient produites et comment elles étaient reçues. Ensuite, des portraits en atelier plus conventionnels visant la publication en magazine qui montrent le travail du médium comme l'activité première de l'artiste. Finalement, un corpus d'images plus informelles, montrant les artistes cabotinant pour la caméra ou vaquant à leurs occupations routinières, explicitant la théâtralité de l'acte photographique. Ces différents corpus illustrent comment la caméra constitue un atelier *in situ*, éphémère et ambulant, un espace distinct du laboratoire ou de l'atelier d'artiste traditionnel, mais qui permet l'élargissement du concept d'atelier à l'espace médiatique dans lequel vivent et travaillent les artistes, ce qui inclut les photographes.

L'atelier, instrument identitaire

Si l'atelier d'artiste suggère facilement une liste de clichés (repaire du génie, désordre organisé, caverne aux trésors, lieu de pèlerinage), c'est à cause de ses nombreuses médiations. Qu'elles soient littéraires ou picturales, elles ont mis en scène la condition sociale et l'identité des artistes en les reliant à leur espace physique de travail (Rodriguez, 1999). En revendiquant le statut d'art libéral à la fin de l'époque médiévale, les métiers de l'image gagnèrent une autonomie décisionnelle sur leur production, mais perdirent également la possibilité de tenir boutique. L'atelier de travail devint en outre lieu de rencontre des mécènes, critiques ou commissaires responsables des lieux d'exposition (Rodriguez, 2002). Cette coupure entre les lieux de création et de diffusion des œuvres fit ainsi de l'atelier moderne le fondement de l'identité professionnelle des artistes. Il devint alors objet d'étude pour la critique d'art et de représentation dans la culture populaire, voire de préservation intégrale (Lacroix, 2006). Sa signification est double, à la fois instrument de la création et manifestation de l'identité des artistes (Grabner, 2010). À Montréal, par exemple, les critiques d'art des années 1920, comme Jean Chauvin, portent ainsi une attention soutenue aux ateliers des artistes de la modernité (Lacroix, 2006). Cependant, en déléguant aux galeries et musées la tâche d'exposition, la diffusion des œuvres échappa aux artistes. Les pratiques *in situ* et post-studio qui gagnèrent en popularité au début des années 1960 participent d'une réappropriation par les artistes de leur contrôle sur l'expérience des spectateurs (Rodriguez, 2002). Rappelant ainsi des

pratiques qui vont de la peinture en plein air au travail des fresques et des mosaïques antiques, les artistes firent de l'atelier une fonction plutôt qu'un lieu (Buren, 2010). Ils investissent les lieux d'expositions et les transforment en lieux de travail, en ateliers temporaires. Mais peu importe l'époque, la documentation photographique a maintenu sa pertinence, que ce soit pour révéler au plus grand nombre cet espace exclusif ou pour garder la trace éphémère d'une performance *in situ*.

La photographie fait partie des technologies de médiation de l'atelier d'artiste, mais elle possède également son atelier propre. Les photographes du XIX^e siècle contrôlaient un domaine plus large que celui des artistes qui étaient leurs contemporains, gérant eux-mêmes leurs espaces de création, de production et de diffusion. Si des photographes urbains bien établis, comme William Notman à Montréal, pouvaient intégrer tous ces espaces à l'intérieur d'un seul immeuble bien fourni en matériaux et équipements, des photographes itinérants moins fortunés pouvaient tout aussi bien embarquer caméra, plaques et produits chimiques à bord d'un chariot hippomobile pour produire les images là où elles se trouvaient : territoires visés par la colonisation, soldats au front ou habitants des campagnes éloignées. Pour analyser l'atelier photographique, il faut donc établir un certain nombre de distinctions.

Si l'on conçoit que l'atelier est le lieu (physique ou fonctionnel) où se créent l'œuvre et l'identité de l'artiste, il faut, pour en transférer la notion au contexte photographique, le relier aux espaces conjoints du studio et du laboratoire. Au sens étroit du terme, le studio se réfère à un environnement intérieur conçu expressément pour la prise de vue. Pour des raisons techniques, les premiers photographes travaillaient en plein air sans la nécessité d'un lieu dédié² (Lebart, 2021). La sensibilité croissante des matériaux permit rapidement de faire la prise de vue en intérieur, pour autant que l'éclairage soit abondant. En adjoignant un laboratoire au studio, les matériaux pouvaient être rapidement développés avant de se dégrader. Par synecdoque, « studio » identifia la raison sociale des photographes, alors que « laboratoire » désignait l'espace dédié au traitement des matériaux photosensibles – la chambre noire.

Un studio du XIX^e siècle comme celui de Notman peut alors se comprendre comme un espace performatif où photographe et sujet mettaient en scène leur statut social respectif. Le premier faisait étalage de son talent en exposant son travail, alors que le second pouvait s'y faire représenter selon ses ambitions et ses goûts (Parsons, 2016). Tous les studios n'étaient bien sûr pas du même acabit, mais reproduisaient selon leurs moyens et leur clientèle des rituels comparables. Le terme « atelier » s'utilisait alors pour qualifier l'espace de travail des photographes (leur studio-laboratoire), faisant ainsi écho à l'usage en vigueur chez les artistes (Lebart, 2021).

L'apparition de l'appareil Kodak No.1 en 1888 opéra rapidement un divorce décisif entre le studio et le laboratoire. Permettant d'une part une prise de vue mobile à un prix abordable, et

déléguant d'autre part le traitement des pellicules et épreuves à un laboratoire centralisé, le Kodak rendit optionnelle la chambre noire pour le plus grand nombre. La portabilité croissante des appareils du XX^e siècle accompagna le déclin du studio, le reléguant aux besoins du travail commercial. L'esthétique se transforma également : la composition soignée et l'éclairage précis du portrait de studio apparurent alors guindés devant le style spontané et dynamique que permettaient les appareils 35 mm et moyen format. Avec l'apparition du Polaroid en 1948, tout l'atelier du photographe – studio et laboratoire – devint portable, et la diffusion des œuvres put débiter immédiatement après la prise de vue, sur leur lieu même.

La chambre noire demeura néanmoins nécessaire aux professionnels et aux artistes jusqu'à l'ère numérique. Elle acquit une valeur exemplaire en tant qu'atelier du photographe³, espace imaginé socialement significatif et marqueur de son identité (Langford et Tousignant, 2021). Pour certains, elle était aussi efficace qu'une chaîne de montage alors que, pour d'autres, elle était l'instrument permettant les expérimentations les plus inusitées⁴. Ainsi cadrée, elle fait partie de l'expérience photographique, c'est-à-dire de la culture qui régit nos rapports avec la photographie (Henisch et Henisch, 1994). Finalement, le terme « atelier » (*workshop*) ressurgit pour sa part dans un contexte pédagogique. Visant principalement le développement du processus créatif, ce genre d'atelier mené par des photographes seniors permet les échanges à travers des activités de groupe et des rencontres individuelles (Bernard *et al.*, 1961). Par exemple, le peintre Charles Gagnon participa en 1971 aux ateliers organisés par Robert Frank alors qu'il remettait en question sa production récente (Perreault, 2001).

Lorsque John Max commence à apprendre la photographie, au milieu des années 1950, le studio est donc en perte de vitesse par rapport à la chambre noire en tant qu'atelier. Depuis l'entre-deux-guerres, la prise de vue avait acquis des dimensions mythiques grâce au succès de photographes de guerre comme Robert Capa et de reporters comme Henri Cartier-Bresson. Soutenu par des réseaux de diffusion appréciatifs, voire complaisants, leur travail s'imposa au pinacle d'une nouvelle esthétique de l'instantané qui consacre la prise de vue effectuée au moment « décisif », ne tolérant aucune fraction de seconde de retard (Bair, 2016; Coleman, 2023; Lavoie, 2017). Le studio du photographe se résume alors à la prise de vue *in situ* dans cette approche, mais son travail devient davantage affaire de détection que de construction des images (Cartier-Bresson, 2014). On en trouve la contrepartie chez des Américains comme Walker Evans et Berenice Abbott, qui préconisent une prise de vue favorisant l'intégrité de la vision du photographe et une attention soutenue envers leurs sujets. Au début des années 1950, d'autres comme Lisette Model, Robert Frank ou William Klein proposeront de plus une posture ouvertement critique et une subjectivité graphique assumée – Frank et Klein en particulier furent des modèles pour l'approche de John Max, mais également Cartier-Bresson sur certains aspects.

Le site de l'atelier

Nous avons analysé ailleurs dans le détail la composante laboratoire de l'atelier de John Max (Hardy-Vallée, 2022), en considérant les interactions entre le photographe et les images accumulées sur des planches contact dans les archives de travail lors de la préparation d'expositions ou de publications. Nous nous concentrerons donc ici sur la composante studio de son atelier, soit les interactions entre le photographe et ses sujets lors de la prise de vue. C'est ainsi la performativité de la photographie qui nous intéresse ici, non seulement celle qui résulte de sa matérialité (Kunard, 2018), mais surtout celle qui accompagne la prise de vue dans l'atelier *in situ* de John Max, son rôle au sein de la vie culturelle. Si les médias sont, pour la recherche, une source primaire sur la vie culturelle qui permet de la saisir de manière intégrée à travers les disciplines (Cambron, 2012), leur performativité va au-delà du simple enregistrement et peut se comprendre comme productrice de cette vie même (Saint-Jacques, 2012). La photographie nous donne à voir une médiation de l'événement enchevêtrée avec une intervention sur celui-ci. En nous permettant de saisir le faire et le fait (Robert, 2012), elle rend visible et concrète l'action des médias sur la vie culturelle.

L'atelier *in situ* de John Max est au même moment lieu de rencontre et de création. Pour le photographe, la création comprend le travail sur le cadrage, la pose et la signification des images, qui s'apparente à l'expérimentation et au raffinement graduel des artistes travaillant la matière d'une sculpture ou d'une peinture. Bien que les images puissent suggérer un moment décisif, à la manière de celles de Cartier-Bresson, la construction de cette instantanéité en est cependant plus clairement assumée. Pour l'artiste qui pose en plein travail devant la caméra, l'intention créatrice est en apparence la production d'une œuvre dans sa propre discipline. Mais l'artifice du contexte suggère plutôt que la création se fait en ce qui concerne l'image publique : l'œuvre à produire est un discours, voire un mythe, et elle nécessite une collaboration entre sujet et photographe. Cette collaboration doit se réaliser dans un éventail de lieux urbains afin de signifier la modernité et la proximité, produisant ainsi une sociabilité asymétrique entre l'artiste et son public, un ensemble de rapports que nous appelons aujourd'hui « parasociaux ».

Une autre sociabilité asymétrique se retrouve dans l'atelier de John Max, au sens où les artistes possèdent, face au public et au système des beaux-arts, le statut que tente de faire reconnaître le photographe. Si certains photographes seront plus enclins à effacer leur présence pour laisser aux artistes représentés le monopole du capital artistique, Max se comporte plutôt comme un écrivain par sa prise de parole assumée (sur le plan pictural), et la mise en évidence de sa personne. La représentation qu'il fait des artistes ne se limite pas à une fonction dénotative, mais utilise le rapport médiatique entre artiste, photographe et public intéressé par l'art comme levier pour affirmer la valeur artistique de la photographie. Ses photos montrent la vie culturelle montréalaise, mais y réinjectent également une

revendication de statut. Malgré cette asymétrie, on remarque une grande sympathie des artistes envers John Max, qui suggère non seulement qu'ils comprennent la valeur médiatique de la photographie, mais également qu'ils aient conscience de son rôle comme discipline artistique. Ce regard appréciatif peut se voir au moment même de la prise de vue, trace d'un rapport interdisciplinaire qui influe sur le cours de la vie culturelle à Montréal. L'atelier *in situ* intègre donc des interactions entre les individus et entre les disciplines artistiques, et sa mobilité est fondamentale à son inscription dans la vie culturelle moderne. Nous examinerons ces interactions au moment de la prise de vue, lors des pratiques de diffusion privée, ainsi que par le biais de médiations publiques comme les périodiques et les expositions.

La famille des arts

En 1955, John Porchawka complète son cours secondaire à l'école catholique irlandaise D'Arcy McGee. Il a 19 ans, et un passage sans succès au Conservatoire de musique McGill le convainc de revenir aux arts visuels. Ayant fréquenté avec plus d'intérêt l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal pendant le secondaire, il y a cultivé des aptitudes pour différents médiums artistiques avec des enseignants comme le peintre Gordon Webber. Il a déjà reçu plus d'éducation que ses parents qui ont immigré de la Galicie ukrainienne à la fin des années 1920, mais il éprouve de la difficulté à s'orienter professionnellement hors de son milieu ouvrier. Habitué du café L'Échourie sur l'avenue des Pins, situé à proximité de D'Arcy McGee, il y fait la rencontre de Vittorio Fiorucci, Guy Borremans et Robert Millet, qui expérimentent tous la photographie, le cinéma ou le dessin. Son choix se confirme, dira-t-il plus tard, après avoir vu les photographies dans la vitrine du studio de Lutz Dille sur la rue Stanley, mais ses rencontres à L'Échourie ont été tout aussi décisives (Tata, 1968). Il échange rapidement son Kodak Pony 135, appareil 35 mm grand public peu flexible, pour un télémétrique Nikon S2. Papillonnant d'un café à un autre, suivant le réseau grandissant de ses fréquentations (qui comprennent des étudiants de l'École des beaux-arts et des artistes plus établis), en quelques années, il aura photographié des centaines de personnes à travers les disciplines. Il adopte en 1956 le pseudonyme « John Max » à la veille de sa première participation à une exposition collective, *Photographie 57*, pseudonyme qu'il utilisera pour toute sa carrière subséquente de photojournaliste et d'artiste.

Le *modus operandi* de John Max jusqu'au milieu des années 1960 se situe quelque part entre la constitution d'un album de famille et celle d'une ethnographie non savante de la scène artistique. Il est observateur et participant – on le retrouve autant devant que derrière sa propre caméra –, et il produit quantité de négatifs 35 mm (et un peu de moyen format). En plus des vernissages et des ateliers de travail, on retrouve dans ses photos des mariages, des après-midis au café, des temps morts à domicile, des spectacles sur scène, des salles de classe, des coulisses de théâtre et de télévision, des salles de montage ou des vacances au chalet, avec ceci de particulier que, sur chacune de ces images, les personnes sont

peintres, écrivains, comédiens, sculpteurs, musiciens, muralistes, artistes du textile, voire marionnettistes. Pourquoi produire une telle variété d'images, et pourquoi de ces gens en particulier ? Considérant l'ensemble de la production de Max dans ses archives⁶, on remarquera d'abord qu'elle se présente comme un fil ininterrompu, une chronique de ses rencontres et des événements où il se trouve. Il démontre peu d'intérêt pour les paysages, urbains ou naturels, et photographie plutôt les gens qu'il connaît sans cacher sa propre présence ou requérir qu'on ignore sa caméra. Plusieurs séries sont ostensiblement posées et furent créées dans le but de produire des portraits conventionnels, mais sa caméra n'arrêtait pas de photographier une fois la séance terminée.

Max montre un intérêt pour la personnalité des gens et la manière dont elle se traduit dans leurs expressions ; il semble que ce soit également ce qui motivait ses sujets à se faire photographier. Se reconnaître sur une photo est une composante fondamentale de la culture de l'image que nourrit le médium (Whalen, 2009), permettant une rencontre avec soi-même comme un autre à découvrir. Comme pour un album de famille (Langford, 2021), une planche contact comporte une performance orale : elle encourage ses lecteurs à verbaliser des réactions, à ajouter des faits devant les images. On trouve d'ailleurs dans les archives de John Max bon nombre d'images où ses sujets examinent des planches contact, généralement celles où ils sont eux-mêmes représentés (Figure 1). Authentifiant la continuité et l'intimité de son rapport à ses sujets, ces images suggèrent également des conversations et des échanges par le biais des gestes et des expressions faciales. On peut en déduire simultanément leur plaisir à se voir, mais également à apprécier le travail de transformation plastique de leur image personnelle que crée la photo. En ce sens, les photos de Max répondaient à un dénominateur commun de la pratique vernaculaire : se reconnaître photographié.



Figure 1. John Max. Henry Saxe et sa compagne Maryse discutant lors de l'examen d'une planche contact, 1960. Négatif 35 mm, 24 x 36 mm. Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Le contexte de ces gestes de reconnaissance de soi amplifie cependant leur portée. Max photographiait dans le but de publier ses images, et leur volume (plus de 2 000 rouleaux de films recensés pour la période de 1956 à 1964) indique une volonté autre que la mémorialisation vernaculaire. Les archives du photojournaliste Robert Millet partagent avec celles de Max un grand nombre de sujets durant les années 1950, comme Armand Vaillancourt, Rita Letendre, Guido Molinari ou Jean-Paul Mousseau, pour n'en citer que quelques-uns⁶. Les deux hommes se sont mutuellement photographiés, en plus de couvrir les mêmes événements, comme des vernissages à la galerie d'art non figuratif L'Actuelle, tenue par Molinari. Millet maintenait, à la différence de Max, une technique plus stricte de pose et d'éclairage afin de faciliter la lisibilité et la reproductibilité de ses images, et produisait comparativement beaucoup moins d'images non posées. Il semble assez probable que Millet ait fait office de mentor et de collègue envers Max pendant un certain temps. Mais si le modèle de publication envisagé par les photos de Millet était la presse quotidienne, dans lequel le fait positif sur les événements prédomine, le style plus graphique de Max et ses sujets moins collés sur l'actualité trouveront plutôt leur place dans les magazines et les suppléments illustrés hebdomadaires, évoquant les modèles subjectifs popularisés par Klein et Frank.

On trouve d'ailleurs, dans les hebdomadaires, abondance d'intérêt pour le lieu commun de la bohème. Imaginaire social que l'on retrouve partout où il y a une concentration de travailleurs culturels (Glinoe, 2018), la bohème enrobe leur expérience professionnelle et personnelle dans une culture apparemment en porte-à-faux avec l'idéal bourgeois. Transgression, créativité, drames et coups d'éclat en sont l'apanage, et sa présence dans la presse vise autant à fasciner qu'à inquiéter le lectorat. L'immense succès du roman *On the Road* (1957) de Jack Kerouac créera par exemple un nouvel avatar nord-américain de la bohème, le beatnik. Les artistes eux-mêmes peuvent participer à cet imaginaire, soit en laissant tacitement se colporter les légendes, soit en étant eux-mêmes les architectes de leurs mythes. Le photographe néerlandais Ed van der Elsken produisit en 1954, pour le magazine *Picture Post* de Londres, l'archétype du drame bohémien parisien avec sa série de photoreportages débutant avec « Why did Roberto Leave Paris » (van der Elsken, 1954a, 1954b, 1954c, 1954d). Combinant des portraits de ses amis dans le quartier Saint-Germain-des-Prés à une histoire inventée d'amour, de jalousie et de crime passionnel, il synthétisa dans un produit plus vrai que nature la fascination que le quartier de Juliette Gréco et de Jean-Paul Sartre opérait sur le lectorat⁷.

Les magazines montréalais de la même époque usaient de moyens moins dramatiques, mais le format privilégié était celui de la visite pseudo-ethnographique au café bohème (souvent L'Échourie ou le El Cortijo) par un intrépide journaliste (généralement un habitué du milieu, comme le poète et cinéaste Claude Fournier par exemple), qui passait quelques heures en compagnie d'une inquiétante tribu de jeunes beatniks à discuter d'art, d'existentialisme, de sexualité ou d'anticléricisme, et qui se surprenait qu'il ne se soit rien passé de violent

(Fournier, 1960; Piazza, 1963). Le reportage *Artist in Montreal* (1954), tourné par le peintre Jean Palardy pour l'Office national du film, montre par exemple tout aussi bien les codes du genre que la participation active du milieu des artistes à cet imaginaire partagé (Palardy, 1954). L'éthos des artistes y est plus important que leurs œuvres. Bien qu'on n'y voie pas John Max, on peut distinguer une exposition de photographie de Robert Millet sur les murs du café^⑧, et les échos de l'événement ont sans doute dû lui parvenir.

La curiosité et la préoccupation du grand public envers le milieu artistique se constatent dans le sensationnalisme des reportages sur la bohème, mais trouvent leurs sources dans de plus importants changements sociaux et politiques quant à la place des arts dans la société après la Deuxième Guerre mondiale. Au Canada, la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, présidée par Vincent Massey, dépose en 1951 un rapport qui définira une nouvelle ère d'interventionnisme gouvernemental en culture. Ses conclusions menèrent à la création d'institutions comme la Bibliothèque nationale et le Conseil des arts. Au niveau provincial, il faudra attendre l'élection de 1960 avant de voir se constituer le premier ministère des Affaires culturelles du Québec, mais, dans la région métropolitaine, le Conseil des Arts de Montréal dame le pion d'une année, en 1956, à son homologue fédéral. L'industrie culturelle est en développement, et la presse imprimée atteindra un sommet de croissance juste avant que la télévision ne lui ravisse son lectorat et ses revenus publicitaires, puisque celle-ci peut rejoindre plus facilement le public en dehors de la zone urbaine (Latouche, 2012 ; Vipond, 2011). Pour reprendre les mots du rapport Massey, c'étaient « les assises spirituelles du Canada » qui étaient en jeu dans le développement culturel face à l'hégémonie américaine (Commission royale d'enquête sur l'avancement des Arts, 1951, p. 317).

En 1961, John Max vend au magazine *Maclean's* un lot de photos prises depuis la fin des années 1950, qui seront ensuite « repackagées » dans un photoreportage au titre racoleur : « The Last Bohemia » (Max, 1961). Reprenant les clichés du genre, le texte du rédacteur commente les photos en faisant miroiter au lecteur un accès privilégié à l'une des dernières tribus bohémiennes, bastion radical de l'anticonformisme. En fait, l'image principale de la double page d'ouverture n'est nulle autre qu'une fête à l'atelier d'Armand Vaillancourt, de retour du Vermont en préparation de son mariage avec Suzanne Verdal^⑨. Vaillancourt défendait lui-même bien sûr des valeurs de gauche et n'hésitait pas à se froter au consensus social. Mais comme on peut le voir dans *Artist in Montreal*, il savait également comment communiquer aisément ses idées à la caméra. Pour un artiste, comprendre le discours médiatique et y participer sont des gestes nécessaires au maintien de l'intérêt et de l'attention du public.

Les artistes, comme le public, aiment regarder les artistes, mais qui regarde les photographes, et comment ? Dans les imprimés où publie Max, ce sont souvent les collectionneurs de célébrités comme les portraitistes Yousuf Karsh ou Gaby [Gabriel Desmarais] qui sont l'objet

de l'attention médiatique (Gaby, 1959). Rarement parle-t-on des photographes moins célèbres, mais leur médium en soi est d'intérêt public. Des chroniqueurs prodigent leurs conseils aux amateurs, on attire l'attention sur les procédés derrière les images insolites de la première page et on débat parfois de son statut en tant qu'art.

Ceci rend encore plus précieuse la scène captée le 19 mars 1961 par John Max, lors de la visite à son appartement de la rue Chomedey au centre-ville, de Leonard Cohen, Robert Hershorn et Alanis Obomsawin (Figure 2). On peut les voir feuilleter des magazines ou des livres photos de la collection de Max, ainsi que des tirages de sa première exposition solo, *John Max Shouts : Enough, No More, I Want* (1960), en particulier un portrait du photographe Marc-André Gagné. Leonard Cohen pratiquait le médium en amateur, et y fait référence dans son premier roman *The Favourite Game* (1963), tandis que Hershorn se préparait à lancer le magazine d'idées *Exchange* en novembre 1961. Alanis Obomsawin n'était pas encore cinéaste, mais elle cumulait déjà une expérience de modèle, chanteuse et conteuse dans le circuit folk, et entretenait des liens personnels étroits avec le milieu culturel montréalais (Lewis, 2006).

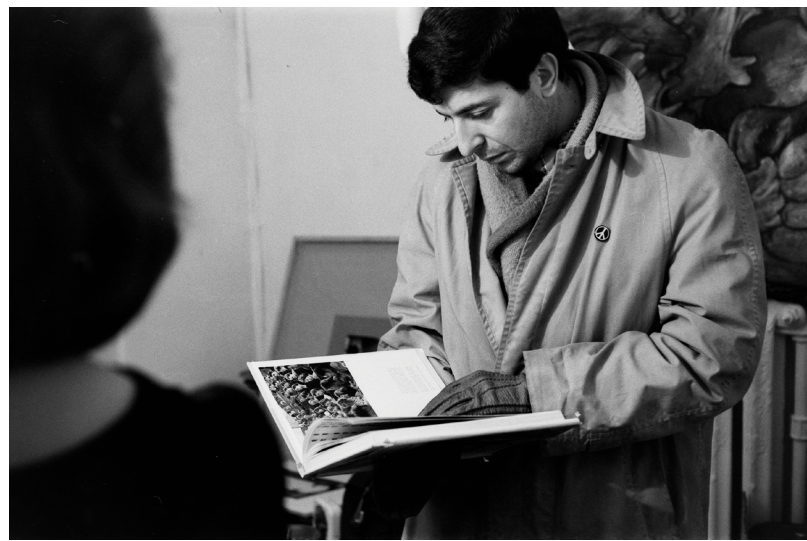


Figure 2. John Max. Leonard Cohen, Robert Hershorn et Alanis Obomsawin examinant des livres et des épreuves (à gauche), Leonard Cohen examinant le livre photographique *The People of Moscow* (1955) de Henri Cartier-Bresson (à droite), 19 mars 1961. Négatifs 35 mm, 24 x 36 mm chacun. Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

C'est ainsi que nous sommes témoins de la scène d'une visite d'atelier chez John Max en bonne et due forme, une appréciation de son travail accompagnée de discussions plus larges sur le médium. Pour le photographe, c'est l'occasion de négocier ses services à venir, comme son portrait de Cohen qui se retrouvera au mois de mai sur la couverture de son recueil *The Spice-Box of Earth* (1961), alors que pour ses invités, c'est l'occasion d'en apprendre plus sur la photographie et d'évaluer la possibilité de lui passer d'éventuelles commandes, ou celle de le laisser immortaliser une expression faciale, un geste qui serait parlant s'il était vu du grand public. Une première pièce de l'atelier du pigiste – sa boutique, si l'on veut le comparer à Notman – se dévoile à travers cette image que le photographe a prise de son propre travail en train de se faire.

La quincaillerie et l'atelier

Des espaces-laboratoires que Max a occupés, il ne nous reste que peu de traces. Dans le documentaire *John Max : A Portrait* (2010) de Michel Lamothe, sa chambre noire paralysée par le désordre de son domicile est un poignant symbole de ses difficiles dernières années. Un portrait du peintre et photographe Henri Cousineau, alors qu'il assistait Max au début des années 1970, montre le même espace en meilleur état dans son œuvre majeure *Open Passport* (Max, 1973). Durant la période que nous examinons ici, deux images pertinentes ont été localisées. La première est un autoportrait du photographe avec son amie la joaillière Jean Sadler¹⁰, en arrière-plan duquel on distingue un agrandisseur Leitz VALOY II et des épreuves, alors que la seconde est une image de sa table de travail. Sur cette dernière se côtoient planches contact, pinceaux et livres sous un détail de la *Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli et une photo de Cartier-Bresson à Alicante en Espagne (Figure 3). Autoportrait par les outils, cette photo témoigne de l'interdisciplinarité de la vie culturelle. En dépeignant ainsi son espace de travail, John Max inscrit dans son corpus la continuité de sa propre pratique avec les arts visuels classiques et modernes, mais également avec la littérature. Les planches contact sont empilées horizontalement, à la manière d'un codex qui attend sa reliure, et non pas verticalement comme une peinture en élaboration.



Figure 3. John Max. Table de travail, 1959. Négatif 35 mm, 24 x 36 mm. Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Mais il montre moins d'intérêt pour ses outils que pour sa personne : en comparaison, le nombre d'autoportraits qu'il produit est bien plus important.

Un photoreportage publié en 1961 dans *Vie des arts* sur la jeune génération de peintres montréalais fait état de la reconnaissance qu'il réclame. Fait notable pour un magazine de cette époque, le crédit photographique est placé plus haut que la mention de l'auteur du texte. Avant même de parler de peinture, ce dernier résume la démarche de Max comme celle d'un anticonformiste refusant de se mettre à l'emploi d'un studio ou d'un journal, un ami des artistes, qui « use de son appareil comme le peintre de la spatule » (Saucier, 1961, p. 37). Sous cette rhétorique, on discerne des questions de droit d'auteur, de reconnaissance professionnelle et d'autonomie intellectuelle, les mêmes qui occupaient les peintres d'un autre siècle. Ce sont donc des artistes photographiés dans leur atelier par John Max dont il est question dans le reportage, et non pas des artistes seuls. Le format choisi demeure cependant assez conventionnel : on y voit Rita Letendre absorbée dans la manipulation de sa spatule, ignorant l'objectif comme le fait Jacques Hurtubise nettoyant ses pinceaux. Peter Daghish regarde directement la caméra comme s'il était surpris en flagrant délit, et Marcelle Maltais ferme les yeux en sa direction, méditant. La peinture est chose sérieuse : le reportage se conclut sur une Laure Major agenouillée devant son chevalet, préparant religieusement sa prochaine touche.

L'examen des contacts montre des interactions beaucoup plus riches entre le photographe et ses sujets. Arrivant à l'heure d'un repas, Max commence la séance avec Rita Letendre par quelques vues candides de celle-ci lavant la vaisselle, puis elle se met au travail, mélangeant ses couleurs et usant du pinceau. Elle se retourne vers le photographe comme s'il l'avait interpellée, puis passe à la spatule. Elle s'assoit sur le plancher pour prendre la mesure de son tableau, et son expression se détend. Après avoir allumé une cigarette, elle s'adresse franchement à la caméra, et une conversation animée s'ensuit. On y voit de la fierté et du plaisir à travailler, et la séance se conclut sur une Rita Letendre magistrale bien campée dans son fauteuil, entourée d'un tableau en apparence achevé, et d'une pile de boîtes et de tubes vides ayant vaillamment rempli leur devoir (Figure 4). Les marques au crayon gras indiquent la vente subséquente de la photographie au Service de la photographie de l'Office national du film du Canada, pour sa banque d'images dans laquelle une grande partie des informations contextuelles sera ignorée au profit de sa seule forme plastique (Payne, 2013). La photographie résume une interaction satisfaisante, sympathique et animée entre les artistes.

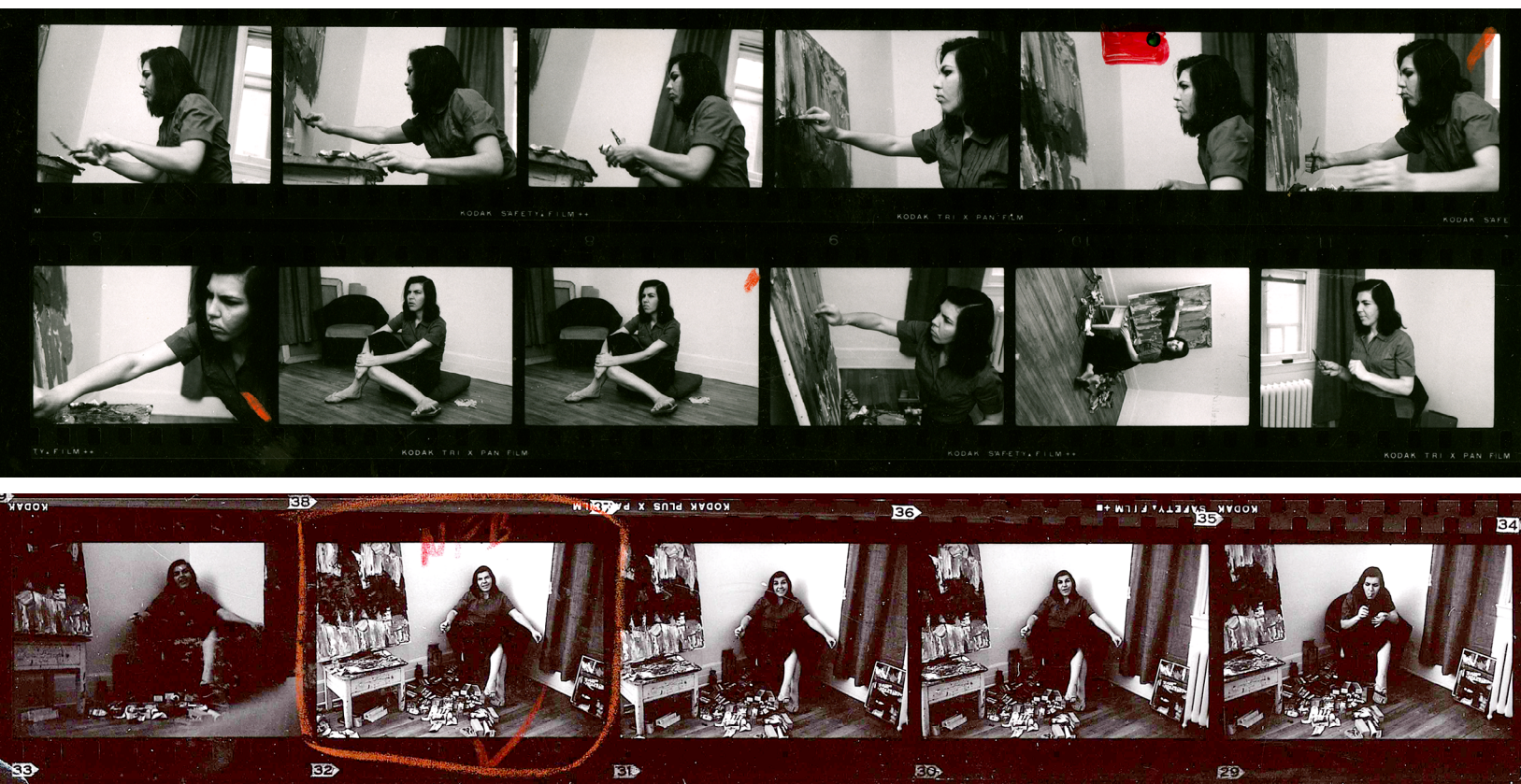


Figure 4. John Max. Planches contact (détails) de Rita Letendre peignant à son domicile, mai 1960. Épreuves à la gélatine argentique, originaux 20,3 cm x 25,4 cm (8 x 10 po). Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Or c'est plutôt l'image d'une peintre seule à l'ouvrage, presque docile, qui retiendra l'attention de *Vie des arts*. L'iconographie choisie pour le photoreportage fait appel à des valeurs conservatrices et chrétiennes : modestie, piété et dévotion à l'œuvre en train de se faire plutôt que triomphe sur les éléments, maîtrise des outils et accomplissement de son destin. Les jeunes peintres qui entrent dans la carrière n'ont pas encore droit de cité en tant qu'individus libéraux comme leurs aînés (McKay, 2000), et on évite de leur attribuer tout signifiant d'un quelconque ascendant. Pourtant, si on examine bien les planches contact de Max avec Letendre et qu'on en déduit leurs interactions, on remarque que la séance de pose n'est pas orientée vers la construction d'un type précis de portrait. Le photographe n'essaie pas de trouver la meilleure pose qui mette l'artiste sur un piédestal, et cette dernière ne semble pas non plus contrainte par un décorum particulier. Les parties interagissent plutôt selon le modèle d'une entrevue télévisuelle qui tente de mimer le naturel d'une conversation malgré l'artifice de la situation. Max tâche de représenter Letendre en plein travail, mais également de montrer son propre rôle dans cette mise en scène. La visite de l'atelier de la peintre par le photographe est une rencontre plutôt qu'un pèlerinage. La théâtralité de telles photographies déplaît néanmoins encore au public de l'époque, qui préfère ne pas être

interpellé par les images (Fried, 1967; Sayre, 1989). La richesse des interactions entre Max et les différents peintres qu'il a photographiés fut limitée par *Vie des arts* aux seules images sobres de la dévotion au travail.

Le surplus d'images que la proximité avec les sujets et le format 35 mm rendent possible fait de la prise de vue un moment d'expérimentation, puisque plusieurs usages subséquents sont possibles pour une même séance. Lors d'une séance dans le salon de Ghitta Caiserman, on peut décoder dans l'expression corporelle de celle-ci et de son invitée, la peintre Camille Leduc, une certaine familiarité avec le photographe. Elles ne retiennent pas leurs mouvements pour éviter le flou, parlent à la lentille et adoptent une posture appropriée à leur activité plutôt qu'à la composition de la photo. Caiserman est assise exactement à l'endroit où converge la perspective de son tableau *Studio Window* (1957) – on y reconnaît d'ailleurs ses rideaux – et la planche contact la montre travaillant sur des esquisses¹¹. C'est la peintre qui se fait invisible à la caméra, maintenant son absorbement et ignorant généralement l'objectif, mais on peut détecter qu'elle fait en conséquence un effort de pose afin de garantir à Max des photos publiables. De cette séance, John Max choisira plutôt un portrait pris au « mauvais » moment, puisque Caiserman a les yeux mi-clos (Figure 5). Accentuant les contrastes et recadrant l'image, Max en fera une image mystérieuse pour une séquence de sa première exposition solo. L'atelier de Caiserman fut, pour un bref moment, le sien également, un espace studio lui permettant d'expérimenter différentes prises de vues qui seront ensuite raffinées dans son espace laboratoire.

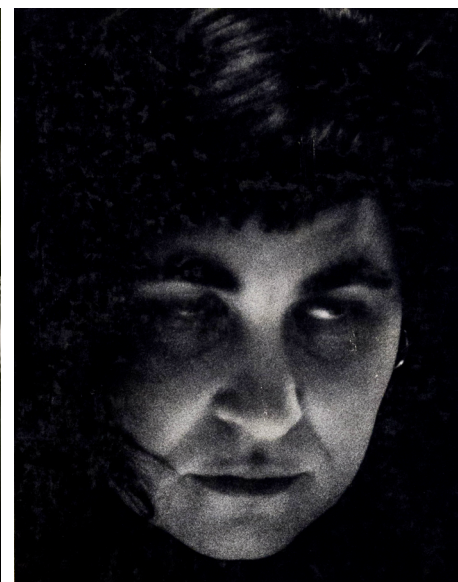


Figure 5. John Max. Ghitta Caiserman et Camille Leduc (à gauche), Caiserman esquissant (à droite), planches contact (détails) et épreuve finie. Épreuves à la gélatine argentique, originaux 20,3 cm x 25,4 cm (8 x 10 po) et 35 cm x 27 cm (14 x 11 po). Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal.

© La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Le théâtre ambulant

Peut-on vraiment parler de la caméra 35 mm comme d'un atelier portatif ? Dans la mesure où elle est le prétexte plutôt que le témoin d'une scène, nous répondons par l'affirmative. L'atelier *in situ* de John Max peut être considéré comme étant tout espace photographiable par sa caméra dans lequel agissaient consciemment les acteurs concernés dans le but de produire une image. Comme son sujet de prédilection était principalement les corps visibles en mouvement, il requérait la participation d'autres personnes dans la création d'une situation pour l'image. Bien que son travail ne cessât pas avec la prise de vue – les manipulations en chambre noire faisant partie de son esthétique –, il délégua éventuellement la dimension laboratoire à des assistants lorsqu'il obtint un statut et des ressources suffisantes à la fin des années 1960. Principalement des étudiants du Collège Loyola où il enseigna de 1968 à 1971, ses assistants (comme l'était Henri Cousineau) eurent la charge du développement des négatifs, de l'impression et de la retouche finale des épreuves. Quartier général de la logistique complexe derrière la production de l'exposition *Open Passport* (Hardy-Vallée, 2019), sa chambre noire devint également un espace de socialisation où se rencontrèrent de jeunes artistes en devenir. Ses méthodes de prise de vue auront également évolué dans les années 1970, et il fut alors de moins en moins intéressé par la célébrité des artistes que par ses interactions avec son réseau de proches. Bien qu'il continuât à photographier les artistes jusqu'à ses derniers jours, ce fut avant tout en tant qu'amis.

L'atelier d'un photographe comme Max est par conséquent un espace éphémère où la vie privée et la vie publique se rencontrent, et dans lequel peuvent facilement s'inviter d'autres artistes. Lorsqu'il se rendit dans l'atelier d'Alfred Pelland vers 1959 aux fins d'un reportage pour *Perspectives* et *Weekend Magazine*¹², la rencontre fut l'occasion de plusieurs expérimentations photographiques, de regards et de jeux dans l'espace pictural. Sur le négatif 498 (Figure 6), Alfred Pelland et Madeleine Pelland prennent différentes poses de couple, l'homme placé au-dessus de sa compagne et muse selon le stéréotype d'usage. Puis Pelland grimace et cabotine seul, et avec ses expressions théâtrales et exagérées aidées d'accessoires improvisés, il s'adresse à un public imaginaire hors du champ de la lentille. Une loupe placée tel un monocle (ou un « prisme d'yeux ») sur son œil droit le transforme en un objet circulaire rappelant la forme tracée sur une peinture derrière lui ; Max se repositionne pour ajuster sa composition, et Pelland ajuste la loupe pour maximiser l'effet. Il en résulte, pour Max, une image satisfaisante qui sera marquée par la suite de deux couleurs différentes de crayon gras, correspondant chacune à deux étapes successives d'un processus de sélection¹³. L'expérience est ensuite répétée avec un morceau de carton sur le visage de Pelland, mais c'est son application sur le visage de Madeleine qui produira l'image retenue d'un crochet rouge, un écho lointain du portrait de la comtesse de Castiglione pour le photographe Pierre-Louis Pierson vers 1865. La séance se relaxe, puis Max fait un portrait individuel de Madeleine et une série du peintre assis à sa table de travail conversant nonchalamment.



Figure 6. John Max. Planche contact avec Alfred Pellan et Madeleine Pelland, vers 1959. Épreuve à la gélatine argentique, 20,3 cm x 25,4 cm (8 x 10 po). Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

En visitant Alfred Pellan dans son atelier, John Max invite celui-ci à se produire dans le sien. Si les images plus conventionnelles montrent l'artiste, ses outils et son environnement de travail, une performance improvisée a lieu pour et dans la caméra : Pellan et Max créent des images ensemble en fonction d'un même cône de perspective. L'idée pourrait en être dérivée du film *Jackson Pollock 51* (1951), dans lequel le réalisateur, le photojournaliste Hans Namuth, utilise une plaque de verre pour filmer les jets de peinture de Pollock à mesure qu'ils se déposent, de telle sorte que le plan focal devienne une toile expressionniste abstraite en train de se faire. La photographie réunit chez Max comme chez Namuth le processus et le produit de l'œuvre, l'atelier et l'exposition. Le réseau d'attitudes et de pratiques qui se concentre autour de sa caméra se compare à celui constitué par la ciné-caméra : la présence de l'appareil crée un événement qui commande l'attention¹⁴. Pour ceux qui sont devant la caméra, les différents codes de la pose ou du jeu d'acteur se mettent en branle ; pour ceux qui sont derrière, c'est tout un système créatif qui se met en place, un jugement en continu sur les formes visuelles qui en résulteront. Et n'oublions pas l'éventuelle foule de curieux qui est attirée par ce cirque médiatique qui s'installe, avant même que les images qui en sortiront rejoignent son public.

Pragmatique de l'index

Les propositions de Daniel Buren (2010) sur les liens qui unissent l'œuvre d'art à son contexte de production dans l'atelier trouvent leur complément dans celles de Rosalind Krauss (1977a, 1977b) utilisant la notion d'index afin de caractériser l'art de la décennie 1970. Le concept d'index trouve son origine chez le philosophe Charles Sanders Peirce pour désigner un signe qui possède un lien avec son référent par un processus d'empreinte, de trace directe – des pas dans la neige sont un exemple classique. En tant que dispositif reliant causalement un objet et sa représentation physicochimique par l'intermédiaire de la lumière réfléchi et convergente, la photographie possède des caractéristiques indicielles, tout comme la toile que Rita Letendre travailla devant John Max porte l'empreinte de sa spatule. L'indexicalité de la photographie étant culturellement plus remarquable que celle de la peinture, elle a valeur d'exemple pour Krauss et lui permet de structurer son propos sur différentes pratiques artistiques qui privilégient l'impossibilité de déplacer l'œuvre de son lieu, ou qui en prennent explicitement acte (Krauss, 1977b). Pour Buren comme pour Krauss, la pragmatique des œuvres est essentielle à leur compréhension : elles ne sont pas des signes mobiles, autonomes qui préservent leur sens lorsqu'on en change le contexte, de la même manière que l'expression « Je le veux » n'a pas le même sens dans un mariage que dans une boulangerie parce qu'elle n'accomplit pas la même action. Une œuvre, plus qu'un simple signe, se définit par sa pragmatique – la performativité d'une expression en contexte –, et son atelier, plutôt que de se limiter au simple lieu physique de sa création, comprend également son interaction avec le champ de ses médiations. La photographie est ainsi un laboratoire intellectuel exemplaire pour ceux qui cherchent à articuler le sens des pratiques explorant les questions conjointes de l'expression et du site.

Pour que de telles idées soient recevables dans les années 1970, il fallait présupposer non seulement des précédents dans les domaines de la critique d'art et de la recherche académique, mais également dans la vie culturelle elle-même. L'art explorait bien sûr déjà la question du site de l'atelier – on n'a qu'à penser à *L'Arbre de la rue Durocher* de Vaillancourt commencé en 1953 –, et l'expérience photographique était riche de situations dans lesquelles une simple caméra suffisait à créer un prétexte et un contexte pour la production d'images. Dans la pratique vernaculaire, on produit des photos pour avoir des traces du monde, mais également pour produire des photos, ces objets qui peuvent ensuite circuler, être commentés, appréciés et intégrés à d'autres objets (un spicilège, un album, une lettre, un journal intime, etc.) et à d'autres pratiques. Le photographe Garry Winogrand affirmait à juste titre qu'il faisait des photos pour « découvrir ce dont une chose aura l'air une fois photographiée¹⁵ » (Longwell, 1972, p. 4). Pour le philosophe David Davies, il en résulte que ces pratiques démontrent qu'en bout de ligne, l'ontologie des œuvres d'art n'est pas une question d'objets, mais bien d'actions. Bien que les produits matériels soient notre principale source d'information sur les œuvres d'art, l'œuvre en soi est une performance, une suite d'actions précises par lesquelles les artistes manipulent un médium, performance que nous apprécions par le biais du produit (Davies, 2004), ce « masque mortuaire de sa conception¹⁶ » (Benjamin, 1986, p. 81). C'est le travail de Rodin plus que l'objet dont la cause est Rodin que nous apprécions. Les pratiques *in situ* ou post-studio se comprennent ainsi, suivant Davies, comme une tentative de rendre plus explicite le principe performatif fondamental à l'œuvre d'art, idée que défendent également à leur manière Buren, Krauss, Vaillancourt, ou Max et Pellan.

La photographie du XX^e siècle, par la présence limitée de ses studios et de ses laboratoires, apparaissait donc comme une pratique qui pouvait remettre en question la notion même d'atelier. Si le Polaroid permet de transporter avec soi le studio et le laboratoire des images, pourquoi s'embarrasser de louer un local pour peindre ? Pourtant, la photographie, surtout lorsqu'elle fut couplée à l'imprimerie de masse, a permis de démultiplier les représentations de l'atelier d'artiste. Si elle a mis à mal l'aura de l'œuvre d'art (Benjamin, 2012), elle aura néanmoins magnifié celui de l'atelier. De cet endroit réservé à quelques initiés, les photographies qu'on peut faire ont une valeur précisément parce qu'elles diffusent au plus grand nombre son inaccessibilité. En diffusant les images de leurs espaces de travail avec des reproductions de leur travail dans des périodiques comme *Vie des arts* ou *Perspectives*, les artistes préservaient la confidentialité de leurs lieux de création tout en communiquant à une multitude – allant du simple quidam au conservateur de musée – un condensé de leur éthos professionnel et de leur personnalité. Les valeurs qu'ils véhiculent en tant qu'individus (du moins celles que les périodiques retransmettent) accompagnent ainsi leurs œuvres dans la réception. Ces images constituent un premier contexte pour un public interpellé par les discours ambiants sur la culture et le destin de la nation, et qui fréquente plus souvent le musée imaginaire des magazines que ceux en pierre et en béton du centre-ville. La sociabilité indirecte, médiatisée qui se construit alors entre le public et l'artiste devient pour la majorité le mode principal

d'appréhension du travail artistique. La photographie montre comment l'atelier des artistes ne se limite plus à l'espace physique dans lequel sont créées leurs œuvres, mais s'étend à l'espace médiatique dans lequel se communique leur personnalité – constatation qu'on voit à l'œuvre tout autant dans « The Last Bohemia » que chez Andy Warhol par le rayonnement de son atelier-spectacle, la Factory. La photographie joue également un rôle clé dans la mise en place de l'art conceptuel, justifiant son déni de l'objet, mais permettant en même temps d'en documenter les éphémères traces.

En se frottant à l'atelier des peintres, c'est son propre statut en tant qu'artiste que défendait John Max le pigiste. Sa pratique occupait de multiples fonctions, pouvant servir tout autant à des fins vernaculaires, publicitaires ou artistiques, mais il revendiquait celle qui faisait de lui l'égal des peintres. Documentant l'expérience photographique, ses images montrent de plus comment les artistes vivaient avec celles-ci, et nous permettent d'en comprendre plus sur les rapports mutuels, parfois familiaux (Hirsch, 1997) entre les individus qu'elles alimentaient. Elles nous laissent entrevoir les contours de son propre atelier, à la fois boutique, studio et laboratoire, dont le lieu pouvait facilement se constituer ou se défaire de manière éphémère. La photographie est un médium social, caractérisé par une abondance d'images ordinaires (Batchen, 2000), faciles à partager de manière informelle, mais qui peuvent tout aussi bien trouver le chemin vers la diffusion de masse, trajectoire qu'espère pour lui-même tout artiste cherchant à se faire découvrir et à établir son nom.

Il serait présomptueux d'attribuer à la photographie seule la paternité conjointe du modernisme pictural, de l'art conceptuel, de la société du spectacle, de la performance ou des œuvres *in situ* (nous pourrions en dire autant de la sculpture et du théâtre), mais sa présence au sein de chacune de ces pratiques atteste de son importance majeure dans et autour de l'art occidental du dernier siècle, même lorsque son statut en tant que médium artistique était objet de dispute. Dans le contexte de la vie culturelle montréalaise, les archives de John Max constituent une source exceptionnelle pour l'étude des rapports entre art et photographie, et le présent article a tenté d'en montrer une facette précise en étudiant un échantillon des représentations d'ateliers qu'elles contiennent. Comme nous avons pu le constater, elles sont riches d'enseignement sur les attitudes des artistes face aux médias s'intéressant à leur pratique et à leur éthos, mais également sur l'expérience photographique de l'époque et la porosité des frontières entre les contextes de diffusion des images. John Max bénéficiait de la participation entière de ses sujets dans l'atelier – le sien ou le leur – et il en acquérait par le fait même une éducation à la vie artistique.

Des recherches plus approfondies permettraient également de mieux comprendre comment se vivait à Montréal le pôle opposé à l'atelier comme le concevait Buren : l'exposition en galerie ou en musée. En effet, bien que Max n'ait pas photographié aussi systématiquement les vernissages que le fit son ami de longue date Gabor Szilasi (Szilasi, 2019), il était présent aux expositions des non-figuratifs à L'Actuelle et au Musée des beaux-arts, lors des performances

explosives d'Armand Vaillancourt, dans la galerie de Vittorio Fiorucci, à l'ouverture du Drug avec François Dallegret et aux premières de ses propres expositions. Dans les photos de vernissages de Max, tout comme dans celles de Szilasi, c'est l'attention divisée des participants qu'on remarquera. Leur caméra n'attire pas autant l'attention dans un vernissage qu'elle peut le faire dans l'atelier, ou même dans la rue. Concédant parfois un bref regard au photographe, un autre aux œuvres sur les murs, leurs sujets sont profondément absorbés par les gens qui les entourent.

Notes

1. L'auteur tient à remercier la Succession de John Max et la galerie Stephen Bulger pour les photographies de John Max, et il souligne la collaboration précieuse des archivistes Danielle Blanchette et Audrey Marcoux du Musée des beaux-arts de Montréal, ainsi que René St-Pierre pour Armand Vaillancourt. On trouvera une large sélection des photographies de John Max de cette époque dans l'ouvrage de l'auteur (2025), *Premières planches*. VU.
2. Comme le précise Lebart, les premiers papiers étaient à noircissement direct et devaient être exposés au soleil pour de longues minutes avant que l'image soit visible.
3. La chambre noire et ses artefacts font l'objet d'une démarche de longue date du photographe Michel Campeau, qui a été publiée, entre autres, dans *Darkroom* (Campeau, 2007) et *The Donkey that Became a Zebra. Darkroom Stories* (Campeau, 2019).
4. Bien sûr, l'usage du laboratoire commercial sera également réintégré dans la démarche d'artistes des années 1970 comme Stephen Shore, pour son projet *American Surfaces* (1972-1973). La compagnie Polaroid a également cultivé les rapports avec des photographes établis tels qu'Ansel Adams afin d'asseoir sa crédibilité en tant que médium artistique.
5. Toutes les images proviennent du Fonds John Max en dépôt (P18), hébergé au Musée des beaux-arts de Montréal, et appartenant à la Succession de John Max.
6. Fonds Robert Millet. - [195-]-2018 (P179), Archives de la Ville de Montréal.
7. Il en fera également une autofiction photographique, *Love on the Left Bank* (van der Elksen, 2002 [1954]).
8. De nombreuses photographies de plateau sont disponibles dans le Fonds Robert Millet.
9. La planche contact fait état d'un test sanguin, à cette époque obligatoire pour l'obtention d'une licence de mariage dans l'État du Vermont. Le mariage n'aura cependant pas lieu. John Max était censé être le témoin de Vaillancourt.
10. Sadler, ayant étudié à l'École des beaux-arts de Montréal, opérait avec une associée un atelier de joaillerie se spécialisant dans les créations sur mesure adaptées à la mode contemporaine (Turner, 1966).
11. *Studio Window* fut exposée au 74^e Salon annuel du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal en avril et mai 1957, alors que les photographies de Max datent de janvier ou février 1957, selon son système de numérotation. Il est possible que Caiserman était en train de travailler sur sa peinture à ce moment.
12. La date précise de cette visite n'a pas été notée et est déduite de la numérotation. Les images ont été publiées dans (Trent, 1960a, 1960b). Deux autres visites de Max dans l'atelier de Pellan sont recensées en 1962 et 1964.
13. Cette image sera utilisée dans l'installation *L'Arbre du peuple*, créée par le Service de la photographie de l'ONF pour le pavillon du Canada à Expo 67.
14. On se référera aux photographies de plateau de Max du film *La femme image* (1960) de Guy Borremans, reproduites dans (Hardy-Vallée et Hudon, 2024)
15. « I photograph to find out what something will look like photographed. »
16. « The work is the death mask of its conception. »

Références

- Bair, N. (2016). The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century. *History of Photography*, 40(2), 146-166. <https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1146445>
- Batchen, G. (2000). Vernacular Photographies. *History of Photography*, 24(3), 262-271. <https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443418>
- Benjamin, W. (1986). One-Way Street (selection) (E. Jephcott, Trans.). Dans P. Demetz (éd.), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing* (pp. 61-96). Schocken Books.
- Benjamin, W. (2012 [1939]). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit] (J. Cambreleng, Trans.). Dans *Walter Benjamin sur la photographie* (pp. 161-195). Éditions Photosynthèses.
- Bernard, R., White, M., Adams, A., Lyons, N., et Smith, H. H. (1961). The Workshop Idea in Photography. *Aperture*, 9(4), 143-171. <https://archive.aperture.org/article/1961/4/4/the-workshop-idea-in-photography>
- Bouthillette, J. (1961, 24 juin). La Roulotte promène ses personnages de parc en parc. *Perspectives*, 6-10. <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/4943082>
- Buren, D. (2010 [1979]). The Function of the Studio. Dans M. J. Jacob et M. Grabner (éd.), *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 156-162). The University of Chicago Press.
- Cambron, M. (2012). Introduction: l'indiscipline de la culture : objets et méthode. *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, 15(1-2), 13-21. <https://doi.org/10.7202/1014623ar>
- Campeau, M. (2007). *Darkroom*. Nazraeli Press.
- Campeau, M. (2019). *The Donkey that Became a Zebra. Darkroom Stories*. LOCO.
- Cartier-Bresson, H. (2014 [1952]). Foreword. Dans *The Decisive Moment*.
- Coleman, A. D. (2023). *Alternate History: Robert Capa on D-Day*. <https://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day/>
- Commission royale d'enquête sur l'avancement des Arts, L. e. S. a. C. (1951). *Rapport*. I. d. Roi. <https://www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-f.html>
- Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Blackwell.
- Fournier, C. (1960, 20 février). Tout un monde à changer. *Perspectives*, 2(8), 2-4. <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/4943011>

Fried, M. (1967, été). Art and Objecthood. *ARTFORUM*, 12-23.

Gaby. (1959, 9 mai). A New Gallery of French-Canadian Portraits. *Maclean's*, 72(10), 17-32.

Glinoyer, A. (2018). *La bohème : Une figure de l'imaginaire social*. Les Presses de l'Université de Montréal.

Grabner, M. (2010). Introduction. In M. J. Jacob & M. Grabner (Eds.), *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 1-11). The University of Chicago Press.

Hardy-Vallée, M. (2019). The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport. *History of Photography*, 43(4), 399-421.
<https://doi.org/10.1080/03087298.2020.1771052>

Hardy-Vallée, M. (2022). Thinking Onto the Box: The Photographer's Archive as Instrument [Pensar dentro de la caja: El archivo del fotógrafo como instrumento]. *Anales de Historia del Arte*, 32, 351-372. <https://doi.org/10.5209/anha.83075>

Hardy-Vallée, M., et Hudon, S. (2024). Reprendre contact avec « La femme image ». *Panorama-Cinéma*. <https://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=15&id=1201>

Hensch, H. K., et Hensch, B. A. (1994). *The Photographic Experience 1839–1914: Images and Attitudes*. The Pennsylvania State University Press.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.

Krauss, R. (1977a). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*(3), 66-81.
<https://doi.org/10.2307/778437>

Krauss, R. (1977b). Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. *October*(4), 58-67.
<https://doi.org/10.2307/778480>

Kunard, A. (2018). Photography as Gesture: How Photographs Make Things Happen. *Revue du MBAC*, 9, 22-28. <https://doi.org/10.3138/ngcr.9-002>

Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, 30(3), 29-44. <https://doi.org/10.7202/014924ar>

Langford, M. (2021 [2001]). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. McGill-Queen's University Press.

Langford, M., et Tousignant, Z. (2021). Introduction. Dans M. Langford et Z. Tousignant (éd.), *Le laboratoire = The Laboratory* (pp. 17-25). Artexte.

Latouche, D. (2012). 1920-1960 : l'émergence d'une modernité culturelle urbaine. Dans D. Fougères (éd.), *Histoire de Montréal et de sa région* (Vol. II). Presses de l'Université Laval.

Lavoie, V. (2017). *L'affaire Capa. Le procès d'une icône*. Textuel.

Lebart, L. (2021). Qu'est-ce qu'un laboratoire ? Dans M. Langford et Z. Tousignant (éd.), *Le laboratoire = The Laboratory* (pp. 27-39). Artex.

Lewis, R. (2006). *Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker*. University of Nebraska Press.

Longwell, D. (1972). Monkeys Make the Problem More Difficult; A Collective Interview with Garry Winogrand. *Image*, 15(2), 1-4.

Max, J. (1961, 22 avril). The Last Bohemia. *Maclean's*, 24-27.

McKay, I. (2000). The Liberal Order Framework: A Prospectus for a Reconnaissance of Canadian History. *The Canadian Historical Review*, 81(4), 616-678.
<https://doi.org/10.3138/chr-102.s4.090>

Palardy, J. (1954). *Artist in Montreal*. Office national du film du Canada.
https://www.nfb.ca/film/artist_in_montreal/

Parsons, S. (2016). Notman's Studio as a Space of Performance. In H. Samson et S. Sauvage (éd.), *Notman: A Visionary Photographer* (pp. 76-83). Hazan / Musée McCord.

Payne, C. (2013). *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*. McGill-Queen's University Press.

Perreault, M. (2001). Repères biographiques. In G. Godmer (éd.), *Charles Gagnon* (pp. 133-154). Musée d'art contemporain de Montréal.
<https://macrepertoire.macm.org/publication/charles-gagnon-2/>

Piazza, F. (1963, janvier). 21 heures, rue Clark. *Le Samedi*, 9-13.
<https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3769355>

Robert, L. (2012). La « vie culturelle » et son histoire. Quelques réflexions sur la notion de « vie ». *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, 15(1-2), 231-242.
<https://doi.org/10.7202/1014633ar>

Rodriguez, V. (1999). L'atelier institué en portrait de l'artiste moderne dans la littérature du XIX^e siècle. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 26(1-2), 3-12.
<https://doi.org/10.7202/1071545ar>

Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 121-138. <https://doi.org/10.7202/008135ar>

Saint-Jacques, D. (2012). Montréal, foyer de la vie culturelle au Canada français durant la première moitié du XX^e siècle. Domination et résistance. *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, 15(1-2), 23-40. <https://doi.org/10.7202/1014624ar>

Saucier, P. (1961). Jeunes peintres au travail. *Vie des arts*, (22), 37-45.
<https://id.erudit.org/iderudit/55199ac>

- Sayre, H. M. (1989). *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press.
- Szilasi, G. (2019). *Le monde de l'art à Montréal, 1960-1980* (Z. Tousignant, éd.). McGill-Queen's University Press.
- Tata, S. (1968). On assignment: John Max by Sam Tata. *Foto Canada*, 1(3), 29-35.
- Trent, B. (1960a, 15 octobre). Alfred Pellan ou la joie de vivre et de créer. *Perspectives*, 2(42). <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/4943046>
- Trent, B. (1960b, 15 octobre). Alfred Pellan: Lover of Life and Art. *Weekend Magazine*, 10(42).
- Turner, D. (1966). Latest Fashions Inspire Off-Beat Jewelry. *The Gazette*, 25.
- Van der Elsken, E. (1954a, 6 février). Why did Roberto Leave Paris? *Picture Post*, 14-17.
- Van der Elsken, E. (1954b, 13 février). Paris is the City of Jealousy. *Picture Post*, 32-35.
- Van der Elsken, E. (1954c, 20 février). The Call of the Sea. *Picture Post*, 37-39.
- Van der Elsken, E. (1954d, 27 février). Paris is no Mother. *Picture Post*, 38-40.
- Van der Elsken, E. (2002 [1954]). *Love on the Left Bank*. Dewi Lewis Publishing.
- Vipond, M. (2011). *The Mass Media in Canada: Who Decides What We Read, Watch, & Hear?* James Lorimer & Company.
- Whalen, C. (2009). Interpreting vernacular photography: finding 'me' – a case study. Dans R. Howells et R. W. Matson (éd.), *Using Visual Evidence* (pp. 78-95). McGraw-Hill/Open University Press.