



**HAL**  
open science

# Une Nouvelle Vision américaine : le département photographique de l'Institute of Design à Chicago de 1946 à 1972

Agathe Cancellieri

## ► To cite this version:

Agathe Cancellieri. Une Nouvelle Vision américaine : le département photographique de l'Institute of Design à Chicago de 1946 à 1972. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2019. Français. NNT : 2019PA01H039 . tel-02612522

**HAL Id: tel-02612522**

**<https://theses.hal.science/tel-02612522>**

Submitted on 19 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**THESE DE DOCTORAT**

**Préparée au sein de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
Pour l'obtention du titre de Docteur  
Spécialité Histoire de l'art**

Présentée et soutenue publiquement le 18 décembre 2019  
par

**AGATHE CANCELLIERI**

***Une Nouvelle Vision américaine,*  
le département photographique de l'Institute of Design à Chicago  
de 1946 à 1972**

**TOME I**

Sous la direction de :

Michel Poivert, Professeur des Universités, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Membres du jury de soutenance :

Michelle Debat, Professeur des Universités, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Guillaume Le Gall, Maître de conférence, Université Paris IV Sorbonne

Arnaud Pierre, Professeur des Universités, Université Paris IV Sorbonne, Rapporteur

Michel Poivert, Professeur des Universités, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Evelyne Toussaint, Professeur des Universités, Université Toulouse - Jean Jaurès,  
Rapporteur



## Résumé

### **Une *Nouvelle Vision* américaine, le département photographique de l'Institute of Design à Chicago de 1946 à 1972**

À sa création en 1944 l'Institute of Design de Chicago (ID) s'inscrit dans une continuité avec le New Bauhaus (1937-1938) et la School of Design (1939-44), deux institutions dirigées par László Moholy-Nagy, ancien professeur au Bauhaus allemand. L'ID ouvre véritablement le chapitre américain de son histoire en intégrant en 1945 un programme exclusivement consacré à la photographie. Le département photographique de l'ID est-il parvenu malgré le poids de son héritage à produire une nouvelle vision pédagogique et artistique ? Cette thèse propose, à partir d'archives inédites, d'œuvres et de témoignages d'élèves et de professeurs, de questionner l'influence de ce département sur l'enseignement de la photographie et sa reconnaissance en tant qu'art aux États-Unis.

Le premier chapitre retrace le passage de témoin entre les avant-gardes européennes et une nouvelle génération américaine qui utilise l'approche expérimentale de Moholy-Nagy pour construire une vision documentaire de la ville de Chicago. Le deuxième chapitre raconte comment le département, dans les années 1950, assoit sa légitimité artistique sous la direction de deux photographes majeurs de la scène américaine, Aaron Siskind et Harry Callahan. Le troisième chapitre montre comment le département est devenu un modèle d'enseignement aux États-Unis. La formidable reconnaissance du programme à l'extérieur de l'ID marque aussi la fin d'une exception puisque les anciens étudiants, devenus professeurs dans d'autres universités américaines, « normalisent » les méthodes révolutionnaires de l'ID. Plus qu'une *destination*, le département a représenté un *carrefour* pour les photographes et les éducateurs qui l'ont traversé.

## **Abstract**

### **An American *New Vision*, the department of photography at the Institute of Design in Chicago from 1946 to 1972**

In 1944 the Institute of Design in Chicago (ID) opened as the continuation of the New Bauhaus (1937-1938) and the School of Design (1939-1944), both institutions founded by László Moholy-Nagy, former professor at the German Bauhaus. The ID began a new chapter in 1945 by creating a program exclusively dedicated to photography. How did the department of photography despite the weight of its heritage develop a unique pedagogy and artistic vision? Through unpublished archives, photographs, and testimonies of students and professors, this dissertation offers to interrogate the department's impact on photography education and on photography's recognition as an art in the United States.

The first chapter retraces the hand-over from the European avant-gardes to a new American generation who used the experimental approach of Moholy-Nagy to build a documentary vision of the city of Chicago. The second chapter shows how the department established its artistic legitimacy under the direction of two great American photographers, Harry Callahan and Aaron Siskind. The third chapter demonstrates how the department became a model for photography education. However, with the terrific recognition of the program the ID stopped to be an exception. The students, in becoming professors in other American universities, « normalized » the revolutionary methods of the ID. More than a *destination*, the department has been acting as a *crossroads* for photographers and educators.

## Remerciements

J'ai commencé à m'intéresser à l'histoire de l'Institute of Design et à son département photographique en vivant à Chicago de 2011 à 2017. Au cours de ces six années, je travaillais en tant que *Project manager* chez Stephen Daiter, une galerie spécialisée en photographie nord-américaine du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Cette galerie représente et défend, à partir d'expositions et de publications, les photographes issus de l'Institute of Design de Chicago. C'est en côtoyant chaque jour leurs œuvres que j'ai eu envie d'écrire sur eux et surtout de faire revivre cette école qui a peu d'équivalent dans l'histoire de la photographie.

Je tiens à remercier les photographes, artistes et éducateurs de m'avoir raconté leur histoire et de m'avoir fait partager leurs œuvres et leurs archives personnelles. Au cours des entretiens que j'ai réalisés, ils évoquent ce « petit » département comme un endroit mythique, un paradis perdu, une sorte d'îlot de résistance dans un système éducatif uniformisé et hiérarchisé. Certains sont aujourd'hui disparus, nombreux sont devenus des amis. J'adresse mes remerciements à Thomas Barrow, Lynne Brown, Alan Cohen, Barbara Crane, François Deschamps, Joseph et Virginia Jachna, Kenneth Josephson, Marilyn Zimmerwoman, Marvin E. Newman, Thomas Porett, Julie Siegel, Deborah Sterling, Charles et Frances Swedlund, Bob Tanner, Charles Traub, et Geoff Winningham.

Je voudrais exprimer ma vive reconnaissance en particulier à Stephen Daiter, un des premiers défenseurs de cette école, qui m'a fait connaître l'Institute of Design et qui m'a encouragée dans mes recherches.

J'aimerais également exprimer ma gratitude à tous ceux et celles qui m'ont ouvert leurs archives et ont partagé leurs connaissances. Elizabeth Siegel, conservatrice au département photographique de l'Art Institute de Chicago m'a donné accès aux entretiens qu'elle avait réalisés à la fin des années 1990 ; John Grimes, élève et enseignant à l'Institute of Design, m'a envoyé ses propres recherches sur le sujet ; et Mark Pohlada, professeur à l'Université de DePaul a longuement échangé avec moi sur sa vision de l'école. Un grand merci à Ralph Pugh, archiviste à la bibliothèque Paul V. Galvin de l'Illinois Institute of Technology pour sa générosité.

Je remercie la Terra Foundation for American Art de m'avoir accordé une bourse de voyage en 2015-2016 qui m'a permis de consulter un grand nombre d'archives aux Etats-Unis. Je tiens à souligner ma gratitude au Center for Creative Photography de Tucson, en Arizona et en particulier à l'archiviste Leslie Squyres ; aux Archives for American Art du Smithsonian à Washington D.C. et aux archives d'Art Sinsabaugh et d'Henry Holmes Smith conservées à l'Indiana University de Bloomington par Nanette Esseck Brewer.

Je remercie Michel Poivert, Professeur des Universités à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pour son soutien, sa confiance et ses conseils tout au long de mes recherches.

Je souhaite témoigner ma reconnaissance à Michelle Debat, Professeur des Universités à Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Arnauld Pierre, Professeur des Universités à Paris 4 Sorbonne et Evelyne Toussaint, Professeur des Universités à Toulouse Jean Jaurès, pour avoir accepté d'être membres du jury.

Cette thèse n'aurait pas été possible sans l'aide de Matthew Avignone, Sylvie Cromer et Jeanne Schneider pour leur relecture, Françoise Paviot pour son soutien inestimable, Kristina Lowis, Antoine Cancellieri, Clarissa Bonet, Lucas Zenk, Eliane De Larminat, Henri Peretz, ma famille et mes ami(e)s. Et bien sûr merci à Noah.

# Sommaire

<b>Introduction .....</b>	<b>10</b>
<b>1 Traditions et nouvelles visions au sein du département photographique de l'Institute of Design, 1946-1951.....</b>	<b>31</b>
<b>1.1 Du <i>Light Workshop</i> au Département photographique .....</b>	<b>32</b>
1.1.1 Un département de photographie dans une école de design.....	32
1.1.2 Le séminaire « New Vision in Photography » .....	48
<b>1.2 Le passage d'une génération à l'autre : la transformation des héritages .....</b>	<b>67</b>
1.2.1 Une difficile transition après la mort de László Moholy-Nagy.....	68
1.2.2 Nouvelle Vision, Nouveau Programme.....	75
1.2.3 Du studio à la rue : expérimenter dans le monde objectif .....	87
<b>1.3 Vers une identité américaine : structuration du département autour de la ville de Chicago .....</b>	<b>101</b>
1.3.1 La photographie documentaire à l'Institute of Design.....	101
1.3.2 Le département photographique entre en résistance .....	122
<b>2 Le département photographique devient une école autonome, 1951-1961 .....</b>	<b>138</b>
<b>2.1 Une direction à deux têtes : Harry Callahan et Aaron Siskind.....</b>	<b>139</b>
2.1.1 Une rencontre en miroir.....	139
2.1.2 La réussite d'un mariage artistique et pédagogique exceptionnel.....	144
2.1.3 Le programme de Siskind et Callahan .....	156
<b>2.2 Les projets collectifs .....</b>	<b>169</b>
2.2.1 Le collectif comme noyau créatif.....	170
2.2.2 Le Projet Sullivan comme première consécration du département.....	178
2.2.3 La revue <i>Student Independent</i> : créer une identité visuelle du département .....	187
<b>2.3 Le master en photographie : la vision personnelle à l'épreuve d'un programme..</b>	<b>194</b>
2.3.1 Du cours fondamental à la thèse photographique .....	195
2.3.2 Y a-t-il une Ecole de Chicago ?.....	207
2.3.3 Les ID5 : cinq figures singulières du photographe-artiste .....	217



**3 L'ouverture du département photographique et son influence sur la scène nord-américaine, 1961-1972..... 242**

**3.1 Crise et renouvellement : quelle orientation pour le département ? ..... 243**

3.1.1 La « ghettoïsation » du département photographique au sein de l'IIT ..... 243

3.1.2 Aaron Siskind et le programme de master ..... 251

**3.2 Une avant-garde photographique : l'Ecole de Chicago..... 271**

3.2.1 Les années 1960 et la manipulation de l'image photographique ..... 272

3.2.2 Vers une émancipation visuelle : l'évolution des thèses photographiques ..... 283

**3.3 Le rayonnement du département photographique en dehors de l'ID ..... 302**

3.3.1 La préservation de l'ID grâce à son modèle éducatif..... 304

3.3.2 La perte d'une spécificité ..... 312

3.3.3 L'Artiste comme Professeur et le Professeur comme Artiste ..... 324

**Conclusion générale ..... 333**

**Sources primaires ..... 341**

**Bibliographie..... 364**

**ANNEXES - Tome II**

Figures ..... 5

Figures supplémentaires ..... 99

Chronologie ..... 111

Entretiens ..... 125

## **Abréviations**

Les institutions américaines sont indiquées dans le texte par les abréviations suivantes :

- **BMC** : Black Mountain College (Asheville et Black Mountain, Caroline du Nord)
- **CCP** : Center for Creative Photography (University of Tucson, Arizona)
- **CHA** : Chicago Housing Authority (Chicago, Illinois)
- **ID** : Institute of Design (Chicago, Illinois)
- **IIT** : Illinois Institute of Technology (Chicago, Illinois)
- **IUH Bloomington** : Indiana University Bloomington (Bloomington, Indiana)
- **MCA** : Museum of Contemporary Art (Chicago, Illinois)
- **MOCP** : Museum of Contemporary Photography (Chicago, Illinois)
- **RIT** : Rochester Institute of Technology (Rochester, New York)
- **RISD** : Rhode Island School of Design (Providence, Rhode Island)
- **SAIC** : School of the Art Institute of Chicago (Chicago, Illinois)
- **SPE** : Society for Photographic Education
- **UIC** : University of Illinois at Chicago (Chicago, Illinois)

Les sources sont indiquées par les abréviations suivantes :

- **Arthur Siegel Papers, AIC** : Arthur Siegel Papers, 1927-1985, The Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois
- **The Art Sinsabaugh Archives, IUH Bloomington** : The Art Sinsabaugh Archives, University of Bloomington, Bloomington, Indiana
- **CCP** : Center for Creative Photography, University of Tucson, Arizona
- **CHM** : Chicago History Museum, Chicago, Illinois
- **IIT** : Institute of Design Records, 1948-2001, Paul V. Galvin Library, Illinois Institute of Technology Archives, Chicago, Illinois
- **SDG** : collection Stephen Daiter Gallery, Chicago, Illinois
- **UIC** : New Bauhaus/ Institute of Design Collection, 1927-1970, Special Collections Department, University Library, The University of Illinois, Chicago, Illinois

## Introduction

« *Les traditions en photographie peuvent, chez un étudiant appliqué, prendre la forme d'une corde qui étrangle, d'une béquille déstabilisante, d'une échelle menant vers la liberté.* »

Arthur Siegel<sup>1</sup>

« *C'était un programme fondé sur l'ignorance. L'important était de découvrir.* »

Harry Callahan<sup>2</sup>

Le département photographique de l'Institute of Design (ID) de Chicago est un des premiers programmes exclusivement dédiés à la photographie aux États-Unis. Créé en février 1945 par László Moholy-Nagy (1895-1946), directeur de l'Institut et ancien professeur au Bauhaus allemand, et consolidé par l'arrivée en février 1946 d'Arthur Siegel (1913-1978), photographe et éducateur américain, il est devenu un important laboratoire de formation pour l'artiste-photographe et l'éducateur-photographe modernes dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

La création d'un département photographique ouvre un nouveau chapitre de l'ID. Au sein du New Bauhaus (1937-1938) et de la School of Design (1939-1944), deux écoles également fondées par László Moholy-Nagy à Chicago, le médium était enseigné au sein d'un atelier, le *Light Workshop*, comme un outil expérimental de design pour apprendre le fonctionnement de la lumière au sein d'une formation pluridisciplinaire. Avec le département photographique, pour la première fois, une formation longue de quatre ans est proposée aux étudiants et aux étudiantes, afin qu'ils développent une vision personnelle à partir du médium photographique. La création d'un diplôme de master en 1950 et l'instauration d'une thèse photographique originale à partir de 1952 renforcent une pratique artistique de la

<sup>1</sup> « *Traditions of Photography can form for the serious student a strangling noose, a hobbling crutch, a ladder to freedom.* » Arthur SIEGEL, « Photography Is », « Five Photography Students from the Institute of Design, Illinois Institute of Technology », *Aperture*, 9 : 2, 1961, non paginé.

<sup>2</sup> « *It was a program of ignorance. It was all about finding out.* » Harry CALLAHAN, Diana L. Johnson JOHNSON, « A conversation with Harry Callahan », in *Callahan in New England*, cat. exp. (27 août au 9 octobre 1994, Providence, Rhode Island, David Winton Bell Gallery), List Art Center, Brown University, Providence, Rhode Island, 1994.

photographie. L'ID est passé d'une formation de designers qui utilisent la photographie comme un outil à la formation d'artistes-photographes auxquels le design offre un cadre d'expérimentation.

Au sein du système éducatif américain, l'ID n'est pas la seule institution à donner une place importante à la photographie. Depuis la création de la Clarence H. White School à New York en 1914, la photographie fait partie des parcours de formation artistique et technique aux États-Unis. Le Rochester Institute of Technology offre par exemple à partir de 1930 un programme photographique destiné à former des ingénieurs. Ansel Adams et Minor White créent un département photographique à la San Francisco School of Fine Arts en 1945, la même année que l'ID, et y enseignent avec une grande exigence technique la photographie pure<sup>3</sup>. Le département photographique s'inscrit donc, dès le début de son histoire, dans un mouvement général de modernisation de l'enseignement de la photographie aux États-Unis. Ses origines européennes et son rapport au design font pourtant du département un programme distinct des autres écoles américaines dont il ne porte ni la rigidité technique, ni l'orientation commerciale. Par ailleurs, de 1946 à 1971, la prise en main du programme par de grands photographes américains comme Harry Callahan, Aaron Siskind et Frederick Sommer, renforce le prestige de ce « petit » département. Leur enseignement contribue à l'émergence de nouvelles générations de photographes nord-américains à Chicago des années 1950 (Marvin E. Newman, Ray K. Metzker, Richard Nickel), aux années 1960 (Kenneth Josephson, Joseph D. Jachna, Barbara Crane) et 1970 (Linda Connor, Keith A. Smith, Geoff Wainwright, Barbara Blondeau.) A partir des années 1970, le département ne parvient pourtant pas à faire face à l'augmentation du nombre de programmes photographiques aux États-Unis, souvent plus attractifs. Il tombe progressivement dans l'oubli et en 2001, il est fermé définitivement.

Cette thèse propose de retracer l'histoire pédagogique, institutionnelle et esthétique du département photographique de l'ID et de questionner son influence sur l'enseignement du médium et sa reconnaissance en tant qu'art aux États-Unis au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à partir d'archives inédites, d'œuvres et de témoignages d'élèves et de professeurs

<sup>3</sup> La photographie pure ou photographie directe, appelée *straight photography*, désigne un style de photographie. Il repose sur la volonté du photographe d'enregistrer une scène de façon aussi réaliste et objective que possible. Ses adeptes renoncent notamment à toute manipulation du médium photographique pendant et après la prise de vue.

qui y ont participé. Comment s'est construit ce programme ? Comment a-t-il évolué ? De quels nouveaux outils pédagogiques a-t-il été à l'origine ? Quel rôle a-t-il tenu sur la scène photographique et le système éducatif américains ? Les élèves ont-ils produit des œuvres singulières ? Les photographes de l'ID portaient-ils une vision commune de la photographie ? Enfin le département photographique de l'ID est-il parvenu, malgré le poids de ses héritages historiques, à produire une école américaine indépendante à partir d'une nouvelle vision pédagogique, esthétique et institutionnelle ?

L'histoire du département est d'abord celle d'un programme, novateur et expérimental, à l'origine de nombreux outils pédagogiques, devenu un modèle dans le système éducatif américain. C'est ensuite celle d'une institution marginale et désorganisée, lieu de nombreux conflits, qui doit sa survie à l'enthousiasme et à la passion de ses élèves et professeurs. C'est aussi l'histoire de photographes-artistes qui ont développé un regard personnel nourri par les différentes approches esthétiques qui ont traversé le département. C'est enfin l'histoire d'une communauté d'élèves devenus professeurs, qui font rayonner cette École sur le territoire américain, par leur enseignement et des collaborations artistiques.

### **Ecrire une nouvelle histoire**

L'histoire du New Bauhaus (1937-1938) et de la School of Design (1939-1944), les deux institutions qui ont précédé l'ID, a été largement commentée et étudiée. De nombreux travaux universitaires portent ainsi sur l'implantation du Bauhaus allemand aux États-Unis<sup>4</sup> et le rôle qu'ont tenu les avant-gardes européennes et László Moholy-Nagy dans l'histoire de la photographie américaines. Les études qui portent sur l'école du New Bauhaus et de la School

<sup>4</sup> Voir Lloyd C. ENGERLBRECHT, *The Association of Arts and Industries: Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago*, thèse de doctorat, Chicago, University of Chicago, 1973 et Jeanne Patricia MOYNIHAN, *The influence of the Bauhaus and Art Education in the United States*, thèse de doctorat, Chicago, Northwestern University, 1980. Sur l'implantation de la pédagogie du Bauhaus aux États-Unis, voir aussi Gabriele Diana GRAWE et Rainer K WICK, « Continuity and Transformation : Bauhaus Pedagogy in North America », in *Teaching at the Bauhaus*, Germany, Hatje Cantz Verlag, 2000.

<sup>5</sup> Sur l'influence de László Moholy-Nagy sur la photographie américaine, voir Henry Holmes SMITH, « Across the Atlantic and Out of the Woods: Moholy-Nagy's Contribution to Photography in the United States » (1975) in Leland D. RICE & David W. STEADMAN (eds.), *Photographs of Moholy-Nagy : From the Collection of William Larson*, Pomona College, Charemont, Californie, pp. 13-14, 16-18. Sur le rôle des avant-gardes européennes à Chicago et aux États-Unis, voir Julie JONES, *Un modernisme hétérogène : identités institutionnelles et esthétiques de l'art photographique aux États-Unis (1931-1947)*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Paris 1, 2012.

of Design, sur l'ID et son département photographique, adoptent le plus souvent un point de vue historique européen<sup>6</sup>. L'accent est davantage mis sur l'introduction de la photographie expérimentale aux Etats-Unis plutôt que sur la diversité des pratiques photographiques qui se côtoient dès 1946 au sein du département. L'Institute of Design n'a jamais été étudié autrement que comme le prolongement du New Bauhaus. Il a pourtant eu une influence considérable sur l'enseignement du médium photographique et sa reconnaissance en tant qu'art aux Etats-Unis au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

A partir des années 1980 cependant, des ouvrages généraux ont tenté de clarifier les origines du département et son influence sur l'enseignement photographique aujourd'hui. John Grimes et Charles Traub, deux anciens étudiants et professeurs de l'ID, ont écrit en 1982 le premier ouvrage dédié au département, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*<sup>7</sup>. Les deux auteurs donnent une place centrale au département dans l'histoire de la photographie américaine en s'appuyant sur les témoignages de nombreux professeurs et étudiants. Ils établissent un lien direct entre leurs œuvres et la pédagogie de László Moholy-Nagy dont des citations célèbres sur la photographie parcourent le livre. David Travis et Elizabeth Siegel, à partir de l'exposition et du catalogue *Taken by Design*<sup>8</sup> en 2002, retracent l'histoire passionnante de l'école en la découpant en trois périodes chronologiques : le New Bauhaus, la School of Design et la vision expérimentale de Moholy-Nagy de 1937 à 1946 ; l'Institute of Design et le développement d'une vision individuelle avec Harry Callahan et Aaron Siskind de 1949 à 1961 ; le déclin du département de 1961 à 1971<sup>9</sup>.

Ces deux ouvrages destinés au grand public ont le mérite de clarifier les différents étapes et évolutions du programme. Dans un registre apologétique, ils décrivent le

<sup>6</sup> Julie JONES, « L'avant-garde européenne au service du capitalisme, Walter P. Paepcke et le couple art / commerce aux Etats-Unis (1930-1950) », *Études Photographiques*, novembre 2009, n° 24, p. 42-71. Du même auteur sur György Kepes, « Un art publicitaire ? », *Études photographiques*, n°19, décembre 2006, pp. 46-67.

<sup>7</sup> Charles TRAUB, John GRIMES, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, New York, Millerton, New York, *Aperture*, 1982.

<sup>8</sup> David TRAVIS, Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, cat. exp. (Chicago, Art Institute of Chicago), Chicago, University of Chicago Press, 2002.

<sup>9</sup> Ce découpage est repris par Elizabeth Siegel dans Elizabeth SIEGEL, « Institute of Design », in Lynne WARREN (dir.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, LLC, pp. 793-799.

département comme « le programme photographique le plus influent aux Etats-Unis<sup>10</sup>», « une inspiration et un modèle pour ceux qui suivront <sup>11</sup>.» Ils soulèvent également une question cruciale, à savoir s'il existe ou non une École de Chicago tant sur un plan pédagogique qu'esthétique. Dans un article intitulé « Photography, Chicago, Moholy and After »<sup>12</sup>, Andy Grunberg évoque cet « épineux problème » sans toutefois apporter de réponse claire. La galerie Stephen Daiter a publié plusieurs catalogues qui mettent en commun les œuvres des élèves et de leurs professeurs afin de défendre l'idée d'une Ecole de Chicago<sup>13</sup> fondée autour d'une vision commune de la photographie mais elle n'est pas explicitement définie. La difficulté tient principalement au fait que le département est toujours présenté comme une extension du *Light Workshop* de 1937, en relation avec son héritage européen. Aucun recul critique n'est pris sur les objectifs du département après 1946 et les œuvres qui y sont produites ne sont pas mises en perspective avec le contexte artistique et culturel américain de l'époque. Abigail Solomon-Godeau<sup>14</sup> est la première historienne à mettre en cause, dans un article nécessaire et argumenté, cette continuité entre le New Bauhaus et l'ID et à évoquer les ruptures qui existent entre László Moholy-Nagy et ses supposés héritiers. Pour autant, elle n'explore pas clairement les liens entre l'ID et le reste de la scène américaine afin de proposer une alternative au récit officiel de cette école. En outre, en affirmant qu'Aaron Siskind et Harry Callahan apprenaient seulement à leurs élèves à créer une photographie subjective, dénuée de liens avec leurs propres œuvres, elle ne tient pas compte de l'existence d'un style ou du moins d'une approche commune du médium photographique chez les photographes issus de l'ID. C'est comme si, il n'y avait pas de lien entre la production d'images et le programme.

Des ouvrages récents et plus thématiques tentent de mettre l'accent sur la spécificité visuelle des œuvres produites à l'ID. Le grand projet sur l'architecture de Louis Sullivan

<sup>10</sup> Charles TRAUB et John GRIMES, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, op. cit., .

<sup>11</sup> Keith F. DAVIS, « « To Open and Individual Way », Photography at the Institute of Design, 1946-61 », in *Taken by Design, Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, op. cit., p. 69.

<sup>12</sup> Andy GRUNDBERG, « Photography, Chicago, Moholy and After », *Art in America*, no 63, septembre 1976, pp. 34-39.

<sup>13</sup> Voir *Light and Vision : Photography at the School of Design in Chicago, 1937-1952*, Chicago, Stephen Daiter Gallery, 1994 et *The Revision of Vision : Photographs from the Institute of Design during the Harry Callahan-Aaron Siskind Years*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2009.

<sup>14</sup> Abigail SOLOMON-GODEAU, « The Armed Vision Disarmed. Radical Formalism From Weapon to Style », *Afterimage*, vol. 10, n° 6, 1983, pp. 9-14. Ce texte a été reproduit in Richard BOLTON (dir.), *The Contest of Meaning : Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass, MIT Press, pp. 82-107, [1989], 1992.

mené par les étudiants des années 1950 et leur professeur Aaron Siskind a été étudié par Jeffrey Plank dans *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*<sup>15</sup>. Ce livre très complet rend compte, à partir d'un projet spécifique, des relations entre Aaron Siskind et ses élèves, des méthodes pédagogiques mises en place pour la réalisation du projet, et enfin de l'impact esthétique et historique des travaux menés au sein du département. Kristina Lowis avec l'exposition et le catalogue *New Bauhaus Chicago : Experiment Photography*<sup>16</sup> élabore une vision thématique de cette école – l'évolution du programme à travers les brochures ou les relations entre l'ID et l'Art Institute de Chicago – et questionne l'existence contemporaine de ce programme sur de jeunes photographes vivant actuellement à Chicago ou dans le Midwest. *We were 5*, une exposition réalisée en juin 2019 au Musée Réattu à Arles, s'intéresse aux liens entre le magazine *Aperture* et cinq étudiants de l'ID au début des années 1960<sup>17</sup>. Même si le catalogue propose une réflexion entre les préoccupations de la scène photographique américaine de l'époque et le département de l'ID, il convoque toujours autant la figure tutélaire de László Moholy-Nagy, comme si elle était suffisante pour justifier de l'importance de cette histoire. Le département est toujours ramené à son passé et à ses origines européennes comme s'il n'avait pas vraiment su évoluer et se réaliser pleinement en lien avec son contexte américain.

De nombreuses monographies portent sur l'œuvre singulière d'artistes qui ont participé au programme, dont les plus connus sont Aaron Siskind<sup>18</sup> (1903-1991) et Harry Callahan<sup>19</sup> (1912-1999) pour les professeurs, et Ray K. Metzker<sup>20</sup> (1931-2014), Kenneth

<sup>15</sup> Jeffrey PLANK, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*, San Francisco, William Stout Publishers, 2008.

<sup>16</sup> Kristina LOWIS (ed.), *New Bauhaus Chicago: Experiment Photography and Film*, cat. exp. (Bauhaus-Archiv/ Museum für Gestaltung, Berlin, 15 novembre 2017- 5 mars 2018), éditions allemande et anglaise, 150 illustrations couleur, Munich, Hirmer Verlag GmbH, 2017, 208 p.

<sup>17</sup>Françoise PAVIOT, Daniel ROUVIER (eds.), *We Were Five, cinq étudiants de l'Institute of Design et la revue Aperture*, cat. exp. (Musée Réattu, Arles, 29 juin au 9 septembre 2019), Milan, Italie, Silvana Editoriale, 2019, 184 p.

<sup>18</sup> L'ouvrage le plus complet sur la vie et l'œuvre d'Aaron Siskind a été écrit par son élève Carl Chiarenza. Voir Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, Little, Brown and Company, Boston, 1982. Plus récemment, Gilles Mora a publié un ouvrage sur cet artiste : Gilles MORA, *Aaron Siskind, une autre réalité photographique*, cat. exp. (Montpellier, Pavillon Populaire), Paris, Hazan, 2014.

<sup>19</sup> Parmi les ouvrages les plus récents, voir Sarah GREENOUGH, *Harry Callahan : Photos*, cat. exp., Washington, D.C., National Gallery of Art, 1996 ; Britt SALVESEN, *Harry Callahan : The Photographer at Work*, cat. exp. (Tucson, Arizona, Center for Creative Photography/ The Art Institute of Chicago), New Haven, Yale University Press, 2006 et Kari DAHLGREN (dir.), *Harry Callahan, Variations on a Theme, The Archive*, Tucson, Arizona, Center for Creative Photography, n° 35, octobre 2007.

<sup>20</sup> Ray K. Metzker est sans doute l'étudiant de l'ID qui a reçu le plus d'attention pour son œuvre. Du 25 septembre 2012 au 24 février 2013, le J. Paul Getty Center à Los Angeles organise une rétrospective de son



Josephson<sup>21</sup> (1932-), Barbra Crane<sup>22</sup> (1928-2019), pour les élèves. Ces travaux évoquent la relation individuelle de ces photographes au département sans pour autant proposer une réflexion d'ensemble sur l'institution. L'intérêt récent pour cette institution en France et en Europe depuis quelques années, notamment par des collectionneurs et des marchands d'art, a renforcé une approche du département à partir de ses individualités. Guidés par l'idée d'une école encore peu connue, à la différence de scènes photographiques de New York ou de la côte ouest, et par la possibilité de dénicher des pièces rares, ils se concentrent sur quelques têtes d'affiche sans pour autant valoriser des photographes moins connus qui ont pourtant largement contribué à la réussite de cette école.

De fait, les trajectoires des artistes et des professeurs qui ont fait partie de l'ID sont rarement mises en relation. Aucune étude ne s'intéresse à ce que sont devenus les élèves et les professeurs après leur passage à l'Institute of Design. La plupart du temps, on insiste sur le fait que l'ID a produit un nombre étonnant de professeurs qui se sont installés aux quatre coins des Etats-Unis. Mais il n'est pas dit s'ils ont importé des manières de photographier, des outils pédagogiques ou un style photographique. Là encore, le terme d'École de Chicago est rarement justifié. Dans la plupart des cas, il est utilisé pour différencier la scène photographique de Chicago de celle de New York ou de la côte ouest, sans prendre en compte les relations qui existaient entre elles. L'École de Chicago serait ainsi à l'origine d'un style graphique et formel, avec une attention particulière portée sur les jeux de lumière et de texture. Ces termes sont trop simplistes pour décrire la diversité d'influences et d'approches qui se rencontraient au sein du programme. Peut-on vraiment dire d'un artiste comme Joseph D. Jachna, photographe méditatif et abstrait, qu'il appartient à la même école esthétique que Keith Smith, artiste plasticien qui utilise le photomontage et la couture dans son œuvre ? Ils ont pourtant eu tous les deux comme professeur Aaron Siskind. Quant au modèle pédagogique que représente Chicago, il reste encore à déterminer. Ce n'est pas parce que de

œuvre et expose certains de ses anciens camarades de l'ID. Intitulée *The Photographs of Ray K. Metzker and the Institute of Design*, elle est accompagnée d'un catalogue d'exposition. Voir Keith F. DAVIS, *The Photographs of Ray K. Metzker*, New Haven, CT, Yale University Press, 2013.

<sup>21</sup> Deux livres importants ont été publiés sur l'œuvre et la carrière de Kenneth Josephson : Kenneth JOSEPHSON, préface par Gerry BADGER et essai par Lynne WARREN, *The Light of Coincidence : The Photographs of Kenneth Josephson*, Austin, Texas, University of Texas Press, 2016 et Sylvia WOLF, *Kenneth Josephson : A Retrospective*, cat. exp., (Chicago, The Art Institute of Chicago), Chicago, Art Institute of Chicago, 1999.

<sup>22</sup> Un seul ouvrage retrace l'œuvre foisonnante de Barbara Crane dans son entier. Voir John ROHRBACH et Abigail FOERSTNER, *Barbara Crane : Challenging Vision*, cat d'exp. (Chicago, Chicago Cultural Center) Chicago, Chicago Department of Cultural Affairs, 2009.

nombreux étudiants sont devenus professeurs qu'ils forment un groupe à part entière au sein du système éducatif américain.

En outre, il paraît nécessaire de mettre en perspective l'évolution de l'enseignement photographique aux États-Unis avec celle du département. Cette étude n'a jamais été réalisée. Alors que la photographie était enseignée dans moins de dix programmes sur le sol américain en 1946, plus de quatre cents universités ont un cursus qui lui est dédié au milieu des années 1960. Cet essor de la photographie dans le milieu universitaire aura un impact considérable sur l'orientation prise par le département et sa perte d'attractivité à partir des années 1960. Le département photographique a par ailleurs entretenu des liens importants tout au long de son histoire avec la Photo League, le Rochester Institute of Technology (RIT) et la Rhode Island School of Design (RISD). Quelle était la nature de leurs relations ? Ces institutions offraient-elles des programmes comparables ? Étaient-elles en rivalité ou cherchaient-elles à établir une communauté de photographes et d'éducateurs ?

De plus, la plupart des études sur l'ID oublient le contexte politique, social et culturel américain. Comme si, de 1946 aux années 1970, le département avait vécu et évolué en vase clos sans avoir été influencé par ce qui se passait dans la société américaine, et en particulier dans la ville de Chicago. La problématique de la gentrification, des divisions raciales et sociales, de l'accès des femmes à ce programme et la dimension politique de certaines œuvres ont ainsi été largement évacuées.

Avec cette thèse, nous proposons, non pas de nier l'héritage européen de l'ID mais d'envisager la création de ce département et de son développement du point de vue de son pays d'accueil, les États-Unis. Nous souhaitons ainsi embrasser l'histoire du département photographique dans toute sa complexité à travers ses trois dimensions, esthétique, pédagogique et institutionnelle. D'une part, nous envisagerons l'existence d'une Ecole de Chicago dont les œuvres et les pratiques artistiques représenteraient une approche à part entière, distincte du reste des autres « écoles » sur la scène photographique américaine. D'autre part, nous étudierons le département comme un modèle pédagogique au sein du système éducatif américain grâce à une philosophie et des méthodes d'enseignement novatrices. Enfin, la troisième dimension, celle d'une institution académique avec une administration, des choix économiques, structurels et idéologiques, croise l'histoire politique, culturelle et sociale de la ville de Chicago et plus généralement de la société américaine.

## **Diversifier les sources : photographies, entretiens, manuscrits inédits et archives administratives**

Pour aborder cette histoire plurielle, nous croisons quatre types de sources visuelles, écrites et orales. Les photographies des élèves et des professeurs, qu'elles soient des œuvres à part entière ou des exercices forment un premier corpus. L'histoire orale est particulièrement riche et met en perspective des récits différents, parfois contradictoires fondés sur les expériences de chaque personne qui a pris part au département. Les manuscrits inédits de notes et de synopsis de cours rendent compte de l'évolution de la pédagogie. Les archives de l'école éclairent la complexité des décisions administratives et des points de rupture qui ont scandé l'existence de l'ID en tant qu'institution.

Il est difficile, voire parfois impossible de distinguer ce qui relève du pur exercice et de l'œuvre singulière. Nous abordons donc le corpus d'images, non pas en hiérarchisant leur importance esthétique, mais en donnant la même importance aux œuvres des professeurs qu'à celles de leurs élèves. Les annexes mettront ainsi en évidence, en parallèle de notre argumentation, des similarités entre les exercices de photographes restés dans l'ombre et des œuvres connues afin d'établir à terme l'existence d'une Ecole de Chicago. La recherche d'un style commun aux photographes de l'ID est rendue d'autant plus difficile par l'éparpillement des archives visuelles du département. Stephen Daiter raconte ainsi que de nombreuses archives ont été perdues, jetées ou récupérées à deux occasions, à la mort de Moholy-Nagy en 1946 et lors du déménagement de l'ID sur le campus de l'Illinois Institute of Technology en 1955<sup>23</sup>. Pour comparer les œuvres produites au sein du département, plusieurs types d'archives ont retenu notre attention. D'une part, le Center for Creative Photography en Arizona et l'Art Institute de Chicago donnent accès aux archives personnelles des photographes les plus connus du programme, comme Aaron Siskind, Harry Callahan, Frederick Sommer et Arthur Siegel. Ces archives sont utiles pour mettre en avant l'influence de ces grands artistes sur le département mais également pour établir s'ils ont été influencés dans leur propre travail par certains aspects du programme. D'autre part, j'ai obtenu l'accès à des archives privées de photographes, beaucoup moins connus que leurs professeurs, comme Joseph D. Jachna dont les œuvres sont conservées par sa femme, Virginia Jachna à Oak Lawn

<sup>23</sup> Stephen DAITER, « The Institute of Design: Balancing Education, Commerce and Artistic Expression », in Kristina LOWIS (ed.), *New Bauhaus Chicago : Experiment Photography and Film*, op. cit., pp. 112-120.

dans l'Illinois. La consultation de ces collections privées m'a permis de mettre en valeur d'autres œuvres et acteurs, particulièrement importants dans l'histoire du département. Enfin, un troisième type d'archives, comme la collection de l'ID à l'Illinois Institute of Technology (IIT), ou les archives de Gordon Coster et Ralph Pearson au Chicago History Museum, réunit des groupes de photographies classés par type d'exercices. Leur analyse permet d'identifier les outils du programme et d'établir une continuité pédagogique. Les thèses de master, dont l'étude forme une part conséquente de notre argumentation sur l'existence d'une approche esthétique commune chez les élèves, sont toutes conservées à quelques exceptions près à la Paul V. Galvin Library de l'Illinois Institute of Technology, à Chicago.

La réalisation de films, de manière souvent collaborative, constitue un autre ensemble de travaux importants dans notre étude du département. La plupart de ces films sont conservés dans les collections spéciales de l'IIT, au sein du Chicago Film Archive, mais aussi chez d'anciens étudiants comme Kenneth Josephson ou Marvin E. Newman qui ont produit leurs propres films et m'ont permis de les visionner. Ces films témoignent de l'inventivité des élèves, qui tout en ayant une pratique cinématographique amateur, réalisaient des œuvres particulièrement vivantes et novatrices.

L'histoire orale du département est particulièrement importante dans notre récit du département parce qu'elle met en lumière l'expérience des photographes en tant qu'élèves et professeurs à différentes époques. Elles disent souvent autre chose que les récits officiels, et les anecdotes, si anodines soient-elles, rendent compte de la vitalité et de l'entraide qui existaient au sein du département. Je me suis appuyée sur de nombreux entretiens dont certains n'ont jamais été publiés, réalisés par John Grimes et Charles Traub dans les années 1980, et par Elizabeth Siegel et David Travis à la fin des années 1990, qu'ils m'ont généreusement prêtés. Ces discussions passionnantes nourrissent une vision plurielle, forcément subjective du programme. A mon tour, j'ai réalisé des entretiens de photographes qui ont été étudiants à l'ID à différentes périodes : Joseph D. Jachna en 2012 ; Kenneth Josephson et Barbara Crane en 2014, Charles Swedlund et Marvin Newman en 2015 ; Charles Traub, François Deschamps, Thomas Porett, Geoff Winningham et Thomas Barrow en 2016. Ces photographes, anciens étudiants, sont devenus, pour la grande majorité, professeurs dans d'autres universités américaines. Leurs témoignages m'ont servi à comprendre si le département a bien été un modèle pédagogique dont les méthodes d'enseignement ont été exportés en dehors de l'ID. J'ai aussi invité ces acteurs à raconter leur vie quotidienne à

Chicago et leur relation à la scène photographique américaine de l'époque, afin de replacer l'histoire du département dans son contexte social, politique et culturel.

A partir des carnets de cours de quatre étudiants, dont certains sont inédits, nous nous intéresserons concrètement aux méthodes d'enseignement du département et à leur évolution. Comment les professeurs dirigeaient-ils une classe ? Qu'enseignaient-ils ? Critiquaient-ils le travail de leurs étudiants ? Les notes de Jane Bell Edwards sur le séminaire « New Vision in Photography » de 1946, trouvées dans les archives de la galerie Stephen Daiter, forment le seul récit détaillé de cet événement qui a lancé le programme photographique de l'ID. Les carnets d'Art Sinsabaugh, dans lesquels il a retranscrit ses cours de 1946 à 1949, constituent un témoignage unique sur les débuts du programme et les exercices donnés à cette époque. Le journal de bord de Joseph D. Jachna, rédigé de 1958 à 1961 alors qu'il réalise sa thèse de master, est un récit éminemment personnel dans lequel il passe d'élève à photographe pour finalement devenir professeur à l'ID. Enfin la fin des années 1960 est illustrée par les carnets de cours d'Alan Cohen qu'il m'a prêtés. Ses notes racontent comment le département, de 1969 à 1972, est dirigé par trois personnalités opposées, Aaron Siskind, Arthur Siegel et Garry Winogrand, qui sont des vedettes sur la scène photographique américaine de cette époque.

Les synopsis de cours rédigés par des professeurs du département sont également très utiles pour identifier les méthodes pédagogiques employées au sein du département. La galerie Stephen Daiter conserve une liste d'exercices créés par Arthur Siegel, Harry Callahan et Art Sinsabaugh à la fin des années 1940. Les archives d'Arthur Siegel à l'Art Institute de Chicago forment une source essentielle pour comprendre l'enseignement et la pensée d'Arthur Siegel, tandis que l'université de l'Indiana à Bloomington conserve des synopsis de cours rédigés par Art Sinsabaugh. L'analyse de ces préparations de cours nous invite à différencier les éléments qui viennent de l'ancien programme du *Light Workshop*, et ceux qui au contraire relèvent d'un ajout de la part de ces professeurs.

Enfin, un grand nombre de compte-rendus, d'échanges épistolaires, de brochures et de programmes relatifs à l'histoire administrative de l'école sont conservées à la Paul Galvin Library de l'Illinois Institute of Technology, à l'University of Illinois et au Chicago History Museum. Ces trois centres d'archives de Chicago jouent un rôle crucial pour retracer les débats, les points de rupture et les conflits qui ont traversé cette école. Les réunions de

directeurs sur le sort financier de l'ID, les correspondances entre la direction de l'ID et celle de l'IIT, rendent compte de la fragilité structurelle et institutionnelle du département. Les brochures constituent également une source importante pour retracer l'évolution du programme photographique. Chaque année, l'ID avait l'habitude de publier une liste des enseignements proposés, afin d'attirer de futurs étudiants. Le programme photographique, d'abord destiné aux designers et de nature expérimentale, devient petit à petit orienté vers une pratique artistique et professionnelle de la photographie. A partir des années 1960, au contraire, l'IIT tente de réformer l'ID et le présente comme une école d'ingénieurs.

### **Identités visuelles et visions pédagogiques : comment définir l'École de Chicago ?**

#### ***Trois outils pédagogiques : le cours fondamental, les projets collectifs et la thèse personnelle***

Ces sources doivent nous servir à terme à déterminer ce qu'a représenté le département photographique de l'ID dans un contexte américain et s'il a fait école, autrement dit s'il a eu une influence pédagogique et esthétique aux Etats-Unis. Dans un premier temps, nous abordons l'existence d'un style commun à l'ID à partir de trois outils pédagogiques. Nous les retrouverons tout au long de notre argumentation comme les piliers du programme photographique. A chaque décennie, et selon les professeurs qui les enseignent, ils se présentent sous des formes différentes et donnent lieu à des productions visuelles éclectiques.

Le cours fondamental représente le premier outil que les élèves apprennent à maîtriser. Les exercices qui y sont donnés sont directement hérités du *Light Workshop* du New Bauhaus. L'approche expérimentale, la valorisation de l'accident, la recherche formelle sont autant d'éléments qui donnent une certaine tonalité à la production visuelle du programme. Enseignés sous la forme de problèmes, ces exercices sont emblématiques de la pédagogie et se retrouvent dans toutes les archives. Le cours fondamental est aussi l'élément du programme qui est le plus modifié par les professeurs et les élèves qui ajoutent de nouveaux exercices chaque décennie. Dès la fin des années 1940, un certain nombre de *problèmes* – puisqu'ils sont ainsi désignés – sont réalisés à l'extérieur du studio et orientés vers la photographie documentaire. Sous la direction d'Harry Callahan et d'Aaron Siskind en 1950, ils sont davantage techniques afin de former les élèves à devenir photographes. Dans les

années 1960, on assiste au contraire à une résurgence de l'approche expérimentale avec le retour d'Arthur Siegel.

Le deuxième outil pédagogique apparaît dans les années 1950 sous la forme de projets collectifs. Développés par Aaron Siskind, leur objectif est de mettre les étudiants en relation avec les problématiques de la ville de Chicago et de les familiariser avec l'approche documentaire et sociale. Certains exercices prennent la forme de projets d'envergure comme la documentation de l'architecture de Louis Sullivan ou les reportages sur les logements sociaux commandés par la Chicago Housing Association. Par ailleurs, Aaron Siskind encourage ses étudiants à réaliser une revue exclusivement dirigée par eux. *Student Independent* est utilisé pour défendre une identité visuelle du département et met en commun pour la première fois les œuvres des étudiants avec celles de leurs professeurs. Cette dimension collective de la production visuelle du département contredit l'histoire individuelle qui en est habituellement faite. Les collaborations entre élèves et professeurs prouvent bien que le département ne se résume pas à une somme d'individualités.

A partir de 1952, les thèses individuelles des élèves constituent un troisième outil pédagogique. Instaurées par Harry Callahan pour évaluer ses élèves de master, elles encouragent le développement d'une vision personnelle et reflètent l'importance de la scène artistique américaine au sein du département. Ainsi les années 1950 sont vraisemblablement dominées par la photographie dite « expressive ». A l'inverse, la fin des années 1960 et le début des années 1970 semblent illustrer une résurgence des procédés de manipulation photographique pendant et après le développement, à l'instar du photomontage. Le format et la présentation de ces thèses illustrent également l'évolution de l'enseignement de la photographie aux Etats-Unis. D'une simple collection d'images, les thèses deviennent des séries photographiques à partir desquelles les élèves élaborent leur première Œuvre.

### ***L'identité visuelle du département et la scène photographique américaine***

L'étude de ces trois outils pédagogiques nous conduit à questionner l'identité visuelle du département. Souvent qualifiée d'expérimentale, en référence aux outils pédagogiques du New Bauhaus, celle-ci n'a jamais été véritablement explorée en relation avec ce qui se passait sur la scène artistique et culturelle américaine. Ainsi, la pratique de la photographie documentaire et sociale, que l'on retrouve dans de nombreux travaux des professeurs et des

étudiants, a été largement occultée. Cette méconnaissance est probablement due au fait que cette pratique ne correspond pas au récit qui est fait de l'ID, celle d'une école européenne expérimentale implantée aux Etats-Unis. Nous proposons donc de revenir sur l'histoire du département en établissant des parallèles avec la scène photographique américaine.

Un premier lien est établi à l'été 1946, lorsque László Moholy-Nagy et Arthur Siegel inaugurent un séminaire de six semaines consacré à la photographie où sont invités des photographes et des historiens de premier plan comme Berenice Abbott, Beaumont Newhall, Weegee et Erwin Blumenfeld. Intitulé « New Vision in Photography », ce séminaire marque un tournant dans le département puisqu'à l'héritage expérimental européen se greffe une vision documentaire américaine, à la fois issue de la Photo League, du photojournalisme et du programme de la Farm Security Administration. L'ampleur de cet événement montre également que l'ID a dès le départ pour ambition de devenir un nouveau centre de la photographie américaine.

Après la mort de Moholy-Nagy, la direction du département par le duo que forment Harry Callahan et Aaron Siskind, encourage des liens solides entre l'ID et le reste de la scène artistique américaine. Les deux photographes ont eux-mêmes été influencés par d'autres maîtres avant de rejoindre l'institution. Harry Callahan s'initie à la photographie pure avec Ansel Adams à Détroit en 1941 ; Aaron Siskind, formé à la Photo League comme photographe documentaire, s'est ensuite rapproché des artistes expressionnistes abstraits de la scène new-yorkaise, comme le peintre Franz Kline ou le critique Harold Rosenberg. Arthur Siegel, formé par Moholy-Nagy au New Bauhaus, s'intéresse dès les années 1950 à une pratique photographique de type psycho-analytique qui révèle l'inconscient du photographe. Cette approche est au même moment portée par le photographe Minor White qui enseigne alors au Rochester Institute of Technology (RIT). En outre, au fur et à mesure que le programme prend de l'importance, Aaron Siskind, Harry Callahan et Arthur Siegel ouvrent le département à de grands photographes américains qui viennent y enseigner temporairement. Frederick Sommer, Wynn Bullock, et Garry Winogrand sont parmi les plus connus. Nous nous demanderons quel degré d'influence ces photographes de passage ont eu sur les étudiants.



## ***L'École de Chicago comme modèle pédagogique***

Le terme « École de Chicago » a également servi à désigner le département photographique comme un modèle pédagogique pour l'ensemble des programmes photographiques aux États-Unis à partir du début des années 1960. Nous nous demanderons quelles méthodes d'enseignement ont voyagé en dehors du programme et par quel biais, et surtout ce qui différenciait l'ID du reste des écoles de photographie américaine. A travers le parcours d'anciens élèves devenus des professeurs, nous proposerons de suivre le développement du département en dehors de l'ID. Nous établirons les trajectoires d'étudiants après leur passage à l'ID afin de rendre compte de l'existence d'un réseau d'anciens élèves qui, devenus professeurs dans d'autres universités américaines, ont exporté des méthodes pédagogiques au sein du système éducatif. Par ailleurs, nous étudierons le rôle central qu'a tenu cette école dans la réalisation d'une communauté d'éducateurs-photographes aux États-Unis. La relation privilégiée d'Aaron Siskind et d'Harry Callahan avec Minor White, Nathan Lyons et Henry Holmes Smith, établit le Midwest américain comme un pôle photographique au même titre que New York et la côte Ouest. Les quatre institutions qu'ils dirigent, l'Université de l'Indiana à Bloomington, l'ID à Chicago, le RIT et la George Eastman House à Rochester, New York, défendent un enseignement de la photographie comme un médium à part entière, distinct des autres pratiques artistiques. Leur implication dans la création de la première organisation d'éducateurs et de professionnels de la photographie en 1963, la Society for Photographic Education (SPE), sera également étudiée. La publication par la revue *Aperture*, dont Minor White est le rédacteur en chef, d'un article et d'un numéro consacrés au département photographique de l'ID en 1956<sup>24</sup> et en 1961<sup>25</sup>, montre bien que le département était au centre des préoccupations pédagogiques et esthétiques liées au médium photographique de cette époque.

### **Photographe, artiste et professeur**

La pédagogie et l'identité visuelle du département sont incarnées par les photographes qui ont participé à son histoire. Avec cette thèse, nous souhaitons mettre en lumière les

<sup>24</sup> Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *Aperture*, 1956, 4:4, pp. 147-149.

<sup>25</sup> Minor WHITE (dir.), « Five Photography Students from the Institute of Design, Illinois Institute of Technology », *op. cit.*.

trajectoires d'artistes et les carrières de professeurs. Trois figures de photographes traversent ainsi l'histoire du département : la figure du photographe-élève en prise avec le poids des héritages historiques, la figure du photographe-artiste qui développe une vision créative et personnelle, et celle du photographe-éducateur qui transmet sa propre tradition.

Les trois professeurs les plus importants du département sont habituellement présentés de façon caricaturale : Arthur Siegel serait un intellectuel autoritaire n'ayant jamais réussi à réaliser d'œuvre majeure ; Aaron Siskind, un cosmopolite admiré de tous ses élèves et un leader de la scène culturelle de Chicago et de New York ; Harry Callahan, un génie artistique mais un photographe ignorant et timide, incapable d'enseigner. Les témoignages oraux que j'ai récoltés de leurs étudiants racontent une autre histoire. Ils sont tous les trois des intégrateurs au sens où ils ont été capables d'enseigner, d'apprendre et de créer au sein de l'ID. Arthur Siegel, souvent décrié, a influencé un grand nombre d'étudiants des années 1940 aux années 1960 en étant très ouvert aux nouvelles technologies et à la scène artistique contemporaine. Aaron Siskind a changé le département en créant des projets collectifs et en transformant la portée de la photographie documentaire au sein du département. Harry Callahan, refusant l'idée de génie artistique, fait évoluer les pratiques éducatives en réalisant lui-même les exercices demandés aux élèves.

Nous mettrons également en valeur des professeurs laissés dans l'ombre qui ont fait évoluer le programme. Dans les années 1940, on retrouve ainsi Gordon Coster, Wayne F. Miller, Ferenc Berko, Hillar Maskar ; dans les années 1950, Keld Helmer-Petersen, Lyle Mayer, Art Sinsabaugh, Frederick Sommer ; dans les années 1960, Joseph D. Jachna, Charles Swedlund, Wynn Bullock et Garry Winogrand. La diversité d'origine et de sensibilité de ces éducateurs confirme que le programme n'était pas figé dans une esthétique, une manière de faire et surtout qu'il était en relation avec le reste de la scène photographique américaine.

La présence de femmes photographes au sein de l'ID essayant de faire leur place dans une institution dirigée par des hommes constitue également un élément important de l'histoire du programme. Parmi ces femmes, on compte Elizabeth Russ, élève de 1947 à 1949, auteur de plusieurs maquettes de livres de photographies ; Else Tholstrup, étudiante danoise de 1951 à 1953, devenue l'assistante et la compagne d'Arthur Siegel ; Mary Ann Dorr (Lea), élève d'Harry Callahan de 1951 à 1955, qui rend la première thèse présentée sous la forme d'un film documentaire. Quasiment absentes au cours des années 1950, les étudiantes tiennent une

place à part dans les années 1960. De Barbara Crane, à Linda Connor, en passant par Eileen Cowin, elles questionnent le rapport de la société américaine à la sexualité et aux discriminations sociales et raciales à partir de pratiques photographiques radicales – de l’invention de nouveaux appareils photographiques à des techniques de montages photographiques originales.

Mon ambition est de produire une nouvelle histoire du département photographique de l’ID en mettant à disposition des archives orales et écrites inédites et en valorisant des photographes, des éducateurs et éducatrices jusqu’ici oublié(e)s.

### **L’ID, une institution modèle dans le système éducatif américain ?**

L’histoire administrative reflète bien la force et la ténacité des acteurs du département. Au sein même du système éducatif américain, le département reste marginal car il est difficilement définissable en termes d’identité et d’objectifs pédagogiques. Créé dans une école de design destinée à former des designers, il n’appartient ni à une école d’art, ni à une école de photographie d’ordre commercial ou artistique. Ce statut ambigu est renforcé lorsque l’Institute of Design intègre à partir de 1949 l’Illinois Institute of Technology, une école d’ingénieurs qui forme ses étudiants à répondre aux besoins du monde industriel de Chicago. L’ID est ainsi une des seules universités aux Etats-Unis à délivrer des diplômes en science de la photographie, un *bachelor of science in photography* et un *master of science in photography* à partir de 1950.

A cette identité ambiguë viennent s’ajouter les difficultés financières rencontrées par l’ID et le conservatisme politique de sa direction. J’ai retracé ainsi les grandes ruptures qui ont bouleversé le programme. La première date de 1946 lorsque le designer Serge Chermayeff est nommé contre toute attente directeur de l’ID. De nombreux héritiers de Moholy-Nagy, dont sa femme Sibyl, s’y opposent et accusent Serge Chermayeff de vouloir sacrifier les fondements de l’école au profit d’une approche productiviste et industrielle. La première vague de départs y compris d’Arthur Siegel en 1949, permet l’accession d’une nouvelle génération d’artistes américains à des postes importants comme Harry Callahan et Aaron Siskind. La deuxième fracture a lieu en 1949 avec la fusion de l’ID et de l’IIT et la troisième en 1955 lorsque l’ID déménage sur le campus de l’IIT et perd définitivement son indépendance financière. L’arrivée de Jay Doblin, un homme d’affaires, à la tête de l’ID la

même année, achève d'isoler le département du reste de l'école. L'histoire administrative permet de mettre en avant les contradictions d'un département en lutte contre la structure qui l'accueille.

Face à ces clivages, les étudiants et les professeurs de l'ID établissent des liens avec d'autres institutions américaines comme le Museum of Modern Art de New York ou la Photo League. A Chicago, boudés par l'Art Institute de Chicago, ils tentent de se faire connaître en participant aux Expositions *Momentum* organisées par les étudiants d'autres universités ou en créant leur propre réseau à l'instar de Merry Renk qui fonde la galerie d'art 750 Studio en 1947 afin de défendre les œuvres de ses camarades et professeurs. Nous souhaitons mettre en avant ces initiatives qui ont fait vivre le département en dehors de l'ID.

### **Chicago, Chicago**<sup>26</sup>

Chicago forme la toile de fond de notre thèse. Par rapport à New York ou Los Angeles<sup>27</sup>, cette ville a été peu étudiée en histoire de la photographie. Elle incarne pourtant parfaitement la ville américaine moderne et industrielle en étant à l'origine des gratte-ciel et du fonctionnalisme en architecture. Elle a également lancé la recherche sur les liens entre urbanisme et pauvreté en étant le siège de l'École de Chicago de sociologie. Elle a accueilli les grandes vagues de migration des Afro-Américains du Sud vers les villes industrielles du Nord de 1910 à 1970. Le *South Side*, notamment le quartier de Bronzeville, est considéré comme la capitale noire de l'Amérique en terme de population et de culture jusqu'à la fin des années 1950. Nous proposons de mettre les œuvres et les trajectoires de chaque artiste en relation avec la géographie de cette ville et son histoire culturelle et sociale.

L'emplacement de l'école au sein de la ville a joué un rôle important dans l'accès des étudiants à leurs sujets. Jusqu'en 1955, l'école est située à proximité du centre-ville. Les étudiants et professeurs photographient les quartiers riches de la Gold Coast, les enfants des

<sup>26</sup> Je reprends ici le titre du deuxième livre majeur de Yasuhito Ishimoto sur la ville de Chicago, étudiant au département photographique de l'ID de 1948 à 1951. Voir Yasuhiro ISHIMOTO, *Chicago*, Chicago, Tokyo, Bijutsu Shuppansha, 1969.

<sup>27</sup> Un livre récent et très bien documenté met en relation l'histoire et la représentation de la ville américaine de 1960 à 1980 à travers des films et des photographies de Chicago, New York et Los Angeles. Katherine A. BUSSARD, Alison FISHER, Greg FOSTER-RICE, Ken D. ALLAN (dir.), *The city lost & found : capturing New York, Chicago, and Los Angeles, 1960-1980*, cat. exp. (The Art Institute of Chicago/ The Art Museum, Princeton University), Princeton, NJ, Princeton University Art Museum, 2014.

rues de Up Town au nord, la vie nocturne et festive de Clark Street, le quartier afro-américain de Maxwell Street, et les bâtiments construits par l'architecte Louis Sullivan. Lorsque l'ID rejoint le campus de l'IIT au Sud de Chicago, au moment où Richard J. Daley<sup>28</sup> est élu maire, il est au cœur de la politique de gentrification de la ville et se retrouve isolé à la fois au sein de l'institution qui l'accueille et de son nouveau quartier d'adoption, le campus étant entouré par un ghetto. La violence créée par les disparités sociales et raciales de Chicago accentue ce sentiment d'isolement à partir des années 1960. Les travaux des élèves s'en ressentent et ceux-ci réalisent de moins en moins de projets documentaires en lien avec leur environnement.

Par ailleurs, Chicago joue un rôle essentiel dans le développement d'une vision photographique propre à l'ID. En passant du studio à la rue, les photographes se servent des caractéristiques de la ville pour explorer les relations entre lumière et ombre, figure humaine et élément urbain, perception et réalité. Cette ville de l'architecture moderne dont la planéité du paysage urbain contraste avec la verticalité des gratte-ciel, offre en effet une variété de points de vue – de la rue aux plateformes du métro aérien – qui permettent de s'en servir comme d'un studio. La qualité dramatique de la lumière dans la ville en fait également un environnement unique, structuré formellement par de puissants contrastes. Les relations entre la ville et les photographes sont si puissantes que certains artistes changent le regard que l'on porte sur elle, à l'instar d'Art Sinsabaugh qui accentue les qualités visuelles de Chicago en créant de longs panoramas.

## **Un récit chronologique**

Cette thèse trouve son point de départ à la mort de László Moholy-Nagy. Nous revenons bien sûr sur la genèse du département mais seulement pour montrer que Moholy-Nagy avait déjà la volonté de faire évoluer l'enseignement de la photographie en relation avec le reste de la scène américaine. L'engagement d'Arthur Siegel comme directeur du département qui imprime une vision intellectualiste et sociologique au programme, puis d'Harry Callahan

<sup>28</sup> Richard J. Daley est maire de Chicago de 1955 à 1976 qu'il dirige d'une « main de fer ». Il reste encore aujourd'hui très populaire pour avoir dynamisé la ville pendant son mandat et lui avoir évité le déclin que subissent quelques années plus tard des villes industrielles du Nord des États-Unis comme Cleveland ou Détroit. Sa politique est pourtant marquée par la corruption, la persistance d'une planification urbaine fondée sur la ségrégation raciale, et les répressions policières extrêmement violentes des mouvements de contestation pendant la Convention nationale démocrate de 1968.

recruté en 1946 qui pratique une photographie méditative et impressionniste, montre le souci qu'avait Moholy-Nagy d'intégrer l'ID dans une voie photographique américaine reflétant la diversité de ses pratiques.

Ma thèse s'articule ensuite sur des points de rencontre entre des couples ou des binômes de professeurs qui font évoluer le département par étapes, en adaptant les méthodes pédagogiques à chaque nouvelle génération qu'ils ont en face d'eux.

Le premier chapitre, *Traditions et nouvelles visions au sein du département photographique de l'Institute of Design, 1946-1951*, retrace le passage de témoin entre les avant-gardes européennes et une nouvelle génération américaine tournée vers le photojournalisme. Comment le département a-t-il composé avec l'héritage du New Bauhaus pour ouvrir le chapitre de son histoire américaine ? La première partie s'intéresse au contexte historique dans lequel le département a été créé et à l'organisation du séminaire « New Vision in Photography » en 1946. La deuxième partie a pour acteurs principaux Arthur Siegel et Harry Callahan qui établissent ensemble un programme original qui s'appuie sur la pédagogie expérimentale de László Moholy-Nagy tout en incitant leurs élèves à sortir du studio pour se confronter au réel. La troisième partie raconte la volonté du département de se forger une « identité américaine » à travers l'élaboration d'une approche documentaire qui lui est propre, son opposition à la direction de l'ID et le développement d'une relation singulière à la ville de Chicago et plus généralement aux institutions américaines.

Le deuxième chapitre, *Le département photographique devient une école autonome, 1951-1961*, raconte comment le département assoit sa légitimité d'un point de vue esthétique et pédagogique sous la direction de deux artistes majeurs de la scène américaine, Aaron Siskind et Harry Callahan. Ont-ils, par leur enseignement et l'influence qu'ils exercent sur leurs élèves, fait naître un style photographique propre à l'ID ? La première partie relate leur rencontre, leur rapport à la scène photographique américaine et à l'enseignement. La deuxième partie se concentre sur la réalisation de projets collectifs de type documentaire au sein du département. Le Projet Sullivan, la documentation des logements sociaux avec la Chicago Housing Association et la reprise d'une revue *Student Independent* seront étudiés. La troisième partie a pour objet d'étude les thèses de master des étudiants de 1952 à 1961. Nous nous demanderons si on peut identifier à partir de ces visions photographiques originales et personnelles, un style ou une méthode qui leur soient communes.

La troisième partie, *L'ouverture du département photographique et son influence sur la scène nord-américaine, 1961-1972*, montre les forces et les limites du département photographique de l'ID face à une société et à un système éducatif américain en plein bouleversement. Le département photographique a-t-il rayonné sur un plan pédagogique en dehors de l'ID ? La première partie traite de la refonte du programme et son ouverture à la scène photographique américaine par Aaron Siskind et Arthur Siegel après le retour définitif de ce dernier en 1967. La deuxième partie se concentre sur les travaux des élèves et en particulier l'évolution des thèses dans les années 1960. La production visuelle de cette période est marquée par une révolution sociale, politique et culturelle qui remet au goût du jour les pratiques expérimentales. La troisième partie s'intéresse au rayonnement du département en dehors de l'ID et cherche à définir quel modèle pédagogique il a représenté pour l'enseignement photographique aux Etats-Unis, alors en plein essor. Il me paraît logique de finir ma thèse au début des années 1970, lorsque le département, face à la multiplication des programmes photographiques dans les universités américaines, ne fait plus figure d'exception.

# 1 Traditions et nouvelles visions au sein du département photographique de l'Institute of Design, 1946-1951

L'Institute of Design de Chicago (ID) est marqué dans les années 1940 par une série de collaborations pédagogiques et artistiques autour du médium photographique. Dès 1944, l'arrivée massive d'étudiants américains soutenus par le *GI Bill*<sup>29</sup> et désireux de se former à la photographie convainc László Moholy-Nagy de créer un département photographique. Il a déjà élaboré au sein du New Bauhaus et de la School of Design un programme de type expérimental dédié au médium qui en fait un outil central dans la formation du designer. Il doit désormais l'adapter au désir de professionnalisation des nouveaux arrivants qui souhaitent travailler soit dans le journalisme, soit dans la photographie commerciale. Pour cela, il invite Arthur Siegel, ancien étudiant du New Bauhaus et représentant de cette nouvelle génération de photographes américains, à en être le directeur. Ensemble, ils organisent à l'été 1946 un séminaire photographique d'envergure, « New Vision in Photography », véritable moment d'échanges où les avant-gardes européennes et américaines, d'Erwin Blumenfeld à Berenice Abbott, côtoient une nouvelle forme de photographie documentaire, celle du photoreportage humaniste.

Quelques mois après László Moholy-Nagy décède d'une leucémie le 24 novembre 1946 et Arthur Siegel se retrouve malgré lui responsable d'une mission : comment créer un programme de photographie qui respecte l'héritage de László Moholy-Nagy et qui soit adapté à une nouvelle génération d'Américains tournée vers le photojournalisme ? Avec Harry Callahan, photographe-artiste de Détroit, Arthur Siegel établit une synthèse des courants photographiques de l'époque – de la photographie abstraite à la photographie sociale – tout en s'appuyant sur la pédagogie expérimentale de László Moholy-Nagy. Les années 1940 à l'ID illustrent un passage de témoin entre les avant-gardes européennes et une nouvelle génération américaine qui réinvente la *Nouvelle vision* de László Moholy-Nagy.

<sup>29</sup> En juin 1944, une loi américaine, *Servicemen's Readjustment Act*, fréquemment désignée sous le nom de *GI Bill*, est votée au Congrès. Elle fournit aux soldats américains démobilisés de la Seconde guerre mondiale le financement de leurs études universitaires et une année d'assurance-chômage.



## 1.1 Du *Light Workshop* au Département photographique

### 1.1.1 Un département de photographie dans une école de design

#### 1.1.1.1 Les origines du département

Le département photographique de l'ID occupe une place particulière au sein de l'histoire de l'éducation photographique américaine en étant intégré à une école de design et non à une école d'art ou de commerce. De plus, c'est László Moholy-Nagy, artiste et éducateur européen, issu du Bauhaus allemand, qui en est à l'origine. Cet héritage constitue un atout en même temps qu'un fardeau pour l'ID. Comment produire en effet de nouvelles esthétiques, un nouvel enseignement lorsqu'on est l'héritier d'un des plus grands mythes de l'histoire du design et de la pédagogie moderne, le Bauhaus allemand ? La mort brutale de László Moholy-Nagy un an après l'ouverture du département photographique ajoute à cette confusion. Du fait de ses origines le programme est fondé sur le modèle pédagogique du New Bauhaus. Cependant, les photographes américains qui le reprennent, à l'instar d'Arthur Siegel, souhaitent s'en affranchir ou du moins l'adapter aux besoins des étudiants pour en faire un département indépendant, porteur d'une *Nouvelle Vision* américaine. Pour comprendre la spécificité d'un tel programme, son histoire et son développement, il nous faut tout d'abord revenir aux origines du département photographique.

En 1937, László Moholy-Nagy est invité par l'Association des Arts et des Industries de Chicago qui réunit un groupe de riches industriels, à créer une école de design sur le modèle du Bauhaus allemand pour répondre aux besoins commerciaux de la ville. László Moholy-Nagy quitte Londres où il travaille comme designer après son exil de Berlin pour rejoindre Chicago. Le 18 octobre 1937, il inaugure le New Bauhaus-American School of Design. Cette institution ferme ses portes au bout d'un an pour des raisons principalement financières mais László Moholy-Nagy poursuit sa vision pédagogique en ouvrant de sa propre initiative, avec

l'appui de l'homme d'affaires Walter P. Paepcke<sup>30</sup>, une autre école, la School of Design en 1939. Ces deux écoles ont pour but de former des designers et des architectes grâce à un programme qui met l'accent sur la nature pluridisciplinaire du design et une méthode d'enseignement libre où l'élève par une pratique expérimentale devient pleinement conscient de ses capacités. Le curriculum est indissociable de la méthode pédagogique mise en place par László Moholy-Nagy<sup>31</sup>.

Avant 1945, il n'y a pas de département dédié à un médium en particulier. L'école fonctionne sur la base d'ateliers où l'élève est invité à développer sa créativité et à instaurer dans sa propre pratique une interdisciplinarité sur le principe d'intégration des médiums. Ce qui a été réalisé dans l'atelier de modelage ou dessiné dans l'atelier de la peinture est ainsi photographié dans l'atelier de la lumière. Comme l'indique le diagramme du New Bauhaus (fig. 1), la première année d'études, intitulée *preliminary course* puis *foundation course* autour de 1945, est fondée sur l'exploration d'éléments dits « plastiques » (ligne, texture, couleur, structures, volume) associée à des outils spécifiques (plâtre, papier, crayon, pigment, bois, appareil photographique). L'élève y expérimente dans un premier temps un élément plastique à travers les différents outils à sa disposition, puis inversement, il utilise un outil spécifique pour explorer la potentialité de tous les éléments plastiques. Cette première année, que nous traduirons par cours fondamental, permet à l'étudiant de comprendre les capacités de tous les médiums par leur manipulation et de reconnaître son propre talent pour ensuite se spécialiser dans un atelier particulier au cours des trois années suivantes (fig. 2). En 1938, à l'ouverture du New Bauhaus, les ateliers sont ainsi appelés : la lumière, le produit design, le modelage, la couleur, la scène, le tissage et l'architecture. La photographie est enseignée dans l'atelier de la lumière, le *Light workshop*, qui réunit également les arts publicitaires et le cinéma. Enfin, s'il le souhaite, l'élève peut poursuivre ses études au cours d'une cinquième puis d'une sixième année pour se former en tant qu'architecte ou ingénieur. A partir de 1945, le *Light workshop* se scinde en deux ateliers, celui de la photographie et du film au sein du

<sup>30</sup> Pour en savoir plus sur le rôle qu'a joué Walter P. Paepcke dans la construction du New Bauhaus, de la School of Design et de l'Institute of Design, voir Julie JONES, « L'avant-garde européenne au service du capitalisme, Walter P. Paepcke et le couple art / commerce aux Etats-Unis (1930-1950) », *op. cit.*

<sup>31</sup> Sur l'œuvre pédagogique et artistique de László Moholy-Nagy, voir aussi Matthew S. WITKOVSKY, Carol S. ELIEL et Karole P. B. VAIL (eds.), *Moholy-Nagy : Futur, Present*, cat. exp. (New York, Guggenheim/ Chicago, The Art Institute of Chicago/ Los Angeles County Museum of Art), Chicago, The Art Institute of Chicago, 2016 et Alain FINDELI, *Le Bauhaus de Chicago – L'Œuvre pédagogique de László Moholy-Nagy*, Sillery, Québec, éditions du Septentrion, 1995.

studio photo (fig. 3), et celui du *graphic design* où fusionnent les arts publicitaires et la couleur.

Au cours des quatre premières années, la photographie est enseignée, comme toutes les autres pratiques, de façon expérimentale et non de façon théorique, dogmatique, ou à but commercial. Les élèves manipulent les matériaux à partir d'exercices libres, fondés sur leurs propres expériences et découvertes. Appelés *problèmes*, ils ne guident pas l'élève vers des réponses toutes faites, comme dans l'enseignement traditionnel des Beaux-arts mais l'incitent à réfléchir par lui-même. Cette méthode est défendue par Moholy-Nagy dans son ouvrage de 1929 *Von Material zu Architektur* publié en anglais un an plus tard sous le titre *The New Vision*<sup>32</sup>. Dans le contexte de l'éducation américaine, il se rapproche de la philosophie du théoricien et éducateur John Dewey<sup>33</sup> qui cherche à trouver un équilibre entre les excès de l'éducation classique et ceux de l'éducation progressiste afin de permettre à l'élève de se réaliser lui-même, en lien avec son environnement socio-culturel, et de passer d'un stade inconscient à une pleine conscience de ses capacités et de sa responsabilité au sein de la société. Le cours fondamental joue un rôle essentiel puisque chaque élève y découvre son potentiel et son pouvoir d'expression sans que sa personnalité ou ses capacités aient été jugées auparavant. László Moholy-Nagy explique : « L'acquisition de la technique et des capacités augmente le pouvoir expressif d'un individu, et avec l'accumulation des expériences son statut intellectuel s'affine. Cet affinement en retour affecte son expérience émotionnelle<sup>34</sup>. » Moholy-Nagy, en accord avec la philosophie pragmatique de John Dewey, pense en effet qu'une nouvelle individualité est une des conditions pour construire une nouvelle société et que l'éducation y joue un rôle central. L'individu pour se réaliser doit prendre conscience de lui-même par l'expérience et interagir avec son environnement physique ou social. Ce modèle pédagogique se traduit au sein de l'école par une absence de hiérarchie – l'élève et le professeur expérimentent au même niveau et apprennent l'un de l'autre –, un refus de la notation – l'élève est jugé non pas sur l'objet réalisé mais sur son engagement au sein du processus expérimental –, enfin par la conviction que la distinction entre artiste et

<sup>32</sup> László Moholy-Nagy, *The New Vision, from material to architecture*, trad. par D. M. Hoffmann, New York, Brewer, Warren & Putnam, Inc., 1930.

<sup>33</sup> John Dewey et László Moholy-Nagy se rencontrent en novembre 1938 à New York. Pour en savoir plus sur leur relation et les principes pédagogiques qui les réunissent, voir Alain FINDELI, « Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-1946) », *The MIT Press*, vol. 7, n° 1, Automne 1990, pp. 4-19.

<sup>34</sup> « *The acquisition of technique and skills increases the expressive power of the individual, and with the accumulation of experiences his intellectual status is refined. The refinement in turn affects his emotional experience.* » László MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947, p. 35.

professionnel n'est pas pertinente. Un bon designer professionnel peut ainsi être un grand artiste.

Dès le cours fondamental, la photographie tient un rôle important puisqu'elle est enseignée comme un outil de base du designer pour comprendre le fonctionnement de la lumière. La photographie est étudiée ensuite au sein du *Light Workshop* dirigé par Henry Holmes Smith de 1937 à 1938 puis par György Kepes de 1939 à 1943, comme une discipline complémentaire parmi les études d'architecture, de peinture ou de sculpture afin de former de futurs ingénieurs ou designers. Dans un texte intitulé, *Photography in the Study of Design*<sup>35</sup>, László Moholy-Nagy rend compte de la pratique photographique et de ses spécificités dans l'étude du design. Pour la première fois, ce ne sont pas ses propriétés d'enregistrement et de reproductibilité qui sont louées mais sa capacité à rendre de nouvelles tonalités et formes visuelles grâce à la manipulation de la lumière. Le premier exercice que les élèves doivent réaliser est le photogramme (fig. 4). Appelé « la clé de la photographie<sup>36</sup> » par László Moholy-Nagy, il consiste à placer un objet directement sur du papier photosensible et à réaliser ainsi une image sans avoir recours à un appareil photographique. Il est essentiel dans la formation du designer car il permet d'une part de comprendre la nature même du médium photographique, c'est-à-dire sa sensibilité à la lumière, sans avoir recours à un appareil photographique ; d'autre part, par sa capacité à rendre des tons variés et subtils qui vont du blanc, au gris et au noir sur la surface sensible, le photogramme permet de rendre compte de l'infinité des graduations de la lumière et engendre de nouvelles relations spatiales au sein de la surface plane. Il change la perception que l'élève a du monde visuel.

L'élève approfondit sa connaissance de la photographie dans le cadre de l'étude du design avec le *light-modulator* ou le modulateur de lumière (fig. 5). Au sein de l'atelier de sculpture, l'élève réalise une sculpture à partir d'un simple morceau de papier blanc qu'il a courbé, découpé ou perforé. Une fois photographiée, la sculpture de papier se révèle transformée par l'action de la lumière. L'élève crée de nouvelles formes en relief rendues par le jeu des tonalités et des textures. L'élève apprend ainsi que le designer peut se servir de la photographie pour traduire et transformer les propriétés du design que sont la ligne, la forme,

<sup>35</sup> László MOHOLY-NAGY, « Photography in the Study of Design », *American Annual of Photography*, vol. 59, 1944, pp. 158-164.

<sup>36</sup> László MOHOLY-NAGY, « On Art and the Photograph », *The Technology Review*, vol. 47, no 8, juin 1945, pp. 491-494.

la texture, le volume et l'espace. Plutôt que d'être fidèle à l'objet qu'elle représente, la photographie peut offrir une expérience visuelle autre que celle du réel. L'apprentissage des propriétés de la lumière donne également lieu à de nouvelles inventions par les élèves comme Nathan Lerner qui crée la *light-box* (fig. 6 et 7). Elle se présente comme une boîte en carton dont les côtés sont perforés. Ces ouvertures sont utilisées pour suspendre des objets à l'intérieur et servent également à faire entrer la lumière. Celle-ci se réfléchit sur les objets et crée des images virtuelles faites d'ombres et de lumières. La nature des objets est elle-même transformée. Ce qui était rond peut paraître creux, une surface lisse semble rugueuse. Au sein de l'exercice du volume virtuel, un élève photographie, en maintenant l'obturateur ouvert, une ficelle ou un câble en mouvement éclairé par une source lumineuse (fig. 8, 9 et 10). Il crée ainsi un objet en trois dimensions sur le papier en même temps qu'il lui donne une nouvelle forme qui peut aller de l'abstraction à la figuration. Le photogramme, le modulateur de lumière, la *light-box* et le volume virtuel sont des applications directes des théories de Moholy-Nagy qui percevait la forme comme toujours dynamique, changeante, ouverte à toute transformation et transformant le monde extérieur lui-même.

Ces exercices font partie d'un curriculum très structuré mis en place dès l'ouverture du New Bauhaus par les professeurs de l'Atelier de la lumière, Henry Holmes Smith et György Kepes à partir des « huit variétés de la vision photographique » exposées dans la revue *Telehor*<sup>37</sup> par László Moholy-Nagy. Ces travaux pratiques sont fondés sur l'exploration des éléments plastiques (ligne, forme, couleur, texture, etc.) par le médium photographique. Ils sont ainsi répartis en trois catégories : la manipulation de la lumière et des objets ; la manipulation des optiques ; la manipulation des procédés chimiques et enfin la combinaison

<sup>37</sup> « Les huit variétés de la vision photographique : 1. La vision abstraite par la création lumineuse optique, le photogramme, comme la plus fine gradation des valeurs à la fois clair-obscur et de couleur. 2. La vision exacte, par la fixation normale, des apparences des choses : reportage. 3. La vision rapide, par la fixation, des mouvements de moindre durée : l'instantané. 4. La vision lente, par la fixation des mouvements d'une plus grande durée, par exemple les traces lumineuses faites par les phares des automobiles sur une route. Temps plus long d'exposition. 5. La vision intensifiée : a. Par la microphotographie, b. Par la philtrophotographie, de manière que par les variations de composition de la surface sensible cela permette aux potentialités photographiques d'être augmentées dans différentes voies—régions très éloignées située dans la brume ou dans les fumées ; même jusqu'à la photographie dans l'obscurité absolue : photographie infrarouge. 6. La supervision par le moyen des rayons X : radiographie. 7. La vision simultanée par moyen de superimposition transparente : le procédé futur du photomontage automatique. 8. La déformation optique ou la « farce optique » qui peut être produite automatiquement : a. Pendant la prise de vues par l'objectif, respectivement par le prisme, ou le miroir réflecteur, b. Après la prise de vues par une manipulation mécanique et chimique du négatif. » László MOHOLY-NAGY, « Photographie, Forme Objective de Notre Temps », *Telehor, Revue Internationale pour la Culture Visuelle*, Brno, n° 1-2, février 1936, pp. 13-15.

de toutes ces expérimentations. Cet apprentissage technique, répond à des problèmes d'ordre formel et est mis au service du design mais il engage déjà une réflexion sur les spécificités du médium photographique en comparaison des autres médiums. En 1941, l'apprentissage de la photographie au sein de la School of Design est ainsi présenté comme essentiel dans l'élaboration d'une « vision moderne » :

Jusqu'à récemment, le procédé photographique était exclusivement exploité dans le but d'enregistrer des objets. Ce n'est qu'une fois la lumière perçue comme un agent de base, applicable à une variété de techniques expressives que la photographie a émergé comme un art majeur. De la même manière que la peinture traditionnelle a fait évoluer les techniques de la couleur de la fresque à l'huile, les pionniers de la photographie nous ont donné le photogramme, le photomontage, le photomural, le microscopique, le macroscopique, la vitesse et la photographie couleur et les nouvelles techniques de l'image en mouvement. L'expert en photographie devient l'expert en lumière et étend son champ de compétence à la scène, à la publicité et à d'autres problèmes liés à la lumière<sup>38</sup>.

Au-delà de son rapport à la lumière, la photographie est un outil technologique du présent. Elle peut donc permettre la réalisation de la devise du Bauhaus allemand énoncé par Walter Gropius « l'Art et la Technologie comme nouvelle union. » Pour László Moholy-Nagy, cela ne signifie pas seulement l'application des idées artistiques aux productions de la machine mais également l'utilisation de la technologie contemporaine pour les œuvres d'art. La pratique photographique permet une telle réconciliation puisqu'elle est un médium objectif, plus adapté que la peinture par exemple car plus indépendante de celui ou celle qui l'opère selon László Moholy-Nagy. Par la mise en place d'exercices pratiques, Moholy-Nagy finit par faire de l'investigation des formes photographiques l'objectif même du programme photographique. La technique utilisée définit ainsi l'image. Il y a bien un langage spécifique à la photographie qui vient nourrir celui du designer, puisque les élèves, une fois les exercices du cours fondamental et le fonctionnement de la lumière maîtrisés, apprennent à manipuler les objectifs, les effets de gros plan, de profondeur de champ, et de superposition d'images. Ils utilisent également des techniques expérimentales *photographiques* comme la solarisation, le photomontage, les expositions multiples et la photographie couleur (fig. 11 à 17).

<sup>38</sup> « Until recently the photographic process has been exploited exclusively for the purpose of object recording. It was not until light was seen as a basic agent, applicable to a variety of expressive techniques that photography emerged as a major art. Just as traditional painting evolved color techniques from fresco to oil, so the pioneers in photography are giving us the photogram, photomontage, the photomural, microscopic, macroscopic, high speed and color photography and new motion picture techniques. The expert in photography becomes the expert in light and extends the scope of his talents to include stage, exposition, advertising and many other lighting problems. » « School of Design of Chicago, Light Workshop, Photography and Motion Picture, Day and Evening Classes », 1941, New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, box 3, folder 64.

En outre, les qualités techniques et technologiques de la photographie rendent son enseignement accessible à tous sans conditions. C'est un outil démocratique pour former les élèves et les professeurs. Elle est donc un outil pédagogique formidable qui permet à l'étudiant de s'exprimer sans subir le poids de la tradition et de l'imitation comme le souhaite Moholy-Nagy : « En photographie nous devons apprendre à rechercher non le « pictural », non l'esthétique héritée de la tradition mais l'instrument idéal de l'expression, formateur en lui-même et d'une manière autonome<sup>39</sup>. »

### 1.1.1.2 L'impact du *GI Bill*

Lorsque László Moholy-Nagy propose un nouveau programme photographique de deux ans en février 1945, l'ID est en plein essor. L'école a changé de nom en mars 1944 et a obtenu l'accréditation comme école de niveau universitaire. László Moholy-Nagy a de plus sécurisé l'avenir financier et directionnel de l'école en formant un nouveau comité de direction composé par des hommes d'affaires américains chargés de superviser les opérations de l'ID avec Walter P. Paepcke, président de la Container Corporation of America, à sa tête. On compte parmi eux, E. P. Brooks, le vice-président de l'entreprise Sears Roebuch & Compagny, René d'Harnoncourt, le vice-président du Musée d'art moderne de New York, Walter Gropius, directeur du département d'architecture de l'Université d'Harvard, et William A. Patterson, le Président de la compagnie aérienne United Airlines.

Cet essor est dû à l'arrivée d'un nombre grandissant de vétérans de la Seconde guerre mondiale qui bénéficie de la *GI Bill*, une loi américaine qui finance le retour des soldats dans le système universitaire. Ce succès atteint l'ensemble des départements de l'école puisque, comme le souligne Sybil Moholy-Nagy dans une lettre à Robert Tague datée du 9 juin 1945, le nombre d'élèves inscrits au sein de l'école est de quarante à plein temps en journée et de vingt-cinq pour les cours du soir<sup>40</sup>. Le 20 décembre 1945, László Moholy-Nagy annonce que le nombre d'inscrits est de cent élèves à plein temps et de cent cinquante pour les cours du soir, représentant une augmentation de 100% lors des douze derniers mois. Il souligne par

<sup>39</sup> « *In Photography we must learn to seek, not the « picture », not the aesthetic of tradition, but the ideal instruments of expression, the self-sufficient vehicle for education.* » László MOHOLY-NAGY, « Photographie, Forme Objective de Notre Temps », *op. cit.*, pp. 13-15.

<sup>40</sup> « *The Summer term got under way July 2<sup>nd</sup> with a record number of 40 full time day students and 25 night students.* » Lettre de Sybil Moholy-Nagy à Robert Tague, 9 juin 1945, SDG collection, Chicago.

ailleurs que 30% des étudiants à l'Institute of Design sont des vétérans<sup>41</sup>. Cette inscription de nouveaux arrivants coïncide avec le déménagement de l'école le 24 septembre dans un bâtiment plus grand au 1009 North State Street pour les accueillir.

Cet impact de la *GI Bill* sur l'école a des répercussions en particulier sur le département de photographie. On pourrait même dire que les vétérans sont à l'origine de sa création. Le 2 février 1945, l'école annonce ainsi l'ouverture d'un nouveau programme photographique, « A Special Course in Photography », d'une durée de deux ans, spécialement conçu pour les « vétérans étudiant sous les modalités du *GI Bill*<sup>42</sup> ». De fait, le nombre d'inscriptions en photographie grimpe rapidement. De huit élèves dont cinq vétérans en mars 1945, on passe à trente-quatre dont trente-deux vétérans en mars 1946 pour atteindre un nombre total de cent six inscrits dont quatre-vingt dix-huit vétérans en mars 1947<sup>43</sup>. Pour l'aider à accueillir ces nouveaux étudiants, László Moholy-Nagy invite James Hamilton Brown, Eugene Idaka, George Barford, Alexander Archipenko, et d'anciens membres de l'école à revenir. Il propose également à Arthur Siegel, son ancien élève, de diriger le programme photographique. Sa date de retour au sein de l'ID, le 15 janvier 1946, marque l'ouverture officielle du département photographique.

Cette petite révolution dans l'école de Moholy-Nagy prend place à un moment d'engouement pour la photographie dans la société américaine. L'usage presque exclusif de la photographie par les agences de publicité, la commercialisation d'appareils photographiques portatifs accessibles à tous, l'apparition de grands titres éditoriaux tels que *Life* ou *Fortune*, ont mis la photographie sur le devant de la scène aux Etats-Unis. Le médium est perçu par les étudiants américains comme un outil pratique et créatif ouvrant sur de nombreuses voies professionnelles, de la publicité au photojournalisme. Dans une circulaire interne datant du 6 février 1945, les vétérans fraîchement débarqués et s'inscrivant pour assister aux nouveaux cours de l'Institute of Design sont ainsi désignés comme « photography-minded<sup>44</sup> » ou « à l'esprit tourné vers la photographie ».

<sup>41</sup> Lettre de László Moholy-Nagy au Colonel Milner, 20 décembre 1945, SDG collection, Chicago.

<sup>42</sup> « *The Institute of Design, 247 East Ontario Street, opens its Spring Term on Monday, February fifth, with two new members on the staff, and a special course in Photography planned especially for ex-servicement studying under the terms of the G.I. Bill.* » « Memo », 2 février 1945, SDG collection, Chicago.

<sup>43</sup> « Board of directors, 11 mars 1947 », New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, box 1, folder 13.

<sup>44</sup> László MOHOLY-NAGY « Report on Public Relations Activities Institute of Design, February 6, 1945 », New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, box 1, folder 13.



En raison des questions soulevées par le travail de l'école avec les vétérans, on a considéré qu'il se serait utile d'en discuter de cette question en détail avec l'Administration des Vétérans à Hines dans l'Illinois. A la suite de cette visite, il est apparu évident qu'un assez grand nombre de vétérans est tourné vers la photographie. C'est en partie pour cette raison que l'école a conçu une formation spécifique en photographie, officiellement d'une durée de deux ans, mais qui peut être condensée en un an pour ceux qui étudient sous la *G.I. Bill*<sup>45</sup>.

Le séminaire « New Vision in Photography » organisé à l'été 1946 par László Moholy-Nagy et Arthur Siegel leur est également largement destiné. Dans la brochure du séminaire, un encadré intitulé « Veterans » s'adresse directement à eux<sup>46</sup>. Cette influence de la *GI Bill* sur le département de photographie perdura jusqu'à la fin des années 1950 et au début des années 1960 puisque Ray K Metzker en bénéficia à son retour de la Guerre de Corée de 1956 à 1959 lorsqu'il est étudiant à l'ID<sup>47</sup>.

Face à cette « horde d'étudiants bénéficiant de la *GI Bill*<sup>48</sup> » qu'Harry Callahan décrit à son arrivée, Moholy-Nagy s'inquiète de ne pas pouvoir préserver la qualité de son enseignement et de ses ateliers qui jusque-là étaient parfaitement adaptés à une petite structure et à un faible nombre d'étudiants<sup>49</sup>. Pourtant, cette hétérogénéité d'étudiants peu formés, tout juste sortis de l'armée mais ayant le désir de se former en photographie, se révèle rapidement être un atout pour l'ID. La faculté comprend en effet que l'attrait des vétérans pour l'ID et particulièrement pour le département photographique permet d'asseoir durablement l'école dans le système éducatif américain et plus largement dans la société américaine contemporaine. Ainsi le Président du comité de direction, Walter P. Paepcke, lors d'une réunion du 15 janvier 1946, note qu' « alors que les vétérans sont un poids pour la

<sup>45</sup> « *Because of the problem arising from the school's work with veterans, it was considered wise to discuss the matter in some detail with the Veteran's Administration in Hines, Illinois. As a result of this visit it became apparent that a fairly large group of discharged veterans are photography-minded. Partially as an outgrowth of this, the school has established a special course in photography which is officially two years in length, but may be condensed into one year for those studying under the terms of the G.I. Bill.* » László MOHOLY-NAGY « Report on Public Relations Activities Institute of Design, February 6, 1945 », *Ibid.*

<sup>46</sup> Arthur SIEGEL, « New Vision in Photography, Six Weeks' Session from July 8-August 16, 1946 », Arthur Siegel Papers, AIC, Box. FF 17.7.

<sup>47</sup> Ray K. METZKER, « Interview with Ray K. Metzker, The Art Institute of Chicago », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 24 mai 2000. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>48</sup> « *I'd say there were maybe 400 or something in the school, total. But there was this mob of photo students. [...] It was right after the war, the Second world war, and they had the GI Bill, and they were interested in photography.* » Harry CALLAHAN, « Interview with Harry Callahan by Charles Traub », entretien réalisé par Charles Traub, 30 novembre 1977. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>49</sup> « *The Institute of Design wishes to help in rehabilitating these veterans in every way that it can, but it will not increase its size if it is necessary to lower its standards.* » Lettre de László Moholy-Nagy au Colonel Milner, 20 décembre 1945, *op. cit.*

plupart des écoles, ils ont permis à l'Institute of Design de développer l'équipe enseignante et d'organiser un programme d'enseignement qui n'était pas possible avec un petit nombre d'étudiants. Puisque le développement de l'Institut dans le passé est largement dû au bon vouloir des premiers étudiants qui y ont contribué, [...] les vétérans sécuriseront la croissance du nombre d'étudiants à l'Institute of Design sur le long terme<sup>50</sup>. »

Il faut noter également que la fin de la guerre bouleverse l'équilibre entre étudiants hommes et femmes au sein de l'ID. Alors qu'elles étaient peu nombreuses avant la guerre, Margaret de Patta<sup>51</sup> étant sans doute la plus connue, quelques étudiantes s'inscrivent à l'ID au milieu des années 1940. Jane Bell Edwards, la femme du directeur du Camera Club participe au séminaire « New Vision in Photography » en 1946 et son témoignage est le plus informatif sur cet événement. Merry Renk, arrivée à l'ID à l'automne 1946, décide de s'y inscrire après avoir perdu son mari pendant la guerre. Elle souhaite se former en tant que designer industriel afin de « gagner sa vie<sup>52</sup> ». Elle ouvre avec Mary Jo Slick et Olive Oliver, le *750 Studio*, la première galerie dédiée aux étudiants et professeurs de l'ID de 1947 à 1948. Elizabeth Russ, Virginia Lockrow, Else Tholstrup, Mary Ann Dorr (Lea), Diana (Dina) Woelffer produisent des travaux remarquables en photographie de la fin des années 1940 jusqu'au début des années 1950. Peu d'entre elles obtiennent leur diplôme en photographie pourtant, soit parce qu'elles n'ont pas la possibilité de faire des études longues, soit parce qu'elles l'obtiennent dans des filières qui leur sont davantage destinées à cette époque comme « les sciences de l'éducation » ou le « design de bijoux ». En comparaison, le programme photographique de Black Mountain College (BMC) en Caroline du Nord accordait plus de place aux femmes voulant devenir photographes à la même époque. Hazel Larson Archer y dirige l'enseignement de la photographie<sup>53</sup>. Diana Woelffer, la femme du peintre et professeur de

<sup>50</sup> « *It was also noted by the President that although veterans represent to many schools only a burden, to the Institute of Design they have enabled it to increase its faculty and organize its teaching program in a way which was not possible without a goodly number of students. Since the growth of the Institute in the past has resulted in a large manner from the good will of former students, he felt that the veterans would establish a permanent growth in the students body of the Institute of Design.* » Walter P. PAEPCKE, « Board of Directors, Institute of Design », New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, Box 1, dossiers 1 à 6.

<sup>51</sup> Margaret de Patta est une créatrice de bijoux. Elle a participé aux ateliers de la School of Design organisés pendant l'été 1940 à Mills College. Elle décide d'étudier à Chicago pendant l'année 1940-1941. Elle crée ses bijoux en relation avec les exercices du modulateur de lumière et les photogrammes.

<sup>52</sup> Merry RENK, « Unpublished typescript: Memories of my children's children's », 2000, Merry Renk Archive, Archives of American Art, Smithsonian, Washington, D. C., box 1, folder « Misc Printed Material ».

<sup>53</sup> Helen Anne MOLESWORTH et Ruth ERICKSON, « There is another way : Hazel Larson Archer, Photographer, Educator. » in *Leap before you look: Black Mountain College, 1933-1957*, cat. exp. (Boston, The Institute of

l'ID, Emerson Woelffer, étudie la photographie à l'ID de 1946 à 1948 mais c'est au BMC qu'elle trouve un poste de professeur de photographie en 1949.

### 1.1.1.3 La place du département dans l'éducation photographique américaine

Le département de photographie bénéficie d'autant plus de cet effet du *GI Bill*, qu'à cette époque peu de programmes photographiques aux Etats-Unis répondent à cette demande des vétérans américains, à savoir un enseignement de la photographie de niveau universitaire alliant formation technique et formation artistique. Pour Arthur Siegel, l'ID est ainsi la seule école à proposer un programme photographique non commercial, non seulement aux Etats-Unis mais dans le monde entier : « Mais à ce moment-là, il y avait très peu d'écoles aux Etats-Unis qui enseignaient sérieusement la photographie, et celles qui existaient tendaient vers la photographie commerciale. Il y avait quelques formations ici et là, mais pas de réel programme en photographie nulle part au monde<sup>54</sup>. »

L'histoire de l'enseignement photographique aux Etats-Unis est pourtant très riche<sup>55</sup> puisque le premier programme consacré au médium et rattaché à une université américaine majeure est créé juste après le tournant du XX<sup>e</sup> siècle à l'Université de Columbia<sup>56</sup>. En 1906, Clarence H. White en prend la direction et cherche à combiner l'aspect créatif de la photographie avec son aspect technique. En 1914, il établit la Clarence H. White School of Photography à New York qui existera jusqu'en 1942. Son enseignement est, pour l'époque, d'une grande modernité pédagogique puisqu'il considère la photographie comme un médium artistique. Certains aspects du programme rappelle même ceux du Light Workshop : des

Contemporary Art/ Los Angeles, Hammer Museum/ Wexner Center for the Arts, Ohio State University), New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2015, pp.186-188.

<sup>54</sup> « *But at that time there were very few schools in the U.S. that were seriously teaching photography, and what few there were tended toward commercial photography. There were a few scattered courses here and there, but no real program in photography anywhere in the world.* » John ALDERSON, « Arthur Siegel : 1913-1978 », *Underexposure, The irregular of the midwest region, Society for Photographic education*, vol. 1, n°1, printemps 1978, p. 4.

<sup>55</sup> Sur l'histoire de l'éducation en photographie aux Etats-Unis, voir G. M. CRAVEN, « La Tradition Américaine, L'Enseignement aux Etats-Unis, un Panorama... », *Photographies*, n°3, décembre 1983, pp. 26-28 ; Van Deren COKE, « The Art of Photography on College Teaching », *College AA Journal*, vol. 19, n° 4, 1960, pp. 332-342 et W. S. GASKINS, « Photography and Photographic Education in the USA », *Image, The Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House*, vol. 14, n° 5-6, décembre 1971, pp. 8-13.

<sup>56</sup> Pendant les deux années qui précédèrent sa fermeture, la Clarence White School fut affiliée au Teachers College et à la Graduate School of Journalism de Columbia University.

exercices appelés *problèmes* sont donnés aux étudiants afin qu'ils développent « leur capacité à voir<sup>57</sup>. » Parmi ces élèves, on compte Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Paul Outerbridge, Anton Bruehl et Ralph Steiner. En 1945, plusieurs d'écoles commencent à proposer des cours spécialisés en photographie. L'un des plus influents de cette époque est la San Francisco School of Fine Arts où les classes de photographie sont conduites par Ansel Adams, Minor White et leurs associés. Ils y enseignent un programme consacré à la photographie en tant que médium artistique exigeant. Adeptes de la photographie pure, les élèves y apprennent les méthodes de prévisualisation de l'image avant l'exposition – le *zone system*<sup>58</sup> – et la réalisation de tirages extrêmement sophistiqués dont les tonalités doivent être fidèles au *réel*. En 1930, le Rochester Institute of Technology (RIT) lance de son côté un programme de formation technique de la photographie, étalé sur deux ans, voué à former de véritables techniciens. Une autre institution qui consolide l'importance de la photographie dans le système universitaire est la Kent State University d'Ohio qui propose à partir de 1938 des Photo Short Courses ou « petites leçons de photographie » dont les enseignements pratiques circulent dans tous les Etats-Unis grâce au soutien de la National Press Photographers Association. En 1948, Clarence H. White Junior organise le premier programme photographique de niveau master à l'Ohio University d'Athens, devenant ainsi la première université à offrir un diplôme de premier cycle et un autre de niveau master en photographie.

Ce qui différencie le département photo de l'ID de ces programmes photographiques et le rend révolutionnaire, c'est un mélange de liberté créative et de formation technique qui en font un membre à part entière en 1946 au sein du système éducatif américain. La Clarence White School et l'Université de l'Ohio offrent des programmes où la photographie est avant tout enseignée de manière professionnelle et commerciale – photographie de mode et en studio en particulier<sup>59</sup>. Le département photographique de la San Francisco School of Fine Arts insiste à l'inverse sur l'aspect artistique de la vision photographique et son exigence

<sup>57</sup> Lucinda BARNES (dir.), *A collective vision : Clarence H. White and his students*, Long Beach, University Art Museum, California State University, 1985, p. 20.

<sup>58</sup> Formulé par Ansel Adams et Fred Archer, le *zone system* est une méthode fondée sur l'utilisation optimale de l'exposition et du développement du film photographique. L'objet photographié et son rendu photographique y sont pensés en termes de lumières et de valeurs.

<sup>59</sup> Clarence H. White Junior décrit précisément ce programme dans la conférence qu'il donne à la première réunion de la Society for Photography Education (SPE) en 1962 à Rochester. Voir Clarence H. WHITE JUNIOR, « Photography and General Education », *Invitational Teaching Conference*, Rochester, The George Eastman House, 1962, pp. 3-9, Henry Holmes Smith Archive, CCP, AG32 :16.

technique en enseignant le *zone system*. On ne retrouve ni cette rigidité technique, ni cette grille de vision commerciale au sein du département photographique de l'ID.

Lorsque László Moholy-Nagy crée le département, il le fait pourtant en dehors de toute référence aux mouvements de la photographie américaine. Comme le souligne Henry Holmes Smith<sup>60</sup>, premier enseignant au *Light Workshop* du New Bauhaus, László Moholy-Nagy a changé la photographie américaine d'un point de vue esthétique et pédagogique parce qu'il est étranger à ce qui s'y joue à l'époque. Dans les années 1930-1940, les institutions américaines reconnaissent majoritairement une approche directe de la photographie, qui s'oppose aux expérimentations techniques dont les pictorialistes et les avant-gardes européennes sont adeptes. László Moholy-Nagy, par sa formation pluridisciplinaire et parce qu'il se reconnaît comme peintre et non pas comme photographe, ne s'attache à aucune doctrine photographique. Cette ouverture d'esprit lui permet de voir au-delà des limitations du médium et d'aller chercher des expérimentations photographiques en dehors de ses qualités de reproduction du réel. Pour lui, la photographie est avant tout un outil d'expériences visuelles dont l'enseignement doit être fondé sur l'interaction entre l'individu, son imagination, ses capacités et les matériaux utilisés. Aux Etats-Unis, l'enseignement de la photographie qui présente le plus d'affinités avec celui l'ID, est celui prodigué par Josef Albers au Black Mountain College (BMC). Cet ancien maître du Bauhaus allemand y enseigne une pratique libre du médium, depuis son exil d'Allemagne en 1933. László Moholy-Nagy crée un département de photographie à l'ID dans le même esprit, non parce qu'il souhaite établir un dogme ou une école de photographie mais parce qu'il reconnaît le pouvoir de ce médium dans la formation visuelle des individus<sup>61</sup>.

Pourtant, en créant un département spécifique au médium photographique, László Moholy-Nagy se démarque également de l'enseignement de type pluridisciplinaire hérité du

<sup>60</sup> Henry Holmes SMITH, « Across the Atlantic and Out of the Woods: Moholy-Nagy's Contribution to Photography in the United States » (1975) in Leland D. RICE & David W. STEADMAN (eds.), *Photographs of Moholy-Nagy: From the Collection of William Larson*, Pomona College, Charemont, Californie, pp. 13-14, 16-18.

<sup>61</sup> Les échanges entre le Black Mountain College et l'ID sont très importants tout au long de leur histoire. Des ateliers sont organisés en Caroline du Nord pendant l'été en coordination avec les deux écoles. Buckminster Fuller, professeur d'architecture au BMC s'entoure à l'été 1949 d'étudiants de l'ID dont Diana et Emerson Woelffer, Jano et John Walley. A l'été 1951, la photographe et éducatrice Hazel Larson Archer du BMC invitent Harry Callahan, Arthur Siegel et Aaron Siskind qui ne fait pas encore partie de l'ID à participer à un atelier sur la photographie.

Bauhaus allemand<sup>62</sup>. Au sein de l'école de design européenne, la photographie n'était pas reconnue comme un art manuel et était enseignée de manière informelle<sup>63</sup>. Par ailleurs, l'idée d'une séparation des savoirs et des arts manuels étaient contraires aux principes d'enseignement de l'école. Le programme photographique voulu par Moholy-Nagy réconcilie en quelque sorte deux entités contraires au sein du Bauhaus allemand : le développement d'une vision individuelle et la croyance en la pureté de l'image créée par la machine. Dans l'article « Double-Edge Constructions<sup>64</sup> », Deborah Bright souligne ainsi l'importance des exercices fondamentaux en photographie au sein de l'ID dans cette nouvelle approche. Les exercices en insistant sur la compréhension des procédés photographiques et l'importance de la réalisation d'images par « accident » permettent la réconciliation au sein de la vision de l'élève de ces deux concepts. László Moholy-Nagy ne croit pas que l'art puisse être enseigné ou que le génie artistique existe. Chaque individu a un potentiel créatif et a la possibilité de le développer en se formant visuellement et techniquement. L'expérimentation par soi-même, y compris en passant par l'erreur, sans que les professeurs imposent des directives, est essentielle pour faire de nouvelles découvertes visuelles et s'affranchir de la notion passéiste de « génie ». La photographie est centrale dans cette vision moderne, d'une part, parce qu'elle est relativement nouvelle – elle ne subit pas le poids des traditions comme les autres médiums –, d'autre part parce qu'elle est un outil né des technologies modernes, elle peut être apprise par tous. Cette donnée est essentielle pour comprendre pourquoi la photographie est le seul médium artistique, l'architecture mise à part, à bénéficier d'un département. Ainsi, au début de l'année 1946, quatre programmes et départements voient le jour à l'ID, celui du produit design, du design graphique, de la photographie et du film, et de l'architecture<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Il faut noter que László Moholy-Nagy s'était opposé à Alexander Archipenko qui souhaitait créer un département de sculpture au sein du New Bauhaus et de la School of Design. László Moholy-Nagy au contraire voulait que la sculpture soit considérée comme une base pour la conception de produits, non comme un champ indépendant.

<sup>63</sup> Au sein du Bauhaus allemand, la photographie était marginale. De nombreux professeurs la pratiquaient mais elle ne faisait pas partie du programme. Moholy-Nagy l'avait enseignée de manière informelle en 1923. En 1929, le successeur de Gropius, Hannes Meyer, dans un souci de faire de la formation au Bauhaus une formation pratique, engage Walter Peterhans, photographe professionnel. Un cours de photographie est alors créé au sein de la formation de trois ans, offrant aux étudiants l'opportunité d'étudier la photographie commerciale et le photojournalisme. Sur la photographie au sein du Bauhaus allemand, voir Harvey L. MENDELSON (dir.), *Bauhaus Photography*, MIT Press, 1985.

<sup>64</sup> Deborah BRIGHT, « Double-Edged Constructions », *Afterimage*, octobre 1981, pp. 8-9.

<sup>65</sup> Il n'y a pas de date officielle pour la création de ces départements. Le terme « département photographique » est utilisé pour la première fois lors de la nomination d'Arthur Siegel le 15 janvier 1946 au poste de directeur. Ces quatre départements structurent l'ID pendant dix ans. Le département d'architecture disparaît en 1955 suite à la fusion de l'ID avec l'Illinois Institute of Technology (IIT). En effet, l'IIT a déjà un département d'architecture fondé par Ludwig Mies Van Der Rohe et celui-ci ne désire pas être en concurrence avec le département de l'ID.

Cette liberté prise par Moholy-Nagy vis-à-vis du système éducatif américain et du modèle historique du Bauhaus allemand lui permet d'élaborer un programme libre qui concilie une approche expérimentale du médium aux demandes de professionnalisation des nouveaux étudiants. Il engage Arthur Siegel, homme de synthèse, pour prendre la tête du département photographique, créer un programme de quatre ans et organiser à l'été 1946 un séminaire sur la photographie réunissant Européens et Nord-Américains, une première aux Etats-Unis.

#### 1.1.1.4 La vision synthétique d'Arthur Siegel

Le 15 janvier 1946, l'annonce d'Arthur Siegel à la tête du programme photographique de l'ID coïncide avec la création du département<sup>66</sup>. Il est chargé de transformer le « cursus spécial en photographie » de deux ans créé en février 1945, en un programme structuré et professionnalisant de quatre ans. Le premier donne droit à un certificat d'études, tandis qu'avec le second, l'étudiant obtient un *bachelor of arts in photography*<sup>67</sup>. Arthur Siegel est choisi par Moholy-Nagy car il fait le pont entre deux générations, celle héritière du New Bauhaus et de ses principes d'expérimentation et celle apparue avec la Seconde guerre mondiale et fascinée par le photojournalisme et la photographie documentaire. Originaire de Détroit, Arthur Siegel fait la connaissance de Moholy-Nagy en 1937 à Wayne State University lors d'une conférence donnée par ce dernier sur l'art moderne et le design aux étudiants de Jane Welling<sup>68</sup>. Moholy-Nagy effectue alors un tour des Etats-Unis afin de recruter des élèves pour la nouvelle école qu'il s'apprête à ouvrir prochainement à Chicago. A la suite de la conférence, Arthur Siegel lui présente son portfolio et Moholy-Nagy l'invite à venir étudier au New Bauhaus à l'automne 1937 à l'aide d'une bourse. A cette époque, Siegel pratique déjà la photographie et certaines de ses images dès 1935 relèvent de la pratique expérimentale. En tant qu'étudiant puis professeur à la School of Design, Siegel développe

<sup>66</sup> « Board of directors, 15 janvier 1946 », New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, box 1, folders 1 to 6.

<sup>67</sup> En 1945-1946, il existe sept types de diplômes à l'ID : le *bachelor of science* en *Industrial Design*, les *bachelor of arts* en *Textile Design*, en *Visual Design*, en *Advertising Design*, et en Photographie. Les étudiants ont la possibilité de poursuivre leurs études et d'obtenir deux types de masters, le *master of arts* en *Architectural Design* et en *Visual Arts*.

<sup>68</sup> Professeure du département d'éducation artistique à l'Université d'Etat de Wayne, Jane Welling fut le mentor d'Arthur Siegel de 1934 à 1937 et l'introduisit à la tradition moderniste.

des affinités avec la « nouvelle vision » de Moholy-Nagy<sup>69</sup>. Il collabore ainsi à de nombreux photogrammes élaborés par son mentor. Sur un photogramme daté de 1946 et attribué à Moholy-Nagy, Arthur Siegel a d'ailleurs écrit « Last Photogram of L. Moholy-Nagy. Processed by Arthur Siegel, 1946 »<sup>70</sup>. En outre, Siegel est un « intégrateur » au sens de Moholy-Nagy puisqu'il se définit à la fois comme un artiste, un théoricien de l'art et un photographe intégré dans le monde professionnel. Lorsqu'il est nommé le 15 janvier 1946 comme directeur du département photographique de l'ID, Siegel entend naturellement poursuivre les principes de la Nouvelle Vision de Moholy-Nagy et développer un programme photographique expérimental.

László Moholy-Nagy choisit également Arthur Siegel car c'est « un photographe qui s'intéresse à la photographie<sup>71</sup> » pour reprendre les termes du *Journal* du club photographique de Détroit. Contrairement à Moholy-Nagy qui utilise la photographie au même titre que les autres médiums dans une logique moderniste, Siegel se reconnaît avant tout comme photographe. En 1935, Arthur Siegel est déjà le plus jeune membre du club photographique de Détroit. Il tente de changer les mentalités de ce petit club d'amateurs portés sur la photographie pictorialiste en imposant une vision moderniste et en invitant des photographes américains contemporains tels qu'Ansel Adams à y animer un atelier. Sa pratique photographique s'accompagne d'un intérêt pour l'histoire du médium, ce qui n'est pas le cas de Moholy-Nagy qui a une approche pluridisciplinaire de la photographie. Cette ignorance de la part de Moholy-Nagy pour les mouvements photographiques et leurs héritages est d'ailleurs soulignée à plusieurs reprises par Arthur Siegel comme dans cet entretien de 1977 par James McQuaid :

Moholy ne connaissait rien à l'histoire de la photographie, par exemple. Il n'y connaissait vraiment rien. Il savait juste ce qui se passait, et il regardait majoritairement des photographies scientifiques, et des photographies anonymes, et des photographies policières, il y faisait référence. En termes de ce que vous appelez connaître l'histoire de la photographie, il n'y connaissait rien. Je doute vraiment que ses connaissances excédaient Atget. Parce que plusieurs fois j'ai complété ses connaissances. Il ne savait tout simplement pas<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Siegel entre au New Bauhaus en 1937 et continue à étudier à la School of Design jusqu'en 1941. Il est également assistant-professeur pendant ses études.

<sup>70</sup> John GRIMES, « Arthur Siegel : A Short Critical Biography », *Exposure*, Été 1979, pp. 22-35.

<sup>71</sup> « *Because in the words of Ansel Adams, he is that greatest of anomalies, the photographer who is interested in photography.* » in « Hall of Fame », *The Bulletin of the Photographic Guild of Detroit*, vol. 3, n° 5, février 1942, p.4, Arthur Siegel Papers, AIC, box 6, folder 2.

<sup>72</sup> « *Moholy didn't know anything about the history of photography, for instance. He really knew nothing about it. He just knew what was going on, and mainly looked at scientific photographs, and anonymous photographs,*



Ce qui permet notamment à Arthur Siegel de combler les lacunes de Moholy-Nagy, c'est son expérience de photographe documentaire. Après avoir étudié au New Bauhaus, il souhaite combiner en effet son intérêt pour la sociologie, qu'il a étudiée à l'Université de Michigan entre 1931 et 1933, avec sa pratique photographique. Dans les années 1940, alors basé à Détroit, il a été photographe indépendant pour *Life*, *Colliers*, *Fortune* et a participé à un projet documentaire pour la Farm Security Administration (FSA) sous la direction de Roy Stryker. En 1939, lors d'une grève à l'usine Chrysler de Détroit, il prend en photographie une foule de grévistes vue de haut, *Right of Assembly*, très célèbre à cette époque car maintes fois publiée. De facture moderniste, elle convoque la force du monde ouvrier, uni et anonyme. De 1944 à 1946, il travaille en tant que technicien et photographe pour l'US Air Corps au sein de l'Office of War of Information. Sa pratique et sa connaissance de la photographie sont donc plus en phase avec les vétérans qui souhaitent se professionnaliser en tant que photographes au lendemain de la Seconde guerre mondiale. A l'ère du photojournalisme et des grands éditoriaux, la photographie ne se réduit plus seulement à des expérimentations doublées de jeux de lumière dans le studio photographique. L'intelligence de Siegel est de comprendre les besoins de cette nouvelle génération d'étudiants tout en reconnaissant la nécessité de la pédagogie collective et pluraliste mise en place par Moholy-Nagy dans une société de plus en plus individualiste et matérialiste. Dès lors, il essaie d'équilibrer les différents héritages et composantes du programme, du design à la photographie, de la professionnalisation à la liberté de création, d'une approche expérimentale des avant-gardes européennes à celle du documentaire américain. Le premier grand événement de ce département, l'organisation du premier séminaire photographique américain en 1946, appelé « *New Vision in Photography*, » annonce cette série d'oppositions et de réconciliations qui fondent le programme photographique du département.

### ***1.1.2 Le séminaire « New Vision in Photography »***

*and police photographs, things like that he cited. In terms of what you would call knowing the history of photography, he didn't know anything about it. I doubt very much whether his knowledge exceeded maybe knowing Atget. Because many times I supplemented some of his knowledge. He simply didn't know.* » Arthur SIEGEL, « Interview with Arthur Siegel, conducted in Chicago, October 29-November 6, 1977, by James McQuaid, assisted by Elaine King, as part of the IMP/GEH Oral History Project », entretien réalisé par James McQuaid et Elaine King, transcrit par Carol Fladd. Transcription papier. Département of Photography, AIC.

### 1.1.2.1 Chicago, centre de la photographie américaine en 1946

Du 8 juillet au 16 août 1946, László Moholy-Nagy organise avec Arthur Siegel, un séminaire de six semaines intitulé « New Vision in Photography » à l'ID de Chicago<sup>73</sup>. Dans une lettre adressée à Beaumont Newhall, László Moholy-Nagy le qualifie de « premier séminaire historique dédié à la photographie<sup>74</sup> ». Son ambition originale est d'ouvrir un département photographique et de faire basculer le *Light Workshop* hérité du New Bauhaus vers un programme diplômant attirant une nouvelle génération de photographes américains de retour de la Seconde Guerre mondiale. A l'échelle de la photographie américaine, ce moment « historique » se présente surtout comme une synthèse des visions et des pratiques photographiques dans l'après-guerre. Il est en effet le premier à réunir des acteurs aussi importants et aussi divers de la photographie américaine dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. De la Photo League à la *straight photography*, en passant par la *police photography* et le photojournalisme, sont réunis, en plus de l'équipe enseignante de l'Institute of Design, Berenice Abbott, Paul Strand, Beaumont Newhall, Weegee (Arthur Fellig), Rus Arnold, Gordon Coster, Erwin Blumenfeld, Frank Scherschel, Roy Stryker, Stephen Deutch et Ed Roskam.

Si l'initiative d'organiser un tel séminaire revient à Moholy-Nagy, on peut attribuer le choix de la plupart des intervenants à Arthur Siegel (fig. 18). Sa pratique photographique proche du documentaire l'amène à sélectionner des acteurs étrangers aux pratiques expérimentales de l'ID. Parmi eux, on trouve notamment Roy Stryker, ancien directeur de la FSA, et des photographes travaillant pour de grands éditoriaux tels que Weegee<sup>75</sup>, Frank Scherschel ou Rus Arnold. Il s'agit en grande partie d'obtenir des « têtes d'affiche » afin de promouvoir le nouveau département photographique, mais Siegel est également curieux de mieux connaître la scène photographique américaine. Il s'explique dans un entretien de 1977 : « Premièrement, j'avais envie de découvrir ce qui se passait en photographie, d'une

<sup>73</sup> Deux essais ont été publiés sur ce séminaire. Voir Mark B. POHLAD, « A Photographic Summit in the Windy City : The Institute of Design's 1946 « New Vision in Photography Seminar » », *History of Photography*, vol. 24, n° 2, 2000, pp. 148-154 et Agathe CANCELLIERI, « Traditions et nouvelles visions américaines : « New Vision in Photography », le premier séminaire photographique à l'Institute of Design de Chicago en 1946 », *Etudes Photographiques*, n°33, Automne 2015, pp. 78-103.

<sup>74</sup> « *This is the first time in history of photography that such a seminar was carried out [...].* » Lettre de László Moholy-Nagy à Beaumont Newhall, 29 août 1946, Department of Photography, AIC.

<sup>75</sup> Même si l'on peut prêter l'invitation de Weegee à Moholy-Nagy lui-même qui s'intéressait davantage à la *police photography* qu'Arthur Siegel.

certaine manière ; et deuxièmement, je connaissais beaucoup de ces personnes et je souhaitais les réunir afin de promouvoir le programme<sup>76</sup>. »

Cette idée d'exposer différents points de vue sur la photographie est aussi celle de Moholy-Nagy, comme le rappelle Harry Callahan dans un entretien avec Charles Traub :

Une des choses que Siegel a faites quand il est arrivé ici, c'est ce séminaire dont vous avez entendu parler, avec au moins dix personnalités différentes en photographie. Et j'ai réalisé en discutant avec lui, et c'était une idée qu'il partageait avec Moholy, qu'il s'agissait de donner autant de points de vue différents que possible<sup>77</sup>.

Cette volonté de réunir différents acteurs de la photographie d'après-guerre dans l'idée de les faire dialoguer et de former éventuellement une communauté de photographes est explicite dans une des photographies prises lors de ce séminaire (fig. 19). On y voit Erwin Blumenfeld, photographe émigré d'Allemagne depuis 1941, assisté probablement de Frank Levstik, alors professeur de photographie à l'ID, donner une conférence. Frank Levstik tient sur un chevalet un exemplaire de *Harper's Bazaar* tandis que Erwin Blumenfeld s'adresse au public. A la gauche de la photographie, Beaumont Newhall, premier directeur du département photographique du MoMA à New York, ajuste son appareil photographique. Le photo-reporter new-yorkais Weegee, assis et reconnaissable à son cigare et Harry Callahan à l'extrémité de la photographie écoutent Blumenfeld avec attention. On imagine aisément cette communauté de photographes pendant six semaines échangeant sur la photographie, sa pratique, sa technique et sa philosophie. Cette atmosphère est rapportée par Arthur Siegel lui-même :

Donc, Paul [Strand] donnait des conférences et ensuite il y avait toujours des questions, vous savez, des échanges entre les gens du séminaire, c'était vraiment un séminaire... Je veux dire qu'il y avait un échange, qu'il ne s'agissait pas de donner une conférence et ensuite de s'en aller. Nombre d'entre nous allions diner ensemble et ensuite nous sortions... Nous restions assis et nous parlions pendant de longs moments <sup>78</sup>.

<sup>76</sup> « *One, I wanted to find out what was going on in photography, in a way ; and two, I knew a lot of these people and I wanted to bring them together to get some publicity for the program.* » Entretien d'Arthur Siegel avec James McQuaid assisté par Elaine King, *op. cit.*

<sup>77</sup> « *One of the things Siegel did when he first came here, he had this seminar which you've heard about, with at least ten different characters in photography. And I realized from him, and this was the way Moholy felt too, is to give as many different viewpoints as you can.* » Entretien d'Harry Callahan avec Charles Traub, 30 novembre 1977, *op. cit.*

<sup>78</sup> « *So, Paul [Strand] would give these lectures and then there would always be questions, you know, interchange between the people at the seminar, you know, it really was a seminar... I mean, there was an*

A l'échelle locale, ce séminaire représente également un moment important de collaborations pédagogiques et artistiques. Il réunit pour la première fois les futurs professeurs du département – Harry Callahan, Frank Levstik, Gordon Coster, Arthur Siegel – et participe à la démocratisation de l'éducation photographique en étant ouvert à tous. Beaumont Newhall parle d'environ soixante-dix étudiants assistant régulièrement au séminaire<sup>79</sup>. Arthur Siegel se rappelle que le nombre s'élevait d'une trentaine à une quarantaine d'étudiants, qui venaient de « partout » et étaient de « tout âge »<sup>80</sup>. Sur certaines photographies, la foule de participants est en effet diverse puisqu'on y voit des femmes, des hommes et même parfois des hommes afro-américains. Certains cours sont donnés de manière magistrale – Berenice Abbott se tient debout sur une estrade face au public – mais la plupart des clichés présentent l'intervenant entouré d'élèves et de professeurs qui participent activement à son intervention. Parmi ces apprentis photographes, il y a bien entendu des vétérans mais aussi des photographes amateurs locaux, à l'instar de Jane Bell Edwards<sup>81</sup>, la femme de Frederic Bell Edwards, directeur du Camera Club de Chicago, un groupe où professionnels et amateurs se réunissent pour échanger sur la photographie et ses pratiques<sup>82</sup>. Ce statut lui confère un double rôle, celui de témoin, de rapporteur pour le Camera Club et celui de photographe amateur souhaitant se professionnaliser. Les notes qu'elle tient pendant le séminaire indiquent que ce séminaire avait avant tout une portée pédagogique, les participants y assistant pour s'initier ou se perfectionner en photographie. Jane Bell Edwards a donc tenté dans ses notes de résumer le séminaire, puis de présenter les interventions de chacun des acteurs, la plupart de temps au discours direct : « [J']ai essayé d'assembler les éléments qui me paraissent adaptés à votre intérêt et en mesure de vous aider<sup>83</sup> ». Pourtant, elle exprime dans un premier temps sa peur de ne rapporter aucun propos à même d'aider ou

*exchange ; it was not giving a lecture and then leaving. Lot of us would eat together, and would go out ... and sit and talk for a long time. »* Entretien d'Arthur Siegel avec James McQuaid assisté par Elaine King, *op. cit.*

<sup>79</sup> « *There were about seventy students in the class* », in Beaumont NEWHALL, *Focus : Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Little, Brown and Co., 1993, p. 171.

<sup>80</sup> Entretien d'Arthur Siegel avec James McQuaid assisté d'Elaine King, *op. cit.*

<sup>81</sup> « *Notes from the Seminar of the Institute of Design* » est un document dactylographié par Jane Bell Edwards de 1946. Il fait partie de la collection de la galerie Stephen Daiter à Chicago. Ce document en tant que témoignage personnel a des failles. Ainsi, les conférences de Paul Strand, Ed Rosskam et de Rus Arnold y sont absentes. Une partie des notes de Jane Bell Edwards avec celles de Max Thorpe, autre étudiant, a été publiée dans un article de l'époque. Voir Jane BELL EDWARDS et Max THORPE, « *From a Students Notebook* », *Popular Photography*, vol. 21, n° 6, décembre 1947, pp. 53-56, 174, 176.

<sup>82</sup> Les relations entre le Camera Club et l'Institute of Design n'étaient pas nouvelles puisqu'au printemps 1945, déjà, le Camera Club de Chicago exposait les travaux des professeurs et élèves de l'Institute of Design.

<sup>83</sup> « *[I] have tried to pick out the things that I feel I can pass on to you that would be of the interest and help you* », Jane BELL EDWARDS, « *Notes on the Seminar of the Institute of Design* », *op. cit.*

d'intéresser les membres du Camera Club : « J'étais angoissée à mort car je redoutais de ne rien trouver à partir de [ce séminaire], et à la fin de ces six semaines j'étais la photographe la plus déconcertée de Chicago<sup>84</sup>. »

Cette confusion est due à l'écart existant entre ce qu'elle attend de « New Vision in Photography », un séminaire professionnalisant fondé sur la pratique, et ce qu'elle y trouve, un séminaire avant tout théorique, exposant les différentes sensibilités de la scène photographique américaine et des avant-gardes européennes. Elle insiste ainsi sur la nature largement théorique et non pratique de ce séminaire « puisque ce programme fut non pas technique en vérité, mais théorique<sup>85</sup>. » Les intervenants semblent selon elle attachés à une tradition photographique héritée de l'entre-deux-guerres et leurs interventions donnent lieu la plupart du temps à des cours magistraux accompagnés de diapositives : « Selon eux, un bon photographe doit connaître ce qui s'est passé avant lui dans son domaine. En conséquence, nous avons assisté à des heures d'histoire, appuyées par des diapositives<sup>86</sup>. »

### 1.1.2.2 L'héritage de Moholy-Nagy et la fin des avant-gardes

Lloyd C. Engelbrecht définit le séminaire comme « l'aboutissement du travail de Moholy-Nagy en tant que photographe et en tant qu'éducateur<sup>87</sup> ». Moholy-Nagy a en effet choisi un modèle emblématique de l'histoire de la photographie pour réaliser « New Vision in Photography ». Il s'agit de *Film Und Foto* (FIFO), l'exposition organisée de mai à juillet 1929 par Gustav Stotz à Stuttgart. La diversité des « visions » photographiques de l'entre-deux-guerres s'y trouvait, de la Nouvelle Objectivité au surréalisme et à la Nouvelle Vision. Ce dernier mouvement était mené par Moholy-Nagy qui était à l'époque en charge de la salle d'exposition la plus importante au sein de *Film Und Foto*. Le titre même du séminaire « New

<sup>84</sup> « *I was scared to death when I started for fear I would not get anything out of it, and at the end of six weeks was the most confused photographer in Chicago.* » *Ibid.*

<sup>85</sup> « *Since this whole course was non-technical in nature, based on theory.* » *Ibid.*

<sup>86</sup> « *According to them, a good photographer must know what has gone before him in the field. We, as a result, had hours of history, demonstrated with slides.* » *Ibid.*

<sup>87</sup> « [...] *it is important to state here that the 1946 summer seminar was a culmination of Moholy's work as a photographer and as an educator* » Lloyd C. ENGELBRECHT, « *Educating the Eye : Photography and the Founding Generation at the Institute of Design, 1937-46* », in *Taken by Design, Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, *op. cit.*, p. 32.

Vision in Photography » fait donc référence aux avant-gardes européennes de l'entre-deux-guerres. Il renvoie aussi à la pédagogie de Moholy-Nagy puisque celui-ci travaille en 1946 à la réédition de son ouvrage *The New Vision*<sup>88</sup> publié initialement en 1938 et qui contient l'ensemble de sa vision esthétique et pédagogique. Ce n'est donc pas un hasard si le séminaire de 1946 porte également ce titre.

Certains des acteurs de Stuttgart participent au séminaire de Chicago à l'été 1946. On compte parmi eux Paul Strand, Berenice Abbott et Erwin Blumenfeld. Le travail de John Heartfield, absent physiquement du séminaire, est représenté au cours d'une séance intitulée « Collage, photogrammes, photomontage<sup>89</sup> » que Moholy-Nagy consacre entièrement à ses collages et à ses photomontages. Deux autres photographes, Man Ray et Edward Weston, également à Stuttgart, avaient été choisis par Moholy-Nagy pour participer au séminaire qu'il souhaitait alors de taille restreinte. Ils n'y participeront finalement pas<sup>90</sup>, mais leur présence donne une idée du type d'événement que Moholy-Nagy avait l'intention de créer : celui d'un séminaire qui se situerait dans la continuité d'une histoire de la photographie et qui renouvellerait des formes photographiques nées des avant-gardes dans l'Amérique d'après guerre. Les après-midis du séminaire sont ainsi consacrés à la projection de films, tous appartenant à la tradition des formes d'avant guerre, du constructivisme au surréalisme, parmi lesquels *Un Chien andalou* (1928), *Le Cabinet du docteur Caligari* (1919), *Le Cuirassé Potemkine* (1925) et *Le Triomphe de la volonté* (1935). Certains films de Moholy-Nagy (*Jeu de lumière, noir-blanc-gris* (1930), *Homards* (1936)) et de Paul Strand (*Redes/The Wave*, *The Plow that Broke the Plains* (tous les deux produits en 1936) et *China Strikes Back* (1939) sont aussi projetés en lien avec leurs interventions.

La première séance animée par Moholy-Nagy et intitulée « Up Till Now » ou « Jusqu'à maintenant » rappelle explicitement les thèmes de l'exposition de 1929 « L'invention de la photographie, sa dégénérescence au tournant du siècle, sa renaissance

<sup>88</sup> László MOHOLY-NAGY, *The New Vision*, New York, W.W.Norton & Company, Inc., 1938.

<sup>89</sup> « Collage, Photograms, Photomontage », in Arthur SIEGEL, « Photography Summer Seminar Program », Arthur Siegel Papers, AIC, box 17, folder 1.

<sup>90</sup> Dans une lettre du 5 mars 1946, Beaumont Newhall, alors en Californie, écrit à Moholy-Nagy pour lui expliquer le refus d'Edward Weston de venir à Chicago, la principale raison étant financière. On ne connaît pas la cause de l'absence de Man Ray. Voir Beaumont NEWHALL, Lettre de Beaumont Newhall à László Moholy-Nagy, 5 mars 1946, Department of Photography, AIC.

avec la photographie amateur, la photographie scientifique, le reportage et la technologie »<sup>91</sup>. Moholy-Nagy fait ici directement référence au clivage du début du XX<sup>e</sup> siècle entre le pictorialisme et les avant-gardes. Il s'agit de s'éloigner d'une approche picturale pour affirmer les propriétés spécifiques du médium photographique et d'en faire émerger une « Nouvelle Vision » au sein de la société contemporaine. L'un des principaux outils de cette redécouverte du médium photographique est le photogramme, principal objet de l'intervention de Moholy-Nagy au cours du séminaire qui fait directement référence à l'enseignement de la photographie au New Bauhaus et *au Light workshop*. Jane Bell Edwards décrit dans ses notes la démonstration faite en classe par Moholy-Nagy. Elle insiste de même sur la facilité, l'ingéniosité, le plaisir qui résulte de la pratique du photogramme : « Les photogrammes sont un médium photographique utile et instructif<sup>92</sup>. » A posteriori, le programme du séminaire prend lui-même la forme d'un hommage à la pédagogie et à la pratique photographique mises en place par Moholy-Nagy à Chicago, puisque sa couverture illustre un photogramme d'Arthur Siegel (fig. 20).

Celui qui se rapproche le plus de la vision photographique expérimentale de Moholy-Nagy au sein de ce séminaire est Erwin Blumenfeld, lui-même présent au sein de *Film Und Foto*. Il cherche à concilier photographie artistique et commerciale et aborde sa propre intervention par un questionnement sur la difficulté de laisser une marque personnelle en photographie : « Personnaliser son travail photographique est la chose la plus difficile. Il y a peut-être dix hommes aujourd'hui qui n'ont pas besoin de signer leurs propres tirages<sup>93</sup>. »

Selon lui, l'expérimentation est le seul moyen de transformer un travail photographique et de lui donner une dimension unique. Erwin Blumenfeld conseille ainsi à chaque étudiant de considérer l'évolution de son propre travail à petite échelle en commençant par effectuer un tirage qui soit le plus fidèle au négatif, puis en expérimentant avec dix autres tirages qui s'éloignent de plus en plus de l'image originale. Jane Bell Edwards décrit par ailleurs une démonstration de Blumenfeld qui implique une série de procédés expérimentaux, de l'usage de miroirs et de matières transparentes tels qu'un rideau de douche

<sup>91</sup> « The invention of photography, its degeneration at the turn of the century, and its rejuvenation through the amateur, police photography, scientific, reportage and technology. » in Arthur SIEGEL, « Photography Summer Seminar Program », *op. cit.*

<sup>92</sup> « Photograms are a useful and instructive médium of photography. » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>93</sup> « Putting one's own personality into a photograph is the most difficult thing. There are perhaps ten men today who do not need to sign their prints. » *Ibid.*

lors de la prise de vue, à la technique de la solarisation au sein de la chambre noire. Une des seules œuvres créées pendant le séminaire fait référence à ces expérimentations. Intitulée *For Barbara-Remember Chicago*<sup>94</sup>, elle est de Moholy-Nagy et a pour modèle Barbara Upshaw, une étudiante en textile et modèle, qui sera également l'amante et la muse d'Arthur Siegel. Vraisemblablement prise à travers une vitre ou de la cellophane, cette photographie a pu être réalisée pendant l'atelier organisé par Blumenfeld, comme en témoigne une photographie d'époque où l'on voit Barbara derrière une vitre, tandis que Blumenfeld, de l'autre côté, entouré d'étudiants, s'apprête à prendre une photographie (fig. 21 et 22).

Mis à part Erwin Blumenfeld et la référence à « Film Und Foto », les participants au séminaire sont pour la plupart éloignés de la pédagogie et de l'esthétique expérimentale développées par Moholy-Nagy au sein du New Bauhaus. Ce choix est dû en partie à son parcours professionnel mais reflète aussi la scène photographique d'après-guerre aux Etats-Unis. Il est dès lors légitime de se demander quelles nouvelles visions photographiques émergent de ce séminaire dans les Etats-Unis d'après-guerre.

### 1.1.2.3 L'avenir de la photographie

En réunissant ces acteurs de la photographie américaine, Arthur Siegel souhaite définir le futur de la photographie. C'est d'ailleurs l'un des enjeux du séminaire, comme le rappelle Jane Bell Edwards dans son introduction. Selon elle, chaque intervenant exprime ce qu'il « pressent comme étant l'avenir de la photographie<sup>95</sup> ». Dans la brochure du séminaire, Arthur Siegel contextualise donc cet événement comme ouvrant une nouvelle page des pratiques photographiques, et ce en corrélation avec le monde d'après-guerre. Le séminaire est ainsi décrit comme un moment particulier pour explorer et expérimenter les usages photographiques et leur impact au sein d'une société en mutation: « Les voies d'une nouvelle expérimentation photographique seront explorées et les usages fonctionnels de la

<sup>94</sup> Cette œuvre et une autre photographie prise également pendant le séminaire sont reproduites dans l'ouvrage de T. SUHRE, *Moholy-Nagy, A New Vision for Chicago*, Springfield, Illinois, University of Illinois Press, Illinois State Museum, 1990, p. 68.

<sup>95</sup> « *Since this whole course was non-technical in nature, based on theory and what each felt the future held for photography.* » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*



photographie au sein de la publicité, de l'éducation et de la science seront examinés à la lumière du monde d'après guerre<sup>96</sup>. »

Beaumont Newhall lors de son intervention s'engage dans une synthèse historique afin de clarifier l'avenir de la photographie. Les intitulés de ses conférences font explicitement référence à la confrontation entre traditions photographiques et tendances contemporaines de 1946 : « La Tradition – Photographie au XIX<sup>e</sup> siècle », « Tendances actuelles – photographie du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>97</sup>. Etant le premier directeur du département photographique du Museum of Modern Art de New York, Beaumont Newhall se présente logiquement comme le meilleur analyste des tendances et des mouvements photographiques passés et contemporains. Pourtant, selon le récit de Jane Bell Edwards, il commence sa conférence par démentir cette position en refusant de retracer l'histoire de la photographie. Selon lui, les intervenants en ont détaillé tous les ressorts allant même parfois jusqu'à se répéter. Il dénonce le fait que 75 % des diapositives ont présenté les mêmes images en se référant à une histoire passée et se proclame en faveur des 25 % qui défendent une photographie contemporaine. S'il y a une mission de la photographie aujourd'hui, c'est d'être en accord avec son temps : « Un nouveau chapitre s'ouvre et c'est notre devoir de photographier notre temps<sup>98</sup>. » Beaumont Newhall critique son propre rôle, celui de l'historien, dans l'appréciation d'une photographie. Selon lui, la qualité d'une photographie ne peut être évaluée que par le photographe amateur contemporain : « Le photographe amateur devrait être l'historien<sup>99</sup>. » La « nouvelle » photographie est donc nécessairement en prise avec le réel et ne peut être que documentaire. Son caractère intuitif et spontané lui permet d'être reconnue par l'amateur, l'homme de la rue, le non-connaisseur davantage que par l'esthète. La pérennité de la photographie tient alors à son insertion dans le monde actuel : « La photographie documentaire de qualité sera la seule qui vivra à travers les âges<sup>100</sup>. »

Beaumont Newhall propose d'emblée une définition de la photographie comme médium à part entière ayant ses propres mécaniques et techniques. A rebours de la pratique

<sup>96</sup> « *Avenues of new photographic experimentation will be explored and the functional uses of photography in advertising, education and science will be examined in the light of the postwar world.* » in Arthur SIEGEL, « New Visions in Photography, Six Weeks' Session from July 8-August 16, 1946 », *op. cit.*

<sup>97</sup> « *The Tradition – Photography in the Nineteenth Century* », « *Present Trends – Photography in the Twentieth Century* », » in Arthur SIEGEL, « Photography Summer Seminar Program », *op. cit.*

<sup>98</sup> « *A new chapter is being made in photography and it is our duty to photograph our time.* » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>99</sup> « *The amateur photographer should be the historian.* » *Ibid.*

<sup>100</sup> « *Good documentary photography is the one thing that will live through the ages.* » *Ibid.*

expérimentale exercée à l'ID, il différencie la peinture de la photographie et affirme que c'est dans son rapport au réel que la photographie peut s'assumer comme médium artistique. Cette force de la photographie *straight*, c'est-à-dire non manipulée, réside dans sa double qualité, à la fois photographie d'art, « belle photographie » et « document historique »<sup>101</sup>. La tension existante entre la représentation du réel et la personnalité du photographe qui la met en scène est également posée. Beaumont Newhall fait la distinction entre l'œil du photographe et l'appareil photographique et refuse toute analogie entre ces deux éléments. Il ne s'agit pas pour le photographe de reproduire le réel mais de donner son point de vue visuel sur un objet, un sujet pris dans ce réel : « L'appareil photographique est inanimé et statique, l'œil est une chose vivante et mouvante qui se fige rarement sur un seul sujet<sup>102</sup>. » Pour illustrer cette conviction, il prend pour exemple Edward Weston, dont les photographies ouvrent non pas sur une réalité connue et vue par le spectateur mais parviennent à fixer avec une grande précision tous les détails d'un monde extérieur perçu et enregistré par Edward Weston seul : « Nous ne voyons pas une scène de la même manière que son enregistrement par l'appareil photographique de Weston<sup>103</sup>. » Il y a donc une différence entre ce que notre œil et celui du photographe perçoivent, entre ce que l'appareil photographique enregistre et la réalité elle-même. Beaumont Newhall évoque alors la distorsion du réel comme étant préexistante à la photographie : « Nous voyons constamment [la distorsion] mais inconsciemment nous l'ignorons car nous pensons connaître davantage [la réalité.] En revanche, nous n'aimons pas toujours la voir sur un tirage car nous ne pouvons [alors] l'ignorer<sup>104</sup>. »

Lorsque Beaumont Newhall fait référence à la photographie documentaire, il se rattache à la tradition de la *straight photography* développée dans l'entre-deux-guerres aux Etats-Unis. Or, en 1946, ce sont bien d'autres tendances photographiques qui prennent le devant de la scène. Beaumont Newhall vient de quitter le Museum of Modern Art pour être remplacé par Edward Steichen, promoteur de la photographie humaniste dont le but est d'amener le public à croire en un idéal humain par le biais du médium photographique. Cette nouvelle vision documentaire, née en grande partie du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et liée à l'hégémonie des grands éditoriaux tels que *Life* ou *Fortune*, est largement promue au sein de « New Vision in Photography ».

<sup>101</sup> Ici Beaumont Newhall qualifie la photographie de « great photograph » et d'« historic record ». *Ibid.*

<sup>102</sup> « *The camera is dead and static, the eye is a living, moving thing that is seldom frozen on one subject.* » *Ibid.*

<sup>103</sup> « *We do not see as Weston's camera records its scene.* » *Ibid.*

<sup>104</sup> « *We see it constantly but subconsciously disregard it because we know better but we don't always like it on paper where we can't disregard it.* » *Ibid.*

#### 1.1.2.4 Le triomphe de la photographie humaniste

« New Vision in Photography » fait certes la synthèse des différentes visions photographiques aux Etats-Unis, mais promeut largement un mouvement très populaire en 1946 que l'on pourrait qualifier de photographie documentaire à caractère humaniste. Son support est celui du journal illustré, sa forme celle du photoreportage et sa visée, celle de promouvoir une meilleure entente entre les hommes. Pendant les cinq séances qu'il anime, Roy Stryker fait le portrait de ce qu'est selon lui un bon photographe, sous-entendu un bon photographe humaniste. Ses caractéristiques pourraient être décrites ainsi : un esprit critique, l'honnêteté envers son sujet, la capacité à être en lien avec la société et les personnes qui la fondent, une lecture humaniste du monde selon laquelle l'homme est le même partout dans le monde. La figure du *Concerned Photographer*<sup>105</sup>, qui sera définie plus tard par Cornell Capa, est donc un esprit éclairé agissant dans le monde : « Afin d'être un bon photographe, vous devez être sceptique, avoir un esprit critique, questionner tout, apprendre la manière dont les gens pensent, avoir beaucoup de curiosité, cultiver votre imagination, avoir la volonté de travailler, respecter votre appareil photographique et REFLECHIR<sup>106</sup>. »

C'est d'ailleurs l'injonction « Soyez honnête<sup>107</sup> » qui résume le mieux selon Jane Bell Edwards le séminaire. Roy Stryker rattache cette honnêteté à l'humilité du photographe qui, loin d'être un génie avec de nombreux diplômes, est surtout un travailleur acharné<sup>108</sup>. C'est aussi l'avis de Berenice Abbott qui décrit un bon photographe comme toujours à l'œuvre, ayant constamment sur lui un carnet dans lequel il prend des notes sur ce qui l'entoure<sup>109</sup>. Abbott développe au long de son intervention une philosophie qui sera celle de l'exposition « Family of Man » organisée par Edward Steichen en 1955 au MoMA. Après avoir insisté sur l'importance du sujet humain en photographie, la photographe affirme aux auditeurs : « Il y a

<sup>105</sup> Cornell CAPA (ed.), *The Concerned photographer : the photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour ("Chim"), André Kertész, Leonard Freed, Dan Weiner*, New York, Grossman Publishers, 1968.

<sup>106</sup> « *In order to be a good photographer you must be skeptical, have a critical mind, question everything, learn how people think, have a lot of curiosity, cultivate your imagination, have a will to work, respect your camera and THINK.* » Jane BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>107</sup> « *There were numerous things they all agreed upon and the themesong of them all might be summed up as "Be Honest."* » *Ibid.*

<sup>108</sup> « *There is nothing mystical about becoming a good photographer, it is just good, hard work. A college education has nothing to do with it.* » *Ibid.*

<sup>109</sup> « *Keep a notebook for ideas for pictures to be worked out later.* » *Ibid.*

une dignité essentielle à l'homme<sup>110</sup>. » Cette dignité du photographe face à ces sujets implique un certain « naturel » en photographie contre une photographie mise en scène. La photographe s'insurge ainsi contre le caractère posé des portraits et insiste sur la capacité des photographes à reconnaître l'instant et à le capturer. Cette maîtrise de la photographie, entre technique et intuition, Berenice Abbott la résume dans une phrase qui pourrait être un guide pratique pour le photographe en devenir : « Après avoir reconnu votre “instant” pour prendre une photographie, restez calme, travaillez rapidement et avec précision et, par-dessus tout, maîtrisez votre matériel<sup>111</sup>. »

Ce travail demande également une connaissance du monde. Plus qu'un simple théoricien, le photographe humaniste est un explorateur. Roy Stryker conseille de lire l'ouvrage de l'économiste et géographe J. Russell Smith, *North America*, afin d'approfondir sa formation de reporter du réel. Il faut rappeler ici que Roy Stryker est l'ancien directeur de la Farm Security Administration, pour laquelle il dirigeait un groupe de photographes chargés de documenter les problèmes de l'Amérique rurale après la Grande Dépression. Cette mission documentaire et sociale est fondatrice de sa vision photographique. Il décrit ainsi le médium comme la transcription d'un regard total que le photographe porte sur le monde : « Essayez de communiquer quelque chose que vous voyez et ressentez<sup>112</sup>. » Pour s'exercer, Stryker conseille aux apprentis photographes de parcourir leur propre pays et d'en rapporter le quotidien de ceux qui y vivent : « Rapportez des photographies qui décrivent à quoi ressemble votre pays, comment les gens y vivent, y travaillent, y jouent, y mangent, y dorment<sup>113</sup>... » Ces thèmes ne sont pas sans rappeler les nombreux reportages des magazines américains de l'époque. *Life*, le *Ladie's Home Journal*, *Fortune* cherchaient à transmettre une vision humaniste du monde à travers des reportages rapportant le quotidien des hommes et des femmes. Cette vision photographique, pour être partagée, requiert inévitablement de la part du photographe la capacité à raconter une histoire. Roy Styker rappelle qu'il s'agit de tirer une histoire du monde réel pour se faire entendre : « Analysez votre histoire en dehors du champ visuel avec beaucoup de curiosité et d'imagination et soyez excités par le monde qui vous

<sup>110</sup> « *There is an essential dignity to man.* » *Ibid.*

<sup>111</sup> « *Having recognized your “instant” for taking the picture, keep cool, work rapidly and accurately and, above all, know your equipment.* » *Ibid.*

<sup>112</sup> « *Try to communicate something of what you see and feel.* » *Ibid.*

<sup>113</sup> « *Bring back pictures of what the country looks like, how the people live, work, play, eat, sleep, dress, bull sessions.* » *Ibid.*

entoure<sup>114</sup>. » La photographie telle qu'elle est prônée au sein du séminaire devient alors un outil de communication qui confirme l'avènement du photoreportage.

#### 1.1.2.5 Le photoreportage et le monde éditorial, les vedettes de « New Vision in Photography »

Lorsqu'il commence sa conférence à l'ID, Roy Stryker annonce intentionnellement qu'il ne se prononcera pas sur le fait de savoir si la photographie est un art ou pas. En revanche, il affirme qu'elle est un moyen de communication. Se faisant, il se proclame d'emblée pour une photographie de reportage au service des grands magazines. Toute son intervention est dès lors construite pour expliquer leur fonctionnement et aider les étudiants à publier leurs photographies. Dans un premier temps, il donne les bases de la prise de vue comme étant nécessairement liée à un contexte : « Où ? – Quand ? – Quoi ? – Pourquoi est-ce intéressant<sup>115</sup>. » Roy Stryker décrit ensuite les photographies comme de « petits rectangles condensés » en analogie avec la place et la forme qu'elles occupent au sein des éditoriaux. Le photographe doit apprendre à formater l'histoire qu'il veut raconter dans ces rectangles, ces vignettes afin d'être publié : « [...] Par tous les moyens, apprenez quelque chose sur ce que vous souhaitez mettre dans ces petits rectangles condensés<sup>116</sup>. » Cette norme se rapporte à la *picture story* : le photographe doit constituer un groupe de photographies se rapportant à un contexte clairement identifiable et qui doit constituer une histoire intéressante pour le lecteur.

Gordon Coster consacre deux séances au photojournalisme : « Construction physique de la *picture story* pour les magazines d'un point de vue documentaire » et « Relation : les gens et la photographie »<sup>117</sup>. Il commence par retracer l'histoire du reportage illustré avec sa création en Allemagne dans les années 1920, puis aux Etats-Unis en 1936, et enfin souligne l'importance de la séquence photographique pour raconter une histoire : « Un groupe de photographies narrant une histoire est la plus importante étape en photographie aujourd'hui et

<sup>114</sup> « Analyze your story out visually with lots of curiosity and imagination and be excited about the world around you. » *Ibid.*

<sup>115</sup> « Where-When-What is it-Why is it interesting. » *Ibid.*

<sup>116</sup> « [...] By all means, learn something about what you are trying to put in those little condensed rectangles. » *Ibid.*

<sup>117</sup> « Physical Constuction of Picture Story for the Magazines From a Documentary Angle », « Relationship : The People and Photography », in Arthur SIEGEL, « Photography Seminar Program », *op. cit.*

sera utilisé de plus en plus<sup>118</sup>. » Il lui oppose la photographie de mode qui n'a qu'une valeur esthétique selon lui. Il considère qu'elle a peu d'impact sur le monde extérieur et donc peu d'importance dans l'histoire de la photographie : « La photographie de mode et d'illustration n'a pas de valeur historique en comparaison avec les tirages de presse réalisés à la même époque<sup>119</sup>. »

Le photographe doit, selon les intervenants, s'adapter aux vœux des éditeurs afin d'avoir une chance d'être publié. Roy Stryker insiste sur le fait que la photographie est un produit qui doit être finalisé tant dans sa forme que dans son fond avant d'arriver dans les mains d'un éditeur. Jane Bell Edwards retranscrit ainsi un de ses conseils : « Les éditeurs n'aiment pas les photographies de format carré<sup>120</sup>. » De même, Frank Scherschel, présenté comme l'expert de la photographie stroboscopique et comme un photographe de guerre pour *Time* et *Life*, semble plus préoccupé par la forme que par le contenu des images : « Prenez des photographies horizontales pour les journaux, et verticales pour les magazines<sup>121</sup>. »

La dimension *corporate* de la photographie américaine d'après-guerre est incarnée par Roy Stryker au sein du séminaire. Dans une perspective de recrutement, il lance un appel pour le projet de Standard Oil qu'il dirige et qui a pour but d'améliorer la réputation de l'industrie pétrolière aux Etats-Unis. En effet, Roy Stryker était chargé de réunir un groupe de photographes afin de donner des images « positives<sup>122</sup> » de son implantation dans le pays. On notera que deux autres intervenants du séminaire, Arthur Siegel et Berenice Abbott, ont participé à ce projet. Dans le discours qu'il prononce, Roy Stryker explique que le rôle du photographe s'efface au profit de celui de l'employeur et de l'éditeur. Dans un premier temps, il s'agit d'identifier ce que souhaite l'éditeur afin de répondre le mieux possible à sa commande. Puis, après être allé sur le lieu de reportage et s'être inséré dans la communauté qui y vit ou y travaille<sup>123</sup>, le photographe apporte ses photographies à l'éditeur qui en fait une sélection et crée lui-même une histoire ou un reportage. Cette description des étapes du reportage nie l'autonomie créative du photographe. Roy Stryker insiste sur la nécessité d'une

<sup>118</sup> « *A group of pictures telling a story is the most important phase in photography today and will be used more and more.* » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>119</sup> « *Fashion and illustrative photography has no historic value compared with news shots taken at the same time.* » *Ibid.*

<sup>120</sup> « *Editors don't like square pictures.* » *Ibid.*

<sup>121</sup> « *Take horizontal pictures for newspapers, verticals for magazines.* » *Ibid.*

<sup>122</sup> Voir Steven PLATTNER, *Roy Stryker : U.S.A., 1943-1950, The Standard Oil (New Jersey) Photography Project*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1983.

<sup>123</sup> « *Get the feel of the community.* » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

professionnalisation du photographe en indiquant aux auditeurs les règles de présentation lors d'un entretien : être bien habillé, proposer plusieurs tailles et formats de tirages, sélectionner trois histoires qui pourraient intéresser les éditeurs, donner les photographies directement à l'éditeur, sans essayer de lui expliquer leur contenu : « Si c'est bon, la photographie parlera d'elle-même<sup>124</sup> » et enfin ne pas « chicaner » sur la rémunération.

Une grande figure du photojournalisme vient pourtant contredire cette vision du monde éditorial où l'éditeur règne en maître incontesté. Weegee, le photographe vedette de *Life*, insiste sur les qualités de persévérance et de confiance en soi pour parvenir à percer dans le photojournalisme : « Vous faites une grande faveur à un éditeur en lui montrant vos photographies<sup>125</sup>. » Il raconte qu'il lui a fallu personnellement un an pour se faire publier par *Life*<sup>126</sup> et donne même le tarif d'une page de photographies dans le magazine, soit 50 dollars à l'époque. Sa notoriété et l'engouement que la *police photography* suscite à l'époque en font un personnage central du séminaire. C'est d'ailleurs le seul intervenant sur lequel Jane Bell Edwards se permet un commentaire personnel : « Il n'est pas le reporter dur à cuire que vous pouvez imaginer d'après son travail. Il est juste un grand sentimental et un sacré chouette gars<sup>127</sup>. »

Son intervention prend par ailleurs un tour particulier en illustrant au sein de l'ID le passage entre la pratique photographique au sein du studio et celle du terrain. Weegee organise en effet une sortie pédagogique, un *field trip*<sup>128</sup>, après deux conférences, l'une intitulée « One-Shot Journalism », la seconde « Humanistic Versus Journalistic Photography ». Lors de cette excursion, il apprend aux étudiants à photographier un cadavre dans un parc. Cette pratique se réfère directement à la *police photography* et sera en outre le seul épisode du séminaire à donner lieu à un article dans *Life*. Intitulé « A propos d'images : Weegee montre comment photographier un corps<sup>129</sup> » (fig. 23), l'article présente

<sup>124</sup> « *If it is good, it will tell its own story.* » *Ibid.*

<sup>125</sup> « *You are doing an editor a favor by showing him your pictures.* » *Ibid.*

<sup>126</sup> « *It took him a year to crack Life.* » *Ibid.*

<sup>127</sup> « *He is not the hardboiled news reporter that you may think from his picture. He is just a sentimental softie and a darn swell guy.* » *Ibid.*

<sup>128</sup> Le programme mis en place par Arthur Siegel insiste ainsi sur l'organisation de *field trips* (sorties pédagogiques). Paul Strand et Beaumont Newhall en organisent deux chacun pendant le séminaire selon le programme de Siegel. Elles ne sont pas évoquées dans les notes de Jane Bell Edwards contrairement à celles organisées par Berenice Abbott et Weegee.

<sup>129</sup> « *Speaking of Pictures : Weegee Shows How to Photograph a Corpse* », *Life magazine*, 12 août 1946, vol. 21, n°7, pp. 8-9.

une série de clichés mettant en scène la démonstration de Weegee dans un parc en compagnie de ses étudiants autour d'un corps inanimé. De l'importance d'être toujours sur le qui-vive aux stratégies pour briser une ligne de police, à la nécessité de prendre non pas une mais des photographies afin de créer une *picture story*, ce cours donné par Weegee se révèle comme un véritable guide de *police photography*. Il décrit le photographe comme un loup solitaire qui doit savoir ruser pour parvenir à photographier la scène d'un crime, expliquant : « Allez-y seul. Vous avez de meilleures chances de briser une barrière de police si vous êtes seul, sans une carte de presse et muni d'un *speedgraphic*<sup>130</sup>. » Weegee fait également du photoreporter un bon vivant qui sait entrer en relation avec ses sujets : « Pas d'alcool, pas de photographies<sup>131</sup>. », C'est donc surtout l'image « star » du photoreporter que Weegee met en avant, renforçant un mythe qui paradoxalement servira davantage les éditoriaux américains que les photographes.

#### 1.1.2.6 Un séminaire sans postérité

La mort de Moholy-Nagy, le 24 novembre 1946, quelques mois après le séminaire, met fin aux velléités de ce dernier de faire de Chicago le centre de la « Nouvelle Vision » et des avant-gardes aux Etats-Unis. Les qualités extraordinaires de ce théoricien, éducateur et artiste continuent à résonner pour les participants du séminaire, ses élèves et ses collègues de l'ID. Dans l'article de *Popular Photography*, Jane Bell Edwards et Max Thorpe regrettent ainsi la disparition de ce dernier :

Lorsque Moholy-Nagy montait sur scène vous preniez immédiatement conscience que cet homme était un artiste talentueux et créatif. Sa capacité à vous faire sentir qu'il aimait l'humanité et s'intéressait à vous individuellement, et qu'il avait quelque chose à vous dire personnellement, et tout cela sans prononcer un mot, c'est quelque chose que l'on rencontre rarement. Sa mort survenue peu de temps après fut universellement pleurée<sup>132</sup>.

<sup>130</sup> « *Go alone. You have a much better chance of cracking a police line if you are alone, without a press card and carrying a speedgraphic.* » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>131</sup> « *No drinks, no pictures.* » *Ibid.*

<sup>132</sup> « *When Moholy-Nagy stepped upon the stage you were immediatly aware of a man who was a talented and creative artist. His ability to let you know that he liked humanity, was interested in you as an individual, and that he had something to tell you, all without his uttering a sound is something that one rarely encounters. His death a short time later was mourned by people everywhere.* » Max THORPE et Jane BELL EDWARDS, « From a Student's Notebook », *Popular Photography, op. cit.*



La fin abrupte du séminaire explique en partie que ce « sommet photographique<sup>133</sup>» ait peu fait l'objet de publications dans l'histoire de la photographie. Aucun des intervenants à ce séminaire n'a fait de comptes rendus ou de récits sur ce qui s'est passé au cours de ces six semaines. Pourtant Moholy-Nagy souhaite dès la fin du séminaire produire une publication qui regrouperait l'expérience de chacun des intervenants. Le 29 août 1946, László Moholy-Nagy envoie une lettre à Beaumont Newhall lui demandant de lui envoyer un synopsis des conférences qu'il a données au cours du séminaire : « J'aimerais beaucoup vous demander de nous envoyer un synopsis de vos conférences et le texte de votre conférence de mardi soir, ou toute déclaration que vous pensez appropriée<sup>134</sup>. » Dans une lettre datée du 16 novembre 1946 et adressée à Beaumont Newhall, Moholy-Nagy lui demande également de rassembler les notes des autres participants, dont Paul Strand, Berenice Abbott, Roy Stryker, Weegee et Erwin Blumenfeld, et d'en faire une publication qui retracerait le séminaire<sup>135</sup>. Malheureusement Newhall accepte de participer à un tel projet dans une lettre adressée à Moholy-Nagy qui est datée du jour de sa mort<sup>136</sup>. Ce n'est que dans ses mémoires, *Focus : Memoirs of a Life in Photography*<sup>137</sup>, qu'il retracera, par bribes, son expérience à l'ID.

En plus du témoignage de Beaumont Newhall, cinq sources aujourd'hui connues permettent de connaître l'histoire de ce séminaire. Il y a d'abord le programme élaboré par Arthur Siegel qui figure sur la brochure du séminaire, « Photography Summer Seminar program »<sup>138</sup>. Arthur Siegel a lui-même pris en note les conférences de Paul Strand dans ses carnets<sup>139</sup>, puis témoigné lors d'un entretien en 1977 mené par James McQuaid<sup>140</sup>. Seulement deux articles portant sur le séminaire sont publiés à l'époque. L'un par *Popular Photography* présente le récit de deux étudiants y ayant assisté, Jane Bell Edwards et Max Thorpe<sup>141</sup>. Un

<sup>133</sup> Mark B. POHLAD, « A Photographic Summit in the Windy City: The Institute of Design's 1946 « New Vision in Photography Seminar » », *op. cit.*

<sup>134</sup> « *I would like very much to ask you to send us a synopsis of your lectures and the text of your Tuesday evening lecture, or, any statement which you might see fit.* » Lettre de Moholy-Nagy à Beaumont Newhall, 29 août 1946. Une copie est conservée au Department of Photography de l'AIC et au Bauhaus-Archiv de Berlin.

<sup>135</sup> Lettre de László Moholy-Nagy à Beaumont Newhall, 5 novembre 1946 et lettre de Beaumont Newhall à László Moholy-Nagy, 9 novembre 1946. Des copies sont conservées au Département photographique de l'Art Institute de Chicago et au Bauhaus-Archiv de Berlin.

<sup>136</sup> Lettre de Beaumont Newhall à László Moholy-Nagy, 24 novembre 1946. Une copie de cette lettre est conservée au Département photographique de l'Art Institute de Chicago et au Bauhaus-Archiv de Berlin.

<sup>137</sup> Beaumont NEWHALL, *Focus : Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Little, Brown and Co., 1993, pp. 171-172

<sup>138</sup> Arthur SIEGEL, « Photography Summer Seminar program », *op. cit.*

<sup>139</sup> Arthur SIEGEL, « Notebook (Notes on Seminar) », Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 17.8.

<sup>140</sup> Entretien d'Arthur Siegel avec James McQuaid assisté par Elaine King, *op. cit.*

<sup>141</sup> Max THORPE et Jane Bell EDWARDS, « From a Student's Notebook », *Popular Photography*, *op. cit.*

autre article publié par *Life* porte exclusivement sur la participation de Weegee au séminaire<sup>142</sup>. Les notes de Jane Bell Edwards<sup>143</sup> et celles de l'étudiant Art Sinsabaugh dans ses carnets de cours constituent deux autres sources inédites. Sinsabaugh fait du séminaire un récit succinct plutôt négatif qualifiant la seule intervention de Berenice Abbott de « confuse » et conclut qu'« [elle] a parlé deux heures sur pas grand-chose<sup>144</sup>. » Dans un entretien de 1978, il ajoute que malgré l'importance des intervenants, le séminaire manquait de dynamisme : « [...] les gens se tenaient debout et regardaient, cela n'avait rien de très excitant... Berenice Abbott était là, sa conférence entière portait sur la mauvaise [qualité] du matériel<sup>145</sup>. »

Ajouté à ce manque de témoignages directs, aucun des intervenants, hormis ceux faisant déjà partie de l'Institute of Design, ne donneront suite à leur présence à l'école. Pourtant Moholy-Nagy souhaite en faire un évènement annuel. Il l'annonce à Beaumont Newhall dans une lettre datée du 29 août 1946 : « et je suis sûr que [ce séminaire] aura des répercussions surtout si nous sommes capables de le répéter annuellement avec des participants aussi enthousiastes et dévoués<sup>146</sup>. » Le manque d'attractivité de Chicago explique en partie cet échec. Malgré la présence du New Bauhaus dans la ville depuis 1937, l'école parvient difficilement à attirer des artistes américains renommés. Ainsi, dès la fin du séminaire, Moholy-Nagy offre à Beaumont Newhall un poste de premier ordre à l'ID ainsi qu'à sa femme Nancy Newhall. Ils seraient responsables des publications et des expositions de l'école, et enseignants. Beaumont Newhall refuse en raison de la localisation de l'école à Chicago. Il écrit dans ses mémoires : « Je le remerciai chaleureusement pour son offre, et lui dis que j'en discuterais avec Nancy. Quelques jours plus tard, j'écrivis à Moholy que bien que ce poste potentiel soit en effet séduisant, ni Nancy ni moi-même ne souhaitions vivre à

<sup>142</sup> « Speaking of Pictures : Weegee Shows How to Photograph a Corpse », *op. cit.*

<sup>143</sup> Voir mon essai fondé sur ces notes, Agathe CANCELLIERI, « Traditions et nouvelles visions américaines : « New Vision in Photography », le premier séminaire photographique à l'Institute of Design de Chicago en 1946 », *Etudes Photographiques*, Automne 2015, n°33.

<sup>144</sup> Arthur SINSABAUGH, « Institute of Design, Note Book #1, 1st trough 4th Semester », Arthur Sinsabaugh Archives, IUH Bloomington.

<sup>145</sup> « *It wasn't too well, people just stood around and looked, it wasn't anything very exciting... Berenice Abbott was there, her whole lecture was how bad equipment was.* » Arthur SINSABAUGH, « Art Sinsabaugh coming to the Institute of Design », entretien réalisé par Brian Katz (7 avril 1978) et transcrit par Elizabeth Siegel (30 septembre 1999). Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>146</sup> « [...] and I am sure that it will have repercussions especially if we are able to continue it yearly with similarly enthusiastic and devoted participants. » Lettre de László Moholy-Nagy à Beaumont Newhall, 29 août 1946. Des copies sont conservées au Département photographique de l'Art Institute de Chicago et au Bauhaus-Archiv de Berlin.

Chicago<sup>147</sup>. » Moholy-Nagy exprime lui-même son découragement face au départ des artistes de Chicago : « Les artistes ne semblent pas prospérer dans l'atmosphère de Chicago. Nombre d'entre eux sont venus avec de grands espoirs ces cinquante dernières années et tous sont repartis... Les soutiens enthousiastes aux nouveaux projets, aux nouvelles idées, meurent trop rapidement. Il n'y a pas de résistance car il n'y a pas de convictions<sup>148</sup>. »

L'influence du séminaire sur la scène photographique a lieu bien plus tard à partir du début des années 1950. Ferenc Berko, après avoir été professeur de 1947 à 1948 au département photographique de l'ID, a l'idée d'organiser une conférence sur la photographie du 18 septembre au 6 octobre 1951 à l'Institut d'Aspen dans le Colorado qu'il dirige. Il invite le photographe et professeur Minor White, alors basé à San Francisco, et lui demande « d'animer un débat sur l'évolution d'une nouvelle vision de la photographie<sup>149</sup>. » Le terme « nouvelle vision » nous ramène inévitablement au séminaire qui a eu lieu cinq ans plus tôt à Chicago. La plupart des intervenants de la conférence d'Aspen ont d'ailleurs participé au séminaire de l'ID ou ont des liens avec cette institution pour y avoir enseigné. Ainsi Beaumont et Nancy Newhall, Berenice Abbott, Wayne F. Miller, Frederick Sommer et Herbert Bayer sont présents à Aspen. Les deux séminaires ont en commun de vouloir réunir de nombreux acteurs de la scène photographique américaine afin de définir la photographie à la fois comme un outil de communication et une pratique artistique. La conférence d'Aspen aura des répercussions plus importantes que le séminaire de Chicago. En effet, elle est à l'origine de la création du magazine *Aperture* en 1952 et encourage l'idée d'une photographie comme « expression personnelle », en accord avec l'enseignement photographique développé à l'ID dans les années 1950. Finalement, cette reconnaissance posthume montre bien qu'Arthur Siegel et Moholy-Nagy étaient visionnaires et que dès 1946, l'ID formait un centre d'enseignement artistique de la photographie à part entière aux Etats-Unis.

<sup>147</sup> « I thanked him warmly for this offer, and said I would discuss it with Nancy. A few days later I wrote Moholy that although the prospective position was indeed attractive, neither Nancy nor I wanted to live in Chicago. » in Beaumont NEWHALL, *Focus: Memoirs of a Life in Photography*, op. cit., p. 172.

<sup>148</sup> « Creative people don't seem to thrive in the Chicago atmosphere. Scores of them have come with high hopes over the last fifty years, and all of them have left again... The enthusiastic support given to new projects, new ideas, dies too quickly. There's no stamina, because there are no convictions. » Sibyl MOHOLY-NAGY, *Experiment in Totality*, (2ème édition) Cambridge, Mass., MIT Press, 1969, p. 218.

<sup>149</sup> L'impact de la conférence d'Aspen sur la photographie américaine, dont la création du magazine *Aperture* est une des conséquences, est expliqué dans Lesley A. MARTIN, « La Photographie, c'est ... », in PAVIOT Françoise, ROUVIER Daniel (eds.), *We Were Five, cinq étudiants de l'Institute of Design et la revue Aperture*, op. cit., pp. 73-84.

## ***Conclusion***

En apparence, « New Vision in Photography » signe la fin de la photographie américaine des années 1930-1940 et de l'influence des avant-gardes européennes aux États-Unis. Sous l'impulsion du *GI Bill*, les élèves viennent s'y professionnaliser en apprenant les bases de la photographie commerciale ou du photojournalisme auprès des « vedettes » de cette époque. Les figures « historiques » telles que Moholy-Nagy et Beaumont Newhall y siègent mais sont déjà dépassées par cette nouvelle génération de reporters-photographes revenus de la guerre et fascinés par le monde de la presse. Plutôt qu'un séminaire remettant au goût du jour la « Nouvelle Vision » ou la *straight photography*, on assiste à l'émergence d'une nouvelle photographie documentaire, le photoreportage humaniste. « New Vision in Photography » annonce alors la photographie du début des années 1950 aux États-Unis : de l'essai photographique à la figure du photoreporter, à la pleine reconnaissance par Edward Steichen au MoMA d'une photographie qui se veut universaliste et humaniste. Pourtant, au sein même de l'ID, cet engouement pour la photographie de presse ne durera pas et on assistera plutôt à un renouvellement des avant-gardes européennes et américaines conciliant l'approche expérimentale et le sujet documentaire. En témoigne, parmi les auditeurs du séminaire de 1946, la présence d'Harry Callahan qui deviendra directeur du département de 1949 à 1961. Avec Arthur Siegel, il crée dès la disparition de Moholy-Nagy, un programme révolutionnaire de quatre ans en photographie et fait du département un lieu d'expérimentations et de rencontres, qui reste un modèle pédagogique pour l'enseignement de la photographie jusqu'à aujourd'hui. Par ailleurs, la diversité des langages photographiques présents lors du séminaire annonce également un enseignement photographique fondé sur l'exploration non d'une mais de plusieurs visions photographiques permettant à chacun la découverte d'une voie personnelle en photographie.

## **1.2 Le passage d'une génération à l'autre : la transformation des héritages**

A la mort de László Moholy-Nagy, Arthur Siegel se retrouve en charge de l'élaboration du programme photographique dont le séminaire « New Vision in Photography » a annoncé les enjeux. Il s'agit de répondre aux besoins de formation professionnelle et technique des vétérans ; de concilier une approche expérimentale héritée du New Bauhaus et celle, plus contemporaine, du documentaire ; d'engager l'élève dans le monde objectif et de le faire passer du studio à la rue ; enfin de faire reposer le programme sur la collaboration de grandes figures de la photographie. Face à une équipe pédagogique restreinte et à un équipement photographique obsolète, Arthur Siegel décide d'embaucher un artiste-photographe alors inconnu, Harry Callahan. Ensemble, ils mettent en place un programme qui s'articule autour de cette identité d'artiste et de professionnel qui reconnaît l'héritage artistique de la photographie et la nécessité d'une application pratique du médium.

### ***1.2.1 Une difficile transition après la mort de László Moholy-Nagy***

#### **1.2.1.1 Serge Chermayeff, nouveau directeur de l'Institute of Design**

A la fin de l'année 1946, l'héritage du New Bauhaus se révèle être un frein au développement de l'école. Moholy-Nagy représentait une autorité qui unifiait les membres de l'école. Sans elle, ils entrent en conflit. Aux querelles entre les « fondateurs » de l'ID s'ajoutent des problèmes financiers et un manque d'infrastructures. En outre, l'approche expérimentale de l'école se heurte aux exigences de rendement de la société américaine. Le premier conflit porte sur le successeur de Moholy-Nagy à la tête de l'Institut. La nomination de Serge Chermayeff, héritier pourtant légitime du Bauhaus allemand et designer de formation, soulève de nombreuses protestations de la part des membres de la faculté (fig. 24). Dès son arrivée le 15 janvier 1947, il souhaite réorganiser le programme de façon à ce qu'il soit mieux adapté aux besoins des industriels de la ville et qu'il forme véritablement des designers. Il fait face aux contradictions originelles de l'école. Fondée comme une école de design professionnelle, l'ID cherche à réaliser une synthèse entre art et commerce qui semble presque impossible sans les qualités de Moholy-Nagy. Comment concilier en effet formation

professionnelle et formation artistique, pluridisciplinarité et spécialisation, exigence des industries américaines et approche pédagogique purement expérimentale ?

Le 31 juillet 1946, László Moholy-Nagy propose à Walter Paepcke une liste de successeurs pour l'Institut dont la plupart sont des anciens du New Bauhaus allemand comme Marcel Breuer et György Kepes. Il affirme son désir de continuité avec les fondements du New Bauhaus et insiste sur les qualités artistiques que doit posséder son successeur afin que l'ID ne devienne pas une école d'ingénieurs de plus dans le paysage américain :

Tous les candidats pour la présidence de l'Institut devraient être considérés non seulement pour leurs compétences éducatives mais aussi pour leurs qualités artistiques. Autrement, l'école deviendra une école d'ingénieurs de plus, déjà bien trop nombreuses dans le pays. L'idée d'intégrer art, science et technologie nécessite toujours d'insister davantage sur les arts car les deux autres sont généralement acceptées comme évidentes<sup>150</sup>.

Le recrutement de Chermayeff, par Walter Gropius et Walter Paepcke, tient surtout à la volonté de coller à l'image d'une école professionnelle et fonctionnelle car Chermayeff est architecte et designer de formation. Né en Azerbaïdjan dans le Caucase, élevé en Angleterre, il choisit d'abord de travailler dans le design d'intérieur puis en tant qu'architecte. En 1933, lorsqu'Eric Mendelsohn arrive en Angleterre, les deux architectes créent un cabinet d'architecture. En 1942, il émigre aux Etats-Unis où il devient directeur du département de design de Brooklyn College. Dès le départ, il entretient des liens étroits avec Moholy-Nagy et ses méthodes d'enseignement, passant l'été 1942 à Somonauk où est organisée une résidence de la School of Design. Au Brooklyn College, il s'inscrit dans la lignée du New Bauhaus puisqu'il y transfère le cours fondamental, l'approche pluridisciplinaire et transforme cette école d'art en école de design. Il affirme lui-même avoir repris toutes les idées de Moholy pour les mettre en application au Brooklyn College<sup>151</sup>. Lorsqu'il arrive à l'ID, Chermayeff se désigne comme un intégrateur sur le modèle de Moholy-Nagy étant à la fois architecte, designer, peintre, enseignant. Mais devant les

<sup>150</sup> « *All candidates for the presidency of the Institute should be considered not only for their aptitude as educators but also for their artistic qualities. Otherwise the school will be turned into just another engineering school of which there are already much too many in the country. The idea of integrating art, science and technology will always require a greater emphasis on the arts since the other two are usually accepted as a matter of course.* » Lettre de László Moholy-Nagy à Walter Paepcke, 31 juillet 1946, New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, Chicago, box 6, Folder 183.

<sup>151</sup> « *All of Moholy's ideas, and added my own. Principally I added the architecture side.* » Serge CHERMAYEFF, « Interview with Serge Chermayeff by Betty J. Blum at Chermayeff's home in Wellfleet Mass, May 23-24 1985 », entretien réalisé par Betty J. Blum, 1985. Transcription papier. Oral History, Archives of American Art, Smithsonian, Washington DC.

étudiants et l'équipe pédagogique au printemps 1947, il oriente les objectifs de l'école vers la formation de designers et de pédagogues au service d'une société industrielle : « En résumé, nous croyons que le travail de l'Institut consiste à produire des designers qui combinent imagination et compétences techniques et des éducateurs capables de transmettre [ces qualités] à d'autres dans le cadre d'une société industrielle extrêmement développée<sup>152</sup>. » Outre son caractère autoritaire, Chermayeff est très vite accusé de vouloir détruire l'héritage de Moholy-Nagy en faisant de l'ID une école commerciale, assujettie aux demandes du monde industriel américain. Cette accusation est portée notamment par la femme de Moholy-Nagy, Sibyl Moholy-Nagy. Le 26 février 1948, elle écrit à Robert Wolff à propos de Chermayeff : « Le problème n'est pas qu'il déteste tous les membres de l'équipe de l'ère Moholy. Le problème c'est qu'il ruine les principes de l'école qui en font une école véritablement différente de toute autre école dans le pays<sup>153</sup>. »

Cette lutte interne, qui conduit à la démission de Sibyl Moholy-Nagy en 1948, peut paraître anecdotique mais elle révèle la difficulté de l'école à se positionner au sein du monde éducatif américain comme école artistique ou d'ingénieur. Cette problématique identitaire sera au centre des difficultés de l'école jusque dans les années 1990.

### 1.2.1.2 Les difficultés du département photographique

Arthur Siegel décrit son *parachutage* à la tête du département photographique de l'ID de cette manière : « Un vendredi de l'année 1946, j'étais dans l'armée de l'air, le lundi j'étais à la tête du département photographique à l'invitation de Moholy. Des centaines de vétérans, peu d'équipement, un amoncellement de problèmes<sup>154</sup>. »

<sup>152</sup> « *In short, we believe that the Institute's work is to produce creative designers who combine imaginativeness with technical skill and educators able to transfer those in their turn to others within the framework of a highly developed industrial society.* » Serge CHERMAYEFF, « Serge Chermayeff's address to students, spring 1947 », New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, Box 5, Folder 145.

<sup>153</sup> « *The point is not that he hates all of the Moholy-era staff members. The point is that he ruins the school principle which made this school distinctly different from any other school in this country.* » Lettre de Sibyl Moholy à Robert Wolff, 26 février 1948, New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, Box 7, Folder 209.

<sup>154</sup> Arthur Siegel, « Photography Is » in Minor WHITE (dir.), *Five Photography Students from the Institute of Design, Illinois Institute of Technology, op. cit.*

Dès la création du département, les investisseurs comprennent mal à quoi sert le département photographique et les problèmes d'ordre matériel et financier deviennent récurrents. En 1945, Walter Paepcke et Moholy-Nagy cherchent tous les deux à consolider financièrement le département photographique avec l'aide de partenaires extérieurs. La Fondation Rockefeller est l'un des principaux actionnaires mais le directeur n'y voit qu'un investissement sur le court terme lié à l'effort de guerre. David H. Stevens, directeur du département des humanités de la Fondation Rockefeller, demande dans une lettre adressée à Walter Paepcke de lui fournir une démonstration écrite de la nécessité d'un tel département, ce qu'il représente pour l'école mais également pour le monde industriel :

Sur le programme photographique aidé par une petite bourse de la Fondation, je peux seulement vous donner mon opinion d'amateur. Le film montré ici m'a impressionné par la qualité photographique et par l'originalité des étudiants dans la sélection du sujet. Ce n'est pas facile, à partir du matériel, y compris avec le commentaire oral de se faire une idée de ce que Moholy-Nagy a voulu accomplir avec ces étudiants en particulier. Je voudrais dire que nous avons besoin d'une explication écrite sur la façon dont la photographie peut être un médium dans un programme éducatif et industriel<sup>155</sup>.

Dès lors, le département photographique ne représente pas une priorité pour l'Institut, encore moins sous la direction de Chermayeff. Le matériel photographique proposé aux élèves est ainsi particulièrement vétuste et à son arrivée à la tête du programme Arthur Siegel est contraint d'acheter un appareil grand-format et un appareil 35 millimètres du modèle Contax qu'il met à la disposition des étudiants :

Et je me rappelle avoir apporté avec moi un Contax. Il n'y avait pas d'équipement. C'était sans espoir. Il n'y avait jamais eu aucun équipement jusqu'à ce que je commence à me battre pour cela. Finalement j'en ai obtenu à la fin des années 1940. Mais j'avais apporté avec moi un 4 x 5 [ndlr appareil grand format] et utilisé principalement le Contax pour les problèmes.

<sup>155</sup> « *On the photographic program aided by a small grant from the Foundation, I can give again only an amateur's opinion. The film shown here impressed me by the quality of its photography and by the originality of the young students in selection of subject. It is not easy from this material, even with the oral comment, to get an idea of what Moholy-Nagy accomplished with those particular students. I should say that we need an exposition in writing of the way that photography can be made a médium in an educational and industrial program. [...] Of course this is only a minor element in the work of the School, and one that now is put in the background by need of the war for essential materials and probably for the men and women using these materials experimentally. I think that the one part of the School that we endeavored to help has been well developed with our fund, but I do not now see cause to propose a larger or a renewed grant for that purpose.* » Lettre de David H. Stevens, directeur de la Fondation Rockefeller à New York à Walter Paepcke, 19 février 1945, UIC, box 2, folder 37.



Et nous avons fait des études de lumière, et c'est de là que viennent les études de Nathan [Lerner]<sup>156</sup>.

Le faible nombre d'appareils photographiques limite l'apprentissage des étudiants. La pratique importante de photogrammes jusque dans les années 1950 en est d'ailleurs une conséquence puisqu'elle ne requiert pas de matériel autre que de la lumière, une feuille et des substances chimiques. David Windsor, arrivé en tant qu'étudiant au début des années 1950, se rappelle aussi du faible nombre d'appareils photographiques et de leur vétusté. D'après son récit, la chambre noire reste inaccessible avec seulement deux éviers à partager pour l'ensemble des étudiants. Deux étudiants prometteurs de la fin des années 1940, Marvin E. Newman et Yasuhiro Ishimoto, utilisent ainsi une chambre noire à l'extérieur de l'école, au sein du Fort Dearborn Camera Club, un club de photographie auquel Yasuhiro Ishimoto est inscrit. David Windsor insiste : « La nature exploratoire du curriculum ne pouvait être explorée si bien que cela dans [ces] circonstances. Il fallait un enthousiasme considérable pour surmonter tout un tas de choses que des circonstances plus favorables auraient rendues un peu plus faciles<sup>157</sup>. » Le manque de matériel répond aussi à un manque d'espace. Plusieurs clichés pris autour de 1945-1946 montrent ainsi Arthur Siegel obligé de donner des cours d'histoire de la photographie sur le parking qui jouxte l'arrière de l'immeuble occupé par l'ID. Entouré d'un petit groupe d'étudiants, il leur présente des livres de photographies tels que *The Inhabitants* de Wright Morris et *Paris de Nuit* de Brassai (fig. 25).

Cette critique du mauvais entretien et de la médiocre organisation du département se poursuit jusque dans les années 1950 et est un des sujets de discorde régulier qui opposeront Harry Callahan et son assistant Arthur Sinsabaugh. Ce dernier compare dans une lettre datée du 13 décembre 1950 la stature d'artiste de son mentor aux faibles moyens qui lui sont octroyés : « Ici nous avons un des meilleurs photographes d'aujourd'hui donnant une bonne part de lui-même pour créer et développer le meilleur programme photographique au monde à

<sup>156</sup> « *And I remember I brought along a Contax. There was no equipment. It was hopeless. There was never any equipment there until I started fighting for it. Finally got some in the late 1940s. But I had brought along a 4 x 5 and mainly used the Contax to do the problems with. And we did light studies, and that's where Nathan's things came from.* » Entretien d'Arthur Siegel avec James McQuaid, *op. cit.*

<sup>157</sup> « *The exploratory nature of the curriculum couldn't get explored all that well under the circumstances. It took tremendous enthusiasm to overcome all of those things that under more relaxed circumstances might have been a little easier.* » David WINDSOR, « Telephone interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 30 mars 1999. Transcription papier. Department of photography, AIC.

notre connaissance et je me sens gêné par l'état des équipements et des installations que j'offre à mes étudiants<sup>158</sup>. »

De plus, Arthur Siegel fait face à un manque de vision de la part de l'équipe pédagogique en place. Depuis le départ de György Kepes de la School of Design, les professeurs qui dirigent le *Light Workshop* puis le programme de deux ans souhaité par Moholy-Nagy sont principalement Frank Levstik et Frank Sokolik, deux techniciens qui n'ont pas d'œuvre photographique originale. Frank Levstik est recommandé par Henry Holmes Smith à László Moholy-Nagy pour ses qualités de « bon technicien en photographie<sup>159</sup> » en 1939. Né à Chicago, il a été formé à la photographie pictorialiste dans les écoles d'art et au sein de studios photographiques de type commercial. Moholy-Nagy l'engage en 1939 pour assister György Kepes au sein du *Light workshop* où il devient un référent sur les différentes techniques photographiques enseignées. Emerson Woelffer, peintre et enseignant de 1941 à 1949 à l'ID décrit Frank Levstik comme un homme insignifiant, toujours muni de son *Speed Graphic* et qui photographia son mariage. S'il est un bon technicien, Emerson Woelffer dit qu'il n'a jamais vu d'œuvres produites par ce dernier<sup>160</sup>. Lorsque Ferenc Berko, enseignant au sein du département de 1947 à 1948, est interrogé sur ses relations avec Frank Sokolik et Frank Levstik, il fait la même remarque :

Ils étaient tous les deux, de mon point de vue, en train de réaliser des choses qui ne m'intéressaient pas terriblement. Harry était différent, et Arthur je n'avais pas vu grand-chose de lui à ce moment-là. Je savais qu'il avait publié, et qu'il avait travaillé pour des magazines de temps à autre auparavant, mais les autres je les ai juste rencontrés parce que nous enseignions ensemble [...]. Ils étaient probablement de bons enseignants, mais je ne me rappelle pas du tout leurs photographies<sup>161</sup>.

<sup>158</sup> « *Here we have one of the finest photographers today giving a good part of himself to create and develop the best photographic course in the world that we know of and I have to feel embarrassed about the state of the equipment and facilities I have to offer to my students.* » Lettre de Art Sinsabaugh à Harry Callahan, 13 décembre 1950, Art Sinsabaugh Archives, IUH Bloomington.

<sup>159</sup> « *fine photographic technician* » Lettre de Henry Holmes Smith à L. Moholy-Nagy, 18 janvier 1939, Henry Holmes Smith Archive, CCP, AG12 :28.

<sup>160</sup> Emerson WOELFFER, « Emerson Woelffer, Telephone interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 12 mai 1999. Transcription papier. Department of photography, AIC.

<sup>161</sup> « *They were both, from my own point of view, both sort of doing things that I wasn't terribly interested in. Harry was different, and Arthur I really at that point hadn't seen very much of. I knew he published, and was doing work for the magazines off and on before, but the others I just sort of met because we were teaching together [...]. They were probably good teachers, but I don't remember anything about their photography at all.* » Ferenc BERKO, « Ferenc Berko, Telephone Interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 7 avril 1999. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

En outre, les étudiants sont d'horizons si divers qu'il est difficile de créer un programme qui leur soit adapté. Parmi les élèves, dont une majorité de vétérans, une grande partie souhaite travailler dans la photographie commerciale ou le photojournalisme. La pédagogie expérimentale de l'ID et le fait qu'ils doivent commencer par la manipulation de modulateurs de lumière les font parfois renoncer à cette école dont ils jugent l'enseignement « aberrant », « fascinant », « obscur »<sup>162</sup>. Allen Porter, arrivé en 1942 à l'ID, raconte avoir été surpris par l'enseignement non conventionnel de László Moholy-Nagy dont le vocabulaire « incongru » dénotait avec son costume-cravate. Il décide de ne pas s'inscrire à l'ID car il pense que cette formation ne lui sera d'aucune utilité dans son parcours professionnel de reporter pour la presse. Il décide finalement de s'y inscrire en 1946 après avoir découvert l'ouvrage de György Kepes, *Language of Vision*<sup>163</sup>. A l'inverse, d'autres élèves souhaitent devenir des artistes-photographes et trouvent le département trop technique et pas assez porté sur le développement d'une vision individuelle. En outre, à la mort de László Moholy-Nagy, l'école est encore une école de designers peu connue dont la plupart des étudiants apprennent l'existence par hasard, souvent par le bouche à oreille. Art Sinsabaugh déménage de Californie pour Chicago après avoir entendu parler d'un programme photographique de quatre ans. A son arrivée, il confond l'ID avec la School of the Art Institute (SAIC) et est déçu d'apprendre que cette école n'a pas de véritable programme photo. Lors de son passage à la SAIC, personne ne mentionne l'ID qui est alors une école marginale dans la ville, connue uniquement de quelques-uns. Ce n'est qu'en entendant par hasard la voix de László Moholy-Nagy un soir à la radio qu'il réalise son erreur. Il devient étudiant à l'ID en juin 1946 pour le lancement du programme photographique, sans jamais avoir rempli de fiche d'inscription<sup>164</sup>.

Arthur Siegel hérite donc d'une situation particulièrement compliquée lorsqu'il arrive à la tête du département photographique. La nouvelle direction de l'ID ne reconnaît pas la nécessité de son existence, les professeurs sont majoritairement des techniciens qui ne proposent pas de vision photographique artistique, et sur le plan matériel, le manque de moyens ne permet pas d'aller au-delà de l'approche expérimentale du cours fondamental. Il décide alors de restructurer le département en proposant un programme de quatre ans qui lie formation technique et formation artistique.

<sup>162</sup> Allen PORTER, « Meeting The Bauhaus : First Impressions of A New Vision », 1987, p. 2, Allen Porter collection, Evanston, Illinois.

<sup>163</sup> Gyorgy KEPES, *Language of vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.

<sup>164</sup> Arthur R. SINSABAUGH, « Art Sinsabaugh on coming to the Institute of Design », *op. cit.*

## 1.2.2 *Nouvelle Vision, Nouveau Programme*

### 1.2.2.1 Un programme professionnel, expérimental et individualisé

Grâce à sa double expérience, en tant qu'étudiant du New Bauhaus et photographe professionnel, Arthur Siegel représente un pont entre les héritiers du Bauhaus et la nouvelle génération d'étudiants nord-américains soutenus par la *GI Bill*. Il théoriser sa vision de l'enseignement de la photographie dans les années 1970 mais tous ses éléments sont déjà présents au sein du département photographique de 1946 à 1949. En 1976, il résume les objectifs pédagogiques du département ainsi :

Notre souci principal est le développement par l'étudiant d'une philosophie mature et créative de la photographie. Cet objectif est mis en œuvre par une formation intensive en techniques et pratiques contemporaines. L'étudiant étudie l'histoire de la photographie d'un point de vue esthétique et scientifique. La relation de la photographie à l'atmosphère culturelle dans laquelle il opère est analysée. Les sujets contemporains et historiques sont discutés avec un regard sur leurs implications dans le futur<sup>165</sup>.

Ces objectifs obéissent à deux logiques. La première est de passer d'un enseignement généraliste de la photographie comme outil pour le designer à un enseignement de la photographie comme médium spécifique dans le but de former des photographes-artistes. Le deuxième objectif de Siegel est de former les photographes à l'histoire de la photographie pour faire prendre conscience que le médium s'inscrit dans un contexte sociologique et culturel spécifique. Arthur Siegel résume l'enseignement de l'ID comme une philosophie qui « rend accessible à tous les moyens d'expression qui culminent dans les arts<sup>166</sup>. » Les étudiants n'utilisent pas la photographie comme un simple outil, commercial ou

<sup>165</sup> « *Our primary concern is the development by the student of a mature creative philosophy of photography. This goal is implemented by an intensive training in contemporary techniques and practice. The student studies the history of photography from the aesthetic and scientific points of view. The relationship of photography to the cultural atmosphere in which it operates is analyzed. Both contemporary and historical subject matter are discussed with an eye to their implications for the future.* » Arthur Siegel cité par Charles TRAUB, « Photographic Vision Comes of Age » in Charles TRAUB et John GRIMES (eds.), *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, op. cit., p. 34.

<sup>166</sup> Dans un document manuscrit, un étudiant ou un professeur de l'ID rapporte les propos d'Arthur Siegel : « *The Goal of [ID Philosophy] is to make available to everyone the ways of expression which culminate in the arts.* » Voir « Note on Practice Teaching », Arthur Siegel Papers, AIC, Box. FF 4.2.

documentaire, mais comprennent la portée de l'image photographique et s'assument comme photographes. Des cours en histoire de la photographie sont ainsi annoncés dans le catalogue de l'année 1946-1947<sup>167</sup> sous forme de séminaires et de discussions qui portent sur l'étude du daguerréotype à celle des œuvres de photographes contemporains comme Edward Weston ou Paul Strand. L'utilisation concrète des images photographiques par « la science, l'éducation, la publicité, les livres et les magazines » est également étudiée. L'objectif de ce programme est aussi d'exposer les étudiants aux courants *mainstream* de la photographie afin qu'ils s'intègrent au monde photographique dominant de la publicité, de la mode et du photojournalisme<sup>168</sup>.

Par ailleurs, le désir non-avoué d'Arthur Siegel est de dégager une « Nouvelle vision » américaine. Cette vision ne peut être que contradictoire car Siegel est pris, comme le souligne l'historienne Abigail Solomon-Godeau, entre « le climat culturel américain individualiste de la fin de la Seconde guerre mondiale et l'héritage du New Bauhaus qui est fonctionnaliste<sup>169</sup>. » La conciliation de ces contraires est le véritable enjeu du programme artistique : Comment équilibrer les pratiques commerciale et artistique de la photographie ? La maîtrise de la technique est-elle un frein à la créativité ? Comment former l'élève à répondre aux besoins de l'industrie tout en l'aidant à développer une vision personnelle ?

Dans la brochure de 1946-1947<sup>170</sup>, les principes éducatifs du département et son objectif sont définis par des termes qui seront repris tout au long de l'histoire du département. Au sein du programme de quatre ans, la « connaissance de l'environnement social et culturel de notre temps » doit être développée en relation avec « une approche créative individuelle » et une pratique « des outils techniques. » Le cursus de deux ans propose une formation accélérée orientée vers le monde professionnel afin de « travailler sur le terrain. » Des problèmes techniques lui sont donnés en relation avec « l'illustration publicitaire, le

<sup>167</sup> « Institute of Design Catalogue, 1946-1947 », Institute of Design, Chicago, New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, box 4, folder 87.

<sup>168</sup> « *At the Institute of Design we are trying to produce a type of photographer who again will be part of the everdeveloping mainstream of photography.* » Arthur SIEGEL, « Document sans titre », Arthur Siegel Papers, AIC, Box. FF 17.3.

<sup>169</sup> Abigail SOLOMON-GODEAU, « The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style », in Richard BOLTON (dir.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 82-107.

<sup>170</sup> « Institute of Design Catalogue, 1946-1947 », Institute of Design, Chicago, *op. cit.*

reportage, la mode, le documentaire, etc. » ainsi que des exercices expérimentant avec « les objectifs, la manipulation de l'appareil photographique, l'agrandissement des images, les distorsions, la solarisation, les reflets. » Un terme qui revient régulièrement pour désigner l'élève est celui « d'individu » comme pour préciser que chaque étudiant, à travers ces deux programmes, a la tâche de poursuivre une voie individuelle, la sienne, en photographie.

Le but d'Arthur Siegel est donc de former de grands photographes et des artistes et non des techniciens ou des photographes commerciaux. Il reprend ainsi les fondements de la pédagogie du New Bauhaus et les applique au programme photographique : la maîtrise des matériaux et des techniques et le développement de l'individu par l'approche expérimentale. Pour cela selon Siegel, il n'y a pas d'autre autre voie que de laisser l'élève libre d'explorer les potentialités du médium :

L'Institute of Design ne souhaite pas grossir les rangs d'une génération déjà trop importante de mauvais techniciens et photographes formés par des formules [pédagogiques]. Nous insistons sur l'apprentissage par l'expérience et non par des notes. Chaque étudiant, en répondant à sa façon à des problèmes communs en photographie, trouve sa voie personnelle et créative muni de son appareil photographique<sup>171</sup>.

Arthur Siegel définit les trois objectifs du programme photographique de l'ID à partir de trois figures de photographes<sup>172</sup>. Ces objectifs sont du plus basique au plus accompli : le photographe professionnel, le photographe-artiste et le photographe-enseignant. Dans un premier temps, le département photographique s'attache à former un photographe capable d'enregistrer de bonnes images par sa maîtrise de la technique ; dans un deuxième temps ce photographe devient un artiste capable de travailler avec les autres arts contemporains ; dans un troisième temps, ce photographe développe même une vision personnelle de la photographie et la transmet en l'enseignant. Ces trois étapes forment en fin de compte une seule et même figure, celle du photographe moderne qui allie maîtrise technique, créativité et capacité à transmettre son savoir.

<sup>171</sup> « *The Institute of Design is not interested in adding to the already over abundant crop of poor technicians or photographers by formula. We emphasise learning by experience and not by note. Each student through his own solutions to common problems of photography begins to find a personal way of creation with the camera.* » Arthur SIEGEL, « *New Vision in Photography* », *op. cit.*

<sup>172</sup> Arthur SIEGEL, *document dactylographié sans titre*, Arthur Siegel Papers, Ryerson & Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, Box 17, dossier 3.

Le programme que Siegel souhaite créer en 1946 s'articule autour de plusieurs notions qui semblent contradictoires : l'individu et la société ; le monde contemporain et l'histoire ; le professionnel et l'artiste. Il propose deux formations, une longue sur quatre ans débouche sur un diplôme de premier cycle en science – un *bachelor in science* – et une autre sur deux ans appelée « Special Course in Photography » destinée aux élèves qui souhaitent se professionnaliser rapidement et qui donne accès à un certificat, comme le premier programme mis en place par Moholy-Nagy. Les notes de classe d'Art Sinsabaugh en donnent une vision détaillée et unique puisqu'il est le seul étudiant à avoir suivi la formation de quatre ans à la fin des années 1940<sup>173</sup>. D'après ses carnets, le premier élément de ce programme est le cours fondamental hérité du New Bauhaus. Il dure d'une à deux années, est d'ordre pluridisciplinaire et insiste sur les éléments « plastiques » du design comme la texture, le volume et la forme. L'élève y explore le potentiel expressif de chaque médium et matériau à sa portée. Comme le rappelle le catalogue de 1946-1947, le photographe est aussi un intégrateur et doit avoir la connaissance et la pratique des autres arts : « L'Institute of Design, au sein de son programme de quatre années en photographie, éduque un individu qui, bien que spécialisé en photographie, a été formé pour comprendre l'intégration des arts<sup>174</sup>. »

Le deuxième élément du programme répond à un enseignement classique de formation en sciences humaines et appliquées que l'on retrouve dans chaque école d'art aux Etats-Unis<sup>175</sup>. Pendant les quatre années du programme, l'étudiant complète l'enseignement pratique et expérimental par des enseignements poussés en mathématique, en algèbre, en physique, en architecture, en histoire de l'art, en musique, en sociologie et en économie. Art Sinsabaugh suit également pendant sa formation des cours en dessin anatomique, en design visuel, en dessin mécanique, en typographie, en analyse critique de films, en production de films et imprimerie. Enfin le troisième élément du programme, et sans doute le plus important,

<sup>173</sup> Arthur Sinsabaugh obtient son diplôme au printemps 1949, soit après seulement trois années d'études, puisqu'il a assisté aux cours d'été de 1946 et de 1947.

<sup>174</sup> « *The Institute of Design, in the four-year course in photography, educates an individual who, while specializing in photography, has been trained to understand a complete integration of the arts.* », « Institute of Design Catalogue, 1946-1947 », *op. cit.*

<sup>175</sup> Cet enseignement dit « libéral » se retrouve dans les auteurs que donne Arthur Siegel à lire à ses étudiants en début d'année. Il recommande des artistes et théoriciens de l'art comme László Moholy-Nagy et György Kepes (*Vision in Motion* et *Language of Vision*), des philosophes et des sociologues de l'éducation comme John Dewey (*Art as Experience*) et Charles Cooley (*Human Nature and the Social Order ; Life and the Student*), des ouvrages sur l'histoire de la photographie *America & Alfred Stieglitz: A Collective Portrait*, (Frank WALDO, Lewis MUMFORD et al. (eds.), New York, Doubleday, Doran & Company, Inc., 1934) et plus tard *The history of photography from 1839 to the present day* par Beaumont Newhall (New York, the Museum of Modern Art, 1949), des œuvres littéraires comme *Moby Dick* de Herman Melville ou *Leaves of Grass* de Walt Whitman.

comprend des cours spécialisés en photographie qui forment l'élève sur le plan de la technique et du contenu des images visuelles. Ces cours commencent en deuxième année, au moment où l'étudiant choisit de se spécialiser parmi quatre domaines différents : le produit design, le design visuel soit les arts publicitaires, l'architecture et la photographie<sup>176</sup>.

Le programme est ainsi constitué de trois éléments qui font appel à trois héritages différents : celui du New Bauhaus et du cours fondamental fondé sur l'expérimentation et la pluridisciplinarité ; celui de l'école d'art libérale américaine qui met l'accent sur une variété de disciplines théoriques à même de former l'élève au monde des affaires et à la société ; enfin l'héritage en germe d'un enseignement spécifique à la photographie mis en place par Arthur Siegel et Harry Callahan à partir de l'année 1946-1947. Au sein de cette dernière composante du département photographique, Siegel souhaite élaborer un programme qui réunit formation technique et formation créative ; vision expérimentale et vision documentaire ; travail en studio et photographie à l'extérieur en lien avec la société.

Pour répondre à ces objectifs, Arthur Siegel réunit une équipe de professeurs aux origines et aux objectifs variés. Il y a des anciens du New Bauhaus, Frank Levstik et Frank Sokolik, qui enseignent en particulier le cours fondamental de 1946 à 1949. Ferenc Berko, qui avait connu Moholy-Nagy dans l'Europe des années 1930, intègre l'école pendant une année entre 1947 et 1948 pour y enseigner le cinéma. Il y a des photographes documentaires comme Hillar Maskar engagé au printemps 1948 pour quatre ans en tant que technicien du laboratoire et enseignant à mi-temps. Wayne F. Miller, natif de Chicago et ancien reporter de guerre enseigne la photographie documentaire de 1948 à 1949. Gordon Coster, photojournaliste et photographe commercial participe au séminaire de l'été 1946 puis enseigne le photojournalisme de 1950 à 1951. Des professeurs intermittents interviennent, comme E. Atkinson qui organise au printemps 1947 un cours sur la photographie couleur ou Victor Corrado, propriétaire d'un studio photographique commercial à Chicago, qui enseigne la photographie à mi-temps pendant les cours du soir, de l'automne 1948 à l'année 1950. Enfin Harry Callahan qui élabore le programme avec Siegel, y enseigne à plein temps jusqu'en 1949, avant d'accéder à la tête du département. Certains élèves deviennent professeurs. Après

<sup>176</sup> Lors d'une réunion du 25 juin 1947, quatre départements ou enseignements de l'ID sont identifiés : l'Année Fondamentale (Weber), l'Architecture (Chermayeff), le design visuel (Ryan), le produit design (Lerner) et la photographie (Siegel). Voir Serge CHERMAYEFF, « Resolution Drafted by S. Chermayeff, President, Institute of Design », Arthur Siegel Papers, AIC, box 17, folder 3.



avoir obtenu son diplôme de premier cycle, Arthur Sinsabaugh devient l'assistant de Harry Callahan au printemps 1949, puis son adjoint à plein temps jusqu'en 1951. Il dirige les cours du soir de 1951 à 1959. Keld Helmer-Petersen, étudiant venu du Danemark pendant un an, enseigne à mi-temps en 1951.

### 1.2.2.2 Harry Callahan, la « caution artistique » du département

Arthur Siegel apporte une dimension intellectuelle au programme photographique dès son arrivée mais il a bien conscience que la formation théorique et technique au médium ne suffit pas à la nouvelle génération d'étudiants qui souhaitent devenir photographes. Il a besoin d'une figure artistique capable de créer une émulation chez les élèves et de leur présenter une voie alternative à celle de la photographie commerciale. Cette figure de l'artiste-photographe est personnifiée par Harry Callahan au sein de l'ID (fig. 26). Arthur Sinsabaugh évoque ainsi ce binôme que Siegel et Callahan forment de 1946 à 1949 et qui réconcilie les deux objectifs du département, la professionnalisation des étudiants et le développement d'une vision créative :

Beaucoup d'entre nous avaient de grandes aspirations, non sur le plan financier, mais sur le plan de l'originalité des idées. Les étudiants du parcours de deux années qui revenaient de la guerre souhaitaient apprendre [à devenir] des photographes commerciaux... Même Siegel adoptait ce genre d'attitude : il représentait lui-même un travailleur professionnel, légitime aussi bien sur le plan artistique que sur le plan financier. Il a dit qu'il avait engagé Callahan car [il] représentait l'autre alternative, le photographe engagé pour des raisons purement créatives<sup>177</sup>.

Arthur Siegel et Harry Callahan sont tous les deux originaires de Détroit et se sont rencontrés au club photographique de la ville, d'abord appelé le Miniature Camera Club of Detroit, puis Photographic Guild of Detroit dès janvier 1942. Harry Callahan, jeune amateur photographe, rejoint ce groupe d'amateurs en 1940 en compagnie de son ami Todd Webb. Arthur Siegel est déjà reconnu comme une figure tutélaire du club et initie Callahan à des

<sup>177</sup> « *Many of us had high aspirations, not to make money but to be special in terms of ideas. Two-year students just back from the war wanted to learn commercial photographers... Even Arthur Siegel had that kind of attitude : he represented himself as a working pro, legitimate both artistically and monetarily. He says he brought Callahan in because Callahan represented the other alternative, the photographer committed for purely creative reasons.* » Art Sinsabaugh cité par Charles TRAUB, « Photographic Vision Comes of Age » in Charles TRAUB et John GRIMES (eds.) *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design, op. cit.*, p.39.

pratiques photographiques héritées du programme du New Bauhaus telles que l'image multiple par la double exposition. Très vite, Callahan se différencie de Siegel et des autres membres du club par une vision photographique personnelle cohérente et originale. Chaque mois, le journal du club de Détroit célèbre un de ses membres sur un ton humoristique dans sa rubrique « Hall of Fame ». En janvier 1942, celle-ci est consacrée à Harry Callahan et voici ce qui est dit de lui :

Nous mettons à l'honneur dans notre « Hall of Fame », Harry Callahan, parce qu'il a calmement et honnêtement et avec assiduité, développé une technique et un point de vue en photographie qui ont fait de lui le photographe des photographes au sein de la Guild. [...] Et parce qu'au lieu de s'arrêter là, il a commencé à développer son propre point de vue, de sorte que nous pouvons regarder une image et affirmer qu'elle appartient à Callahan. [...] Et enfin parce qu'Art Siegel a demandé et a obtenu [de Callahan] une photographie d'un champ couvert de roseaux tous dispersés de la même façon par le vent, dont Art a dit que c'était la plus belle image qu'un membre du club ait réalisée cette année<sup>178</sup>.

Au début de l'année 1946, Siegel et Callahan font le voyage de Détroit à la résidence de Walter Paepcke à Somonauk pour rencontrer Moholy-Nagy. Callahan, nerveux, ne connaît pas le directeur de l'ID, n'a jamais enseigné auparavant et a encore moins connaissance des principes du Bauhaus<sup>179</sup>. Il sait juste qu'un poste d'enseignant est libre à l'ID. Au cours de l'entretien, Callahan montre quelques tirages à Moholy-Nagy qui lui dit n'avoir été « auparavant qu'une fois ému par des photographies ». Callahan est embauché comme assistant professeur pour la rentrée de septembre 1946. On peut s'étonner que Moholy-Nagy, un théoricien, un intellectuel, avec une vision pédagogique telle que la sienne ait embauché un photographe comme Callahan pour enseigner au département. On peut l'expliquer dans un premier temps pour des raisons prosaïques puisque Callahan, sans expérience de professeur et à la recherche d'un travail, est prêt à accepter un faible salaire pour ce poste. Aaron Siskind explique ainsi qu'« à cause du *GI Bill*, l'ID avait un besoin massif de professeurs, et Harry était disponible pour \$4000 l'année. Harry fut choisi à la place d'un journaliste par exemple,

<sup>178</sup> « We nominate for our own private hall of fame, Harry Callahan, because he has quietly and honestly and industriously developed a technique and a point of view in photography that has made him a photographer's photographer in the Guild. [...] And because instead of stopping there he began to develop a viewpoint that was his own, so that you can look at a picture and say it belongs to Callahan. [...] And finally because Art Siegel asked for and got a picture of a field covered with reeds all blown the same way by the wind which Art says is the swellest picture that anybody at the club has made this year. » *The Bulletin of the Photographic Guild of Detroit*, vol. 3, no 4, janvier 1942, Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 6.2.

<sup>179</sup> Harry CALLAHAN, « Interview with Harry Callahan by Richard Cahan », entretien réalisé par Richard Cahan, 23 octobre 1980. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

car il travaillait pour moins d'argent, n'était pas occupé sur place, et ses photographies contenaient des idées intéressantes<sup>180</sup>. »

De la même manière que Moholy-Nagy a su voir chez Siegel un atout en tant qu'historien et photographe documentaire, il perçoit en Callahan un photographe totalement dévoué à la photographie pour des raisons purement créatives. Cette créativité résonne chez l'un et l'autre puisqu'ils aiment tous les deux expérimenter avec le médium. Callahan explique qu'ils n'avaient rien en commun sinon leur inventivité :

Oui, [Moholy-Nagy m'a influencé] d'une façon clandestine. Pour ce qui est de cette prétendue inventivité que j'ai, je ne crois pas qu'elle ait un lien avec lui en particulier, mais il *l'aimait*, et c'était nourrissant. Il m'a engagé sur les bases de ma photographie, et lorsqu'il m'a engagé la première fois il m'a demandé pourquoi j'avais pris cette photographie, et je n'ai pas pu lui répondre. Il a dit « bon, cela n'a pas d'importance si c'est juste un désir. » Il incarnait une espièglerie, une manière enfantine de regarder les choses, et c'est cela qui m'a attiré<sup>181</sup>.

Ainsi Callahan ne représente pas seulement une « caution artistique<sup>182</sup> ». Par son parcours d'autodidacte, il se rapproche des principes pédagogiques de Moholy-Nagy. Il ne pense pas que la créativité puisse être enseignée et se déclare même, selon sa propre expression, comme « anti-éducation ». Il refuse le modèle romantique de l'artiste comme génie individuel. Chaque être humain est porteur de créativité et peut, par le travail et la pratique, la développer sans avoir nécessairement besoin d'intellectualiser sa démarche. L'essentiel est d'offrir à l'élève un environnement pour développer sa créativité. Harry Callahan définit ainsi l'instauration de groupes critiques en guise de notation à l'ID comme une méthode

<sup>180</sup> « *Because of the GI Bill, the ID had a spurring need for teachers, and Harry was available for \$4000 a year. Harry was chosen over, say, a photojournalist, because he would work for less money, wasn't as busy on location, and had interesting ideas in his pictures.* » Aaron SISKIND, « Interview with Aaron Siskind by Charles Traub, Providence, RI, November 29, 1977 », entretien réalisé par Charles Traub et transcrit par Elizabeth Siegel (septembre 1999). Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>181</sup> « *Yeah, he did [influence me] in an underground way. As far as whatever so-called inventiveness I have, I don't think that had to do with him particularly, but he liked it, and that was nourishing. He hired me on the basis of my photography, and when he first hired me he asked why I took a picture, and I couldn't tell him. He said, « Well, I don't care if it's just for a wish. » Which is something he represented—a playfulness, a childlike look at things, which attracted me.* » Harry CALLAHAN, « Harry Callahan: An Interview with A.D. Coleman », *The New York Photographer*, January 1972, pp. 3-6.

<sup>182</sup> John GRIMES, « The Role of the Institute of Design in Chicago », *Photographies*, n° 3, pp. 32-36.

« naturelle <sup>183</sup> » où chacun, élève comme professeur, contribue à expliquer, critiquer, développer son travail et celui des autres de manière continue<sup>184</sup>. Un des grands principes pédagogiques de Moholy-Nagy était en effet qu'élèves et professeurs apprennent sur un pied d'égalité. Lorsque Moholy-Nagy demande à Ferenc Berko, qui vit alors en Angleterre, de le rejoindre à l'ID comme professeur de photographie et de cinéma, ce dernier proteste qu'il n'a jamais enseigné auparavant. Moholy-Nagy lui rétorque que « le professeur qui n'apprend pas de ses étudiants serait un pauvre professeur<sup>185</sup>. » On retrouve ce type de relation dynamique et égalitaire entre Harry Callahan et son premier élève, Arthur Sinsabaugh. Selon Callahan, en 1946 lorsqu'ils se retrouvent à l'ID, ils sont tous les deux au même niveau :

C'était mon premier élève. [...] Et j'apprenais tout juste à enseigner, et il connaissait presque aussi bien la photographie que moi. [...] il était aussi enthousiaste que moi, et c'était une joie de travailler avec lui. Je n'avais pas de formation universitaire, je n'avais aucune idée de ce qu'était l'enseignement, mais à l'école on se contentait de donner des exercices. J'avais beaucoup d'amis que je connaissais dans le milieu de la photographie, et j'utilisais ce qu'ils faisaient pour donner des exercices à Art [Sinsabaugh]. Et il était absolument formidable – il partait et les réalisait et revenait le weekend suivant. Il réalisait des choses que je ne pensais pas être possible<sup>186</sup>.

Ce statut d'élève-professeur, Callahan l'assume dès le départ puisque dès les premiers mois, alors que se déroule le séminaire « New Vision in Photography », il n'y participe pas en tant que professeur. On l'aperçoit de temps à autre sur les photographies dans le groupe des étudiants, tandis qu'Arthur Siegel est au premier rang, tour à tour conférencier, assistant de Paul Strand, ou aidant Erwin Blumenfeld lors d'un atelier. L'ID étant en difficulté financière, Moholy-Nagy n'avait pas assez d'argent pour rémunérer Callahan dès l'été comme

<sup>183</sup> « *I think it was really natural, probably because I think everybody felt, in the early days, that there was something going on. And the students contributed. And the faculty contributed.* » Entretien de Harry Callahan avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>184</sup> A la fin du semestre, l'étudiant fait lui-même le bilan de ce qu'il a appris et intégré sur le plan technique et créatif. Il reçoit également une lettre d'avis de chaque professeur qui anime un atelier ou département. Au fur et à mesure, et notamment au sein du département photographique, cette « notation » a lieu au sein de groupes de critique où les élèves se réunissent.

<sup>185</sup> « *The teacher who doesn't learn from his students would be a poor teacher.* » Propos de László Moholy-Nagy rapportés par Ferenc Berko, entretien avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>186</sup> « *He was my first student. [...] and I was just learning how to teach, and he knew almost as much about photography as I did. I'd had more fruitful years at the time, but he was as enthusiastic as I was, and he was a super joy to deal with. And I had no college education, I had no idea of education, but what they did at the school was give assignments. I had a lot of friends who I knew about their photography, and I used what they did to give assignments to Art. And he was absolutely wonderful—he'd run off and do them and come back next week. He'd do things that I didn't think were possible.* » Harry CALLAHAN in « *Homage to Art Sinsabaugh*, Krannert Art Museum, Champaign, Illinois, 11-12 avril, 1984 ». Transcription papier. Department of Photography, AIC.

intervenant au sein du séminaire mais l'aurait encouragé à suivre les séances de « New Vision in Photography ». En vérité, Callahan trouve peu d'intérêt aux conférences et préfère assister Frank Levstik et Frank Sokolik au sein du cours fondamental. A sa grande surprise, il tombe en accord avec la pédagogie et le type d'exercices proposés comme il se le rappellera plus tard :

Le programme que l'école proposait la première année représentait tout ce que j'aimais. La manière dont il était enseigné était remarquable, donc j'ai juste observé les professeurs et j'ai fait la même chose. Je croyais si bien en la structure du programme du Bauhaus que je pense que mon enseignement était okay<sup>187</sup>.

A l'automne 1946 lorsqu'il prend son poste d'enseignant, il enseigne à son tour ce qu'il a appris auprès de Sokolik et Levstik. Ce que Callahan apprécie avec le cours fondamental, c'est qu'il peut enseigner la photographie sans avoir besoin d'intellectualiser. Il devient ainsi professeur en appliquant le cours fondamental à sa propre photographie et en l'enseignant à ses élèves. C'est cela qui fait la force de son enseignement. John Grimes<sup>188</sup> va jusqu'à avancer que le travail de Callahan de 1946 jusqu'aux années 1970 reflète directement le programme du département photographique puisque chacune de ses photographies correspond à un exercice du curriculum enseigné à l'ID. John Grimes établit ainsi un lien entre les collages de photographies de femmes et d'images pornographiques réalisées par Harry Callahan à la fin des années 1940 et l'exercice du modulateur de lumière qui consiste à réaliser des sculptures de papiers en trois dimensions dans l'atelier de sculpture puis à les photographier au sein du département photographique. Il est possible que Callahan ait été inspiré par cet exercice mais de nombreuses expérimentations réalisées par Callahan datent d'avant son arrivée à l'ID<sup>189</sup>.

<sup>187</sup> « *The program that the [school] had for the first year was everything I liked. The way they taught it was remarkable, so I just watched the teachers and did the same thing. I believed in the way the Bauhaus program was structured so much that I think my own teaching was okay.* » Harry CALLAHAN, « Harry Callahan: A Life in Photography », entretien réalisé par Harold Jones et Terence Pitts, 22 février-2 mars 1977. Enregistrement audio. Harry Callahan Archive, Oral History Inventory, CCP, CAC. 79:008. Une partie de cet entretien a été publiée dans Keith F. DAVIS, *Harry Callahan Photographs : An Exhibition from the Hallmark Photographic Collection*, (cat. exp. Kansas City, Mo, Hallmark Cards, 1981) et dans « Life in Photography » in Carlos GOLLONET, *Harry Callahan*, (cat. exp. Barcelona, Fundacion La Caixa, 2000).

<sup>188</sup> Pour expliquer les affinités entre les expérimentations du programme et l'œuvre de Callahan avant qu'il n'entre à l'ID, John Grimes explique qu'Arthur Siegel aurait rapporté au club photographique de Détroit en 1938 certains des enseignements du Bauhaus, les appliquant lui-même à son œuvre à travers le changement de points de vue, les expositions multiples, le décalage du centre de l'image, l'usage de la solarisation. Il aurait ainsi influencé Callahan. Voir John GRIMES, « Joseph Grimes interviewed by Laura L. Stoland for MCA », entretien réalisé par Laura L. Stoland, 24 mai 1994. Transcription Papier. Department of Photography, AIC.

<sup>189</sup> Même s'il n'y a aucune preuve, il est possible qu'Harry Callahan ait assisté à la conférence de László Moholy-Nagy « New Trends in Photography » organisée en mai 1941 à l'Université de Détroit par Arthur Siegel.

Par exemple, l'œuvre *Sunlight on Water* réalisée en 1943 à Détroit capture sur la surface de l'eau des reflets lumineux qui créent un dessin abstrait (fig. 27). Pourtant antérieure à son arrivée à l'ID, elle rappelle l'exercice du dessin de lumière, le *light-drawing* du cours fondamental dans lequel un élève devait prendre en photographie une source lumineuse en mouvement pendant un long temps de pause. De 1946 à 1949, Callahan développe cette approche à Chicago, en réalisant en studio des expérimentations lumineuses appelées *Camera Movement on Flashlight*, réalisées dans une chambre noire, à l'aide d'une lampe torche<sup>190</sup> (fig. 28).

Aaron Siskind défend ainsi l'idée que Callahan est déjà un photographe sophistiqué lorsqu'il arrive à l'ID dont toutes les idées photographiques préexistent à son arrivée au sein du programme :

En public Harry jouait un rôle, mais pratiquement chaque idée, chaque idée photographique pour lesquelles il était connu, existaient déjà en lui, et dans ses photographies, avant qu'il ne vienne à l'Institute of Design. Je ne crois pas que ça soit entièrement vrai, mais je pense que sa manière de penser était déjà présente, et il avait déjà effectué certaines choses. Il a fait les pierres dans l'herbe, et les tiges dans la neige, avant qu'il ne vienne à l'Institute of Design... Donc de là à dire que ce gars était un idiot. Il ne savait pas enseigner, c'est tout ; il n'avait jamais fait cela. Mais que dire de lui alors lorsqu'il travaillait de manière instinctive, regardant les photographies et les autres personnes autant qu'il le pouvait. Il savait ce qu'il faisait, il était très compétent, il pouvait utiliser un appareil grand format 8 x 10 ou un de trente-cinq millimètres. Il ne comprenait pas complètement ce qu'il faisait car tout était nouveau en quelque sorte pour lui au début, il était un artiste. Arthur, bien sûr, savait ce qu'il se passait tout le temps, il était conscient de ces choses-là. Il représentait un type différent de personne. Aussi, il avait pratiqué la photographie bien plus longtemps. Et sa connaissance de ce que faisaient les autres photographes était bien plus grande. Il était un gars sophistiqué d'une manière intellectuelle<sup>191</sup>.

<sup>190</sup> « *I just got ick of looking in the 8x10 camera and I started photographing with a 35 and then all of a sudden I wanted to be more free, so I started doing all kinds of camera movement. But I didn't know what I was doing then. I just put a flashlight in a dark room and turned it on and then I stood with my camera-an old Linhof, real old-and moved the camera.* » Harry Callahan in Jacqueline BRODY, « Harry Callahan: Questions », *The Prints Collector's Newsletter*, février 1977, vol. 7, n° 6, pp. 171-177.

<sup>191</sup> « *Harry in public played it off, but practically every idea, every photographic idea that he was known for, already existed in him, and in his pictures, before he came to the Institute of Design. I don't think that's altogether true, but I think his way of thinking was already there, and certain things he has already done. He did stones in the grass, and weeds in the snow, before he came to the Institute of Design...So to say this guy was a dummy—he didn't know how to teach, that's all ; he had never done that. What the hell do you say when he was working kind of instinctively, looking at pictures and other people as much as he could. He knew what he was doing, he was very skilled, he used an 8 x 10 view camera, he used a 35 mm. He didn't understand fully what he was doing because the whole thing was kind of new to him at first, he's an artist. Arthur, of course, knew what was on all the time, he was conscious of those things. He was a different type of person. Also he had been doing photography for much longer. Also his knowledge about what other people were doing in photography was*

Par ses méthodes d'enseignement, Harry Callahan se différencie en effet d'Arthur Siegel. Aaron Siskind pour les décrire s'appuie sur une opposition entre l'artiste intuitif et l'intellectuel frustré<sup>192</sup>. Il décrit Siegel comme un professeur entretenant un rapport de domination à ses élèves, leur reprochant de n'avoir pas lu tel livre avant même de leur en avoir parlé, ne prenant pas le temps de regarder leurs tirages photographiques et préférant parler de lui-même. A l'inverse, Callahan est réservé et doux avec ses élèves, reconnaissant ses lacunes intellectuelles, et toujours prêt à regarder leurs travaux en se mettant à leur niveau. Callahan confirme ainsi qu'Arthur Siegel n'était pas fait pour l'enseignement du cours fondamental qui demandait de laisser l'élève totalement libre face aux instructions et d'intervenir a minima dans le processus créatif de chacun. Il excellait en revanche en cours d'histoire de la photographie : « Mais après il enseignait l'histoire – de temps à autre, ce n'était pas un cours – et *cela*, les étudiants avaient le sentiment que c'était un des meilleurs enseignements de l'école. Pour cela, il était extrêmement bon, alors qu'en tant que professeur d'atelier [pratique], à cette époque, il était trop exigeant avec [les étudiants] <sup>193</sup>. »

Officiellement Callahan ne prend la tête du département qu'en 1949 à la suite du renvoi de Siegel par Serge Chermayeff mais, d'après les notes de Sinsabaugh<sup>194</sup>, cette passation de direction a lieu bien avant, probablement dès l'automne 1947. En effet, le caractère autoritaire et insatisfait de Siegel fait qu'il s'absente très vite de ses fonctions de chef du département photographique. Malgré son manque d'expérience, Callahan supervise le département<sup>195</sup> et devient une référence pour les étudiants. C'est lui qui va faire basculer définitivement le département vers un enseignement artistique et définir une nouvelle vision photographique à la fois formaliste et expérimentale.

*much greater. He was a sophisticated guy in an intellectual way.* » Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, 29 novembre 1977, *op. cit.*

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> « *But then he gave the history—now and then, it wasn't a course—and that, the students felt, was one of the best courses in the school. On that end, he was extremely good, as a workshop man, at that time, he wasn't good, he was too hard on them.* » Entretien d'Harry Callahan avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>194</sup> D'après ses notes, Art Sinsabaugh prend ses premiers cours avec son mentor à l'automne 1947, ce qui indique qu'un an après son entrée à l'ID, Harry Callahan est bel et bien intégré à l'équipe enseignante et qu'il a même en charge les élèves en photographie de plus haut niveau.

<sup>195</sup> Entretien d'Harry Callahan avec Charles Traub, *op. cit.*

## 1.2.3 Du studio à la rue : expérimenter dans le monde objectif

### 1.2.3.1 Organiser le monde visuellement

Harry Callahan est le premier à modifier le programme photographique pour en faire le cadre pédagogique du développement d'une vision artistique. Il utilise les exercices du cours fondamental pour aider ses élèves « à découvrir qui ils étaient et quel genre de photographies ils souhaitaient réaliser<sup>196</sup>. » Pour cela, il adapte d'une part une méthode pluridisciplinaire au médium seul de la photographie, d'autre part, ces exercices ne sont plus réalisés seulement dans une démarche expérimentale mais posent la question du sujet en photographie. Enfin, l'élève est poussé à pratiquer ces exercices en dehors du studio de façon à organiser le monde visuellement. Il concilie ainsi la vision individualiste du photographe-artiste qui photographie pour des raisons purement créatives d'une part, et l'héritage des missions éducatives et sociétales de Moholy-Nagy d'autre part.

La relation du designer au monde objectif était déjà importante sous Moholy-Nagy. En effet, il ne devait pas se contenter de créer de belles formes graphiques au sein du studio mais apprendre à voir le monde à travers le prisme du vocabulaire du design. Elizabeth Siegel, en se fondant sur ses entretiens avec Bobbi Matte et Miron Kozman, deux étudiants de la School of Design, rapporte : « alors qu'il marchait dans la ville avec eux, Moholy s'arrêtait pour attirer leur attention sur des scènes comme le motif des nappes de pétrole laissées par un bateau sur la rivière Chicago, la lumière [filtrant] du balcon d'un appartement, ou même le reflet des bulles d'un crachat sur le trottoir<sup>197</sup>. » Par ailleurs, une brochure d'exposition du New Bauhaus datant de 1937-1938, mentionne déjà l'instauration d'excursions dans un environnement extérieur dont l'objectif est une « documentation claire [...] des effets [créés] par des surfaces comme le vent, la pluie, la poussière et le temps [...] <sup>198</sup>. »

<sup>196</sup> « *When I was at ID, there was a Bauhaus program for the first year. We wanted the students to experience everything they could. We wanted to help them to figure out who they were and what kind of photograph they wanted to do.* » Harry CALLAHAN in Harry Callahan [VHS], 25 octobre 1974, Preservation Dub Casey Allen Collection, Voices of Photography, CCP, CAC :79 :008.

<sup>197</sup> « [...] *while walking around the city with them, Moholy would stop to call their attention to such sights as the pattern made by boat on the oil slicked Chicago River, the light through apartment balconies, or even highlights in bubbles of spit in the sidewalk.* » Elizabeth SIEGEL, « The Modern Artist's New Tools », in Matthew S. WITKOWSKY, Carol S. ELIEL et Karole VAIL (dir.), *Moholy-Nagy : Future Present, op. cit.*, p. 129.

<sup>198</sup> « *Exhibition : Work from the Preliminary Course, 1937-1938* », New Bauhaus, Chicago, *manuscrit dactylographié*, Institute of Design Records, 1948-2001, IIT, box 392, folder 4.



Dans les carnets de classe de Sinsabaugh, on identifie ainsi quatre étapes qui se succèdent et qui forment les élèves à devenir des artistes-photographes en lien avec le monde extérieur. La première série de problèmes reprend l'approche expérimentale de Moholy-Nagy avec des exercices en studio (le photogramme, le modulateur de lumière et l'utilisation de prismes, etc.) ; la deuxième correspond à l'apprentissage des propriétés de l'appareil photographique (profondeur de champ, tonalité, et développement du tirage, etc.) ; la troisième engage les élèves dans le monde objectif et les invite à y appliquer les exercices du cours fondamental par la réalisation de séries photographiques. Ce passage de la pure expérimentation à l'enregistrement du monde est renforcé, au cours d'une quatrième étape, par l'introduction de la tradition documentaire et sociale au sein du programme par les photographes Wayne F. Miller et Gordon Coster.

L'enseignement photographique commence au second semestre de la première année. L'élève applique au sein du studio les exercices du cours fondamental mis en place par Moholy-Nagy. Il doit traduire les propriétés plastiques du design (ligne, forme, texture, volume) à travers ses photographies et devenir ainsi un créateur de formes visuelles. D'après l'expérience de Sinsabaugh, c'est Frank Sokolik qui dirige cette initiation, même si d'autres témoignages évoquent Harry Callahan et Frank Levstik. Au sein de la formation photographique, nous pouvons identifier plusieurs catégories dont chacune correspond à une propriété du médium : la lumière, le contraste, le multiple, le volume et le mouvement, le développement, le pouvoir interprétatif de l'image et la série (fig. 29). Pour l'exécution de chaque problème, l'élève doit remplir une feuille de papier avec son nom, la date, le sujet, le nom de son professeur, et la description du problème (fig. 30). La première catégorie de problèmes porte sur l'étude de la lumière et la question de la tonalité avec la réalisation de photogrammes, de modulateurs de lumière, et de photographies macrographiques. Les élèves y apprennent également l'éclairage studio professionnel en photographiant un modèle et la réalisation d'environnements contrôlés comme la *Light-Box*<sup>199</sup>. La deuxième catégorie concerne l'étude du volume et du mouvement avec l'exercice du volume virtuel, des mouvements de caméra, et le dessin lumineux. La nature de l'image multiple est aussi

<sup>199</sup> Nathan Lerner invente la *Light-Box* au cours de sa première année d'études au New Bauhaus en 1937-1938. Chaque étudiant est invité à partir de cet exercice à créer un environnement où il apprend à contrôler la lumière. Il s'agit d'une boîte en carton dont les côtés ont été perforés. Ces ouvertures sont utilisées pour suspendre à l'intérieur des objets et servent également à faire entrer la lumière.

explorée dans un troisième temps avec la réalisation d'expositions multiples, la fragmentation et la distorsion de l'image par le prisme ou le miroir, et le photocollage. La notion d'effets de contraste donne aussi lieu à une série d'exercices fondée sur des oppositions entre une grande et une faible profondeur de champ ; la représentation du grand et du petit ; la forme organique contre celle géométrique. Enfin la manipulation mécanique et chimique, même si elle est de moindre importance au sein du curriculum, en fait partie avec la réalisation de tirages solarisés, de cliché-verre et d'images négatives. Au cours de ces exercices, les élèves s'intéressent à la nature du médium photographique. A chaque exercice réalisé, ils doivent comprendre concrètement comment on obtient des tonalités, avec quel type de papier, quel type de lumière et quel type de texture. L'exercice du *contour lighting* par exemple consiste à utiliser l'ombre d'un objet pour en faire deviner la forme. Cet exercice permet de réaliser l'importance de la distance de la lumière par rapport à son objet en photographie, plus la source lumineuse est proche de l'objet à photographier, plus son ombre sera diffuse. Ce problème exécuté en général à partir de sculptures en plâtre réalisées dans l'atelier de sculpture, amène également les élèves à maîtriser l'éclairage en studio. Un autre problème consiste à placer la lumière à un angle très bas afin de révéler la texture de l'objet photographié à son plus grand avantage. Au deuxième semestre, l'élève apprend également à maîtriser les éléments qui font un bon négatif : le ton, la ligne, le volume, la texture, l'espace. Jusqu'en 1947, la photographie peut être manipulée pendant et après le développement avec la réalisation de collages. Ce ne sera plus le cas après que Callahan a pris en main le cours fondamental.

A partir de la deuxième année d'étude, les exercices sont laissés à la charge des étudiants pour une exploration plus créative et personnelle. Plusieurs d'entre eux décident d'appliquer à l'extérieur ce qu'ils ont appris au sein du studio. Ainsi, pour résoudre le problème du *Light-Drawing*, Kazimir Karpusko photographie le dessin lumineux laissé par le mouvement des phares d'une voiture en pleine nuit (fig. 31). Moholy-Nagy a lui-même réalisé des photographies en couleur des lumières de la ville – phares, lampadaires, enseignes d'hôtels – dans les années 1940. Robert Donald Erickson interprète de façon originale l'exercice du *contour lighting*, car plutôt que de photographier l'ombre d'une sculpture dans le studio, il photographie son ombre projetée au sol sur un tas de débris et encadrée par l'ombre du cadre d'une fenêtre (fig. 32). Son image met en avant la distorsion du réel, de la représentation du sujet, et du contraste. Mary Ann Dorr (Lea) utilise l'exercice de l'ombre pour créer des dessins abstraits à partir d'un mobilier de jardin (fig. 33 et 34).

A partir de la troisième année, Harry Callahan propose de nouveaux exercices techniques propres au médium photographique qui portent sur la prise de vue et le développement du tirage. Ils sont effectués à l'extérieur du studio et donnent lieu à des photographies formelles. Pour comprendre la nature et le potentiel du négatif, Callahan invente ainsi le *sky problem* qui reste un élément important de l'apprentissage technique du programme jusque dans les années 1990. Il consiste à créer un négatif uniforme, sans poussière ni tache, de taille 4 x 5 pouces et dans lequel le ciel occupe au moins quatre-vingt pour cent de l'image. Cet exercice demande de la part de l'élève une parfaite maîtrise de l'appareil photographique – du nettoyage de l'objectif au négatif final. Si le négatif n'est pas bien nettoyé, le tirage ne sera pas tout à fait net. Praticué par les élèves et les professeurs, notamment Ferenc Berko, cet exercice permet également la réalisation d'images minimalistes et formelles (fig. 35). Sur un fond neutre, les élèves photographient ainsi des lignes électriques, des lampadaires ou des cheminées (fig. 36). La pureté des lignes et des formes de ce mobilier urbain sont mises en avant par leur surexposition contre le ciel. Certains élèves, à l'instar de Marvin E. Newman, exposent plusieurs fois leur négatif et créent un effet de répétition (fig. 37). Le sujet est démultiplié ce qui renforce l'effet graphique et abstrait de ces images. Cet exercice rappelle dans une certaine mesure la photographie *Weed Against Sky, Detroit, 1948* où Callahan capturait la ligne abstraite noire d'une tige de fleur fanée contre une surface blanche, le ciel<sup>200</sup> (fig. 38).

A travers les problèmes liés au négatif, à son exposition et à son développement, Callahan cherche également à développer une sensibilité artistique chez l'élève. Le *gamma infinity problem* consiste à développer une pellicule sous-exposée pendant au moins deux heures ou plus, tandis que le *water-bath problem* correspond à une technique de développement pour des sujets photographiés de manière surexposée. Il s'agit de reproduire dans l'image finale le plus de détails possibles à partir d'un sujet extrêmement contrasté au départ et de comprendre que le développement permet au photographe de donner une nouvelle interprétation de l'image. Merry Renk qui suit les cours de photographie de Callahan

<sup>200</sup> Pour cette image, Harry Callahan fait face à un problème technique puisque le ciel s'il est exposé correctement sera gris plutôt que blanc. Il répond à ce problème technique en surexposant son sujet puis en sur-développant le négatif. Cette solution technique répond aussi à un désir de traduire une vision photographique qui n'est pas réaliste. Le photographe souligne la beauté abstraite d'une tige de fleur qui jaillit d'un ciel parfaitement blanc et uniforme. Certains y voient également la représentation graphique et minimaliste du corps d'une femme.

au sein du cours fondamental de septembre 1946 à août 1947 raconte l'application de cette méthode. L'élève est chargé de choisir un même sujet et de le photographier selon la même composition. Il doit réaliser trois expositions, une sous-exposée, une surexposée et une troisième entre les deux. Cet exercice déjà présent avant Callahan permettait de comprendre l'importance des tonalités et leur traduction au sein du tirage final. Harry Callahan en fait un exercice pour que les élèves sélectionnent le meilleur tirage, non pas en fonction de critères techniques classiques mais en fonction d'une sensibilité visuelle permettant de trouver le tirage le mieux adapté au sujet. Merry Renk photographie ainsi un morceau de bois échoué sur les dunes de sable de l'Indiana au Sud de Chicago. Elle choisit le tirage qu'elle pense être le meilleur, celui qui n'est ni surexposé ni sous-exposé puisqu'il présente une plus grande variété de tons – le gris, le noir, le blanc. Harry Callahan l'oriente au contraire vers le tirage surexposé, selon lui le plus poétique, esthétique et délicat. Elle en tire cet enseignement : « Il m'a appris à voir avec la vision d'un photographe créatif et il a expliqué pourquoi [ce tirage] était d'une plus grande qualité pour ce paysage, parce qu'il transformait le morceau de bois en une ligne de dessin lumineuse<sup>201</sup>. »

Petit à petit, la ville de Chicago devient un lieu d'expérimentations et remplace le studio. Par ailleurs, les rapports entre design et photographie s'inversent. La photographie n'est plus un outil pour le designer, mais le design vient nourrir la pratique du photographe en offrant un cadre à ses expérimentations. Les élèves produisent ainsi des œuvres claires, graphiques, abstraites avec un grand intérêt porté à la lumière, à l'étude des textures et des volumes en rapport avec le réel. L'exercice de la *texture-structure* qui consiste à photographier de manière macrographique un objet pour en rendre les tonalités et la structure, s'effectue à partir d'éléments urbains. Des portes en bois, des pans de mur aux textures rugueuses, des affiches lacérées sont ainsi photographiés de près (fig. 42 et 43). Dans un problème sur les angles de vue, les élèves sont invités à explorer l'architecture de la ville en montrant les bâtiments sous des angles jamais présentés auparavant. L'exercice d'inversion de la perspective leur permet de créer de nouvelles dynamiques de vision et d'inverser la hiérarchie de taille des objets – rendre plus grand ce qui est plus petit et vice et versa. Ferenc Berko effectue une série sur les échelles de secours dans Chicago en plongée et en contre-plongée qui emprunte au vocabulaire de la « Nouvelle Vision » (fig. 39 et 40). Les

<sup>201</sup> « *He taught me how to see with the creative photographer's vision and he explained why this was the most beautiful quality for that landscape, because it made the drift wood more like a glowing line drawing.* » Merry RENK, « Unpublished typescript : Memories of my children's children's », *op. cit.*

expositions multiples sont aussi utilisées pour donner une vision abstraite de la ville. Au sein du curriculum, elles sont enseignées de manière progressive. L'élève doit d'abord superposer sur un même négatif deux sujets exposés de la même manière. Ensuite, il crée six négatifs identiques d'un même sujet et expose chacun d'entre eux à d'autres sujets de manière à créer des variantes à partir de la même image de départ. Enfin, le troisième exercice consiste à photographier une ombre et à y introduire par une nouvelle exposition un autre sujet. A fortiori, lorsque les élèves s'aventurent hors du studio, ils appliquent le vocabulaire appris au monde objectif. Ils perçoivent le monde lui-même comme un modulateur de lumière ou comme une boîte de lumière en termes de formes graphiques, de jeux d'ombres et de lumières, de tonalités. Donald Erickson se sert ainsi du *Loop*, le centre-ville de Chicago, comme d'un studio dans lequel il multiplie les points de vue – il se place sur la plateforme du métro ou une échelle de secours – et photographie les détails formels de l'architecture d'un pont ou d'un immeuble, les ombres projetées des grilles d'une station de métro ou d'une échelle (fig. 41). Il annonce les travaux très formels de Ray K. Metzker et de Kenneth Josephson à la fin des années 1950 et au début des années 1960.

### 1.2.3.2 Le pouvoir interprétatif de l'image

Une fois la technique et les expérimentations visuelles maîtrisées, l'élève est invité à un nouveau type d'exercices sur le pouvoir interprétatif de l'image. Le premier problème est celui du portrait et il est décrit ainsi par Art Sinsabaugh dans ses notes :

Photographie quelqu'un de la manière suivante. Choisis des parties de cette personne que tu souhaites utiliser pour exprimer les particularités de cette personne ou son individualité. Yeux-oreilles, nez-bouche, jambes-pieds, etc. ou une combinaison entière ou partielle de ces parties. La série qui en résulte donnera une image graphique unique de la personne choisie. Six négatifs doivent être sélectionnés. La série peut être manipulée de toutes les manières souhaitables<sup>202</sup>.

<sup>202</sup> « Photograph someone in the following manner. Choose parts of this chosen person that you wish to use to express this person particularities or individuality. Eyes-Ears, nose-mouth, legs-feet etc or any combination or partial combination of any or all or others. The resulting series will give a unique graphic picture of the chosen person. Six negatives are to be selected. The series can be handled in any way that is desirable. » Arthur SINSABAUGH, « Institute of Design, Note Book #2, 5th through 8th Semester », 1948-1949, Arthur Sinsabaugh Archives, IUH Bloomington.

Avec cet exercice, Harry Callahan introduit deux nouveaux concepts liés au médium photographique. Le premier est celui du pouvoir interprétatif de la photographie qui transforme les qualités d'un sujet en isolant certains éléments ou en en donnant au contraire une vue d'ensemble. Le second est l'idée que la série photographique autorise l'étude approfondie d'un seul sujet. L'exercice « Analyse d'un objet » est ainsi parallèle à l'étude du sujet humain et consiste à photographier douze fois un objet inanimé mais en se focalisant sur des détails ou des aspects différents. Pour cela, l'élève peut s'appuyer sur le vocabulaire technique appris au cours des premiers semestres : angle de vue, profondeur de champ, utilisation de la lumière, inversion de la perspective, etc. Au cours de cet exercice, Art Sinsabaugh comprend que le but n'est pas seulement de présenter différents détails d'un même objet mais d'en donner une vision personnelle en adoptant des points de vue et des techniques différents.

Avec la série photographique, Harry Callahan introduit également l'idée de sujet en photographie. Il invite l'élève à comprendre que l'image photographique n'a pas à être littérale, elle peut suggérer au lieu de démontrer. L'exercice intitulé *Evidence of people* ou *People without people* consiste à photographier des objets inanimés ou des scènes abandonnées qui suggèrent la présence d'êtres humains sans pour autant qu'ils soient présents à l'image. La représentation de la présence par l'absence constitue un exercice important puisque le non-sujet révèle à l'élève ce qu'est le sujet d'une image. En cherchant des traces, des signes d'une absence, l'élève ouvre son regard, apprend à voir et à interpréter le monde objectif. En outre, cet exercice est en relation avec les exercices du cours fondamental puisqu'il consiste à photographier des formes abstraites. Art Sinsabaugh photographie ainsi un mur peint avec une pancarte indiquant « peinture humide, » un annuaire téléphonique abîmé et déchiré, et une caisse de bouteilles de lait vides (fig. 44). Jay Connor photographie les instruments laissés par des ouvriers dans la rue – une pelle, un balai, des sacs de gravats – tandis que Virginia Kemper choisit de photographier les journaux laissés sur les paliers des maisons par le livreur de journaux (fig. 45). Dans la même perspective, le *nature problem* consiste à représenter le vent, ou du moins les traces laissées par le vent dans un environnement extérieur. Un autre exercice de documentation personnelle établit un lien entre la connaissance de soi et le monde objectif puisqu'il consiste à photographier son appartement et ses objets personnels de façon à décrire qui l'on est.

La forme de la série invite les étudiants à repérer des formes dans le monde objectif et à les répéter de manière à créer un lexique visuel et abstrait. Elle leur permet également de choisir pour la première fois un sujet personnel en dehors du curriculum du programme. Pour chacun de ces exercices, l'élève expérimente de manière libre, puis approfondit sa vision en faisant de plus amples recherches. C'est Art Sinsabaugh, autour de 1947-1948, en photographiant les formes créées par les vitres brisées de fenêtres, qui introduit cette nouvelle tradition à l'ID reprise par tous les élèves (fig. 46, 47 et 48). Harry Callahan raconte :

[...] J'étais enthousiasmé par ce ce qu'avait fait Art [Sinsabaugh]. Je me souviens de la première chose que je lui ai demandé de réaliser, j'étais très intéressé par les séries de photographies, et l'école faisait faire [aux étudiants] une série de formes similaires, donc je lui ai demandé de réaliser une série sur des sujets similaires. [...] il a choisi des fenêtres, et elles étaient vraiment géniales. Et Serge Chermayeff, qui était directeur à cette époque, s'est enthousiasmé [en voyant ces images] donc il les a envoyées à *Architectural Forum*, ou *Architecture Record*, ou un autre [magazine]—et ils les ont publiées<sup>203</sup>!

Ce type de séries formelles devient la marque du programme à mesure que les élèves choisissent d'autres sujets. Ainsi, dans *All that glitters is not gold* ou « Tout ce qui brille n'est pas de l'or, » Else Thorstrup photographie des bouches d'égout pour leurs formes circulaires (fig. 49 et 50). Elle isole cet élément urbain qui devient, en dehors de son contexte, une forme graphique dont les motifs varient, et un objet aux tonalités riches reflétées par la lumière. Par la répétition, leurs subtiles différences les transforment en objets poétiques, comme des gravures sur les trottoirs de Chicago. Marvin Newman réalise une série similaire sur les bouches d'égout en 1952 à New York (fig. 51). A la différence d'Else Tholstrup, il les photographie de manière frontale et gomme les imperfections du trottoir si bien que les bouches d'égout apparaissent sur un fond uni d'un noir profond et se transforment en pur objet d'art. L'isolement des formes au sein de la ville devient un enjeu du photographe qui capture les textures des peintures murales écaillées, les carcasses de voitures dans les déchetteries, les détails d'une façade de maison ou d'immeuble.

L'évolution d'un travail photographique expérimental, parfois commercial ou documentaire, qui répond aux exercices du programme, vers un travail personnel est visible

<sup>203</sup> « [...] I was very excited by what Art did. I remember one of the first things I had him do was, I was very interested in series of photographs, and the school did do a series of similar form, so I asked him to do a series of similar subjects. So he chose windows, and they were really nifty. And Serge Chermayeff, who was the director at the time, and he was all excited about it, so he sent them out to *Architectural Forum*, or *Architecture Record*, or something—and they publish them ! » Harry CALLAHAN, « Homage to Art Sinsabaugh, Krannert Art Museum, Champaign, Illinois, 11-12 avril, 1984 », *op. cit.*

notamment dans les carnets de Elizabeth Russ. Cette élève n'est pas sur les registres du département photographique mais a vraisemblablement étudié à l'ID et en particulier la photographie au sein du programme de deux ans de 1946 à 1949. Le premier carnet ou recueil de photographies qu'elle réalise au semestre d'automne 1946-1947<sup>204</sup> réunit les travaux réalisés au cours de sa première année d'études : une photographie de mode en studio, un jeune homme fumant une cigarette pris en contre-plongée, des images d'un intérieur avec cheminée et mobilier, une photographie commerciale d'un flacon de parfum « tweed » avec sa boîte. Certaines images moins commerciales et plus expérimentales sont réalisées à partir d'expositions multiples ou de manipulations chimiques. Le deuxième carnet contient une série photographique autour d'un seul sujet : le cirque. Intitulé « The Backyard of the Greatest Show on Earth<sup>205</sup> », il s'agit d'une série de vingt-neuf photographies en noir et blanc qui documentent un cirque ambulant, ses animaux, clowns et acrobates. De manière créative et en évitant la répétition, Liz Russ alterne des portraits posés et en mouvement, photographie en détail les attractions, les objets et les figures mythiques du cirque tel que le clown. Image après image, elle cherche à enregistrer la vie éphémère de cette installation tout en ne se restreignant pas au reportage photographique. Le parcours d'Elizabeth Russ part de l'expérimentation et de l'enseignement technique pour aboutir à la réalisation d'un projet personnel.

### 1.2.3.3 Le rapport au réel et à la ville

La plupart des étudiants qui s'inscrivent au département photographique de l'ID à la fin des années 1940 ne souhaitent pas devenir des designers ni des photographes commerciaux<sup>206</sup>, ils ne veulent pas non plus se consacrer à la photographie en tant que médium artistique. Leon Lewandowski, étudiant de 1950 à 1955, rappelle dans un entretien de 1999 qu'ils espéraient devenir photographes-reporters :

A cette époque, tout le monde voulait travailler pour *Life magazine*, et nous allions tous devenir des photographes de magazine célèbres, n'est-ce pas ? Et de nombreux gars se

<sup>204</sup> Liz RUSS, « Fall Semester 1946-1947 », IIT, Box 263.

<sup>205</sup> Liz RUSS, « The Backyard of the Greatest Show on Earth », IIT, Box 263.

<sup>206</sup> Victor Skrebneski étudie brièvement la photographie à l'ID. Il est le seul étudiant de cette époque à devenir photographe de mode et à ouvrir son propre studio en 1952. Stan Malinowski ouvre également un studio photographique de type commercial à Chicago en 1963.



dirigeaient vers la photographie d'action sociale... Ils allaient dehors et photographiaient des réunions syndicales et des choses de ce genre et des rassemblements politiques. Les *picture-stories* étaient très importantes pour eux alors, à cause des magazines, essentiellement. Et je ne pense pas que la plupart d'entre nous – je ne parle pas de Harry et Aaron, Art, et les autres – étions intéressés par prendre des photographies d'art. Nous étions majoritairement intéressés par le style de photographie des magazines<sup>207</sup>.

Outre les vétérans qui se tournent vers la photographie de reportage, certains étudiants viennent également de la Photo League<sup>208</sup> de New York et sont sensibles à la dimension sociale de la photographie documentaire. On compte parmi eux Charlie Lichtenstein et Marvin E. Newman<sup>209</sup>. Ce dernier a été formé à Brooklyn College par le photojournaliste et membre de la Photo League, Walter Rosenblum. La méthode de Rosenblum consiste à pousser ses étudiants à photographier la rue comme un espace et lorsque Newman arrive à Chicago, il devient logiquement un photographe de rue : « Rosenblum poussait à photographier la ville, votre quartier, ce que vous saviez à propos de la ville. [...] C'est pourquoi lorsque je suis arrivé à Chicago, alors que bien d'autres gens, si je puis dire, étaient intéressés par la photographie académique, j'étais un de ceux qui sortait vraiment dans la rue de la même manière que je l'avais fait à New York<sup>210</sup>. »

Ce lien avec la ville est aussi renforcé par Arthur Siegel pour qui le photographe doit se confronter au réel. Sa formation de sociologue le conduit à faire entrer au sein de la classe les questions du monde contemporain. Keith Davis raconte ainsi que pendant ses cours, Siegel

<sup>207</sup> « *In those days, everybody wanted to work for Life magazine, and we're all going to be big-time magazine photographers, right ? And a lot of the guys got into social action photographs... They would go out and shoot union meetings and things like that and political rallies. Picture stories were very important then, because of the magazines, primarily. And I don't think any of us, and I'm talking about the students—not Harry and Aaron, Art and all that—were interested in taking art photographs. We were mostly interested in magazine-style photography.* » Leon LEWANDOWSKI, « Leon Lewandowski, Telephone interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 10 février 1999. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>208</sup> La Film and Foto League est un collectif de photographes amateurs et professionnels créé en 1936 à New York. Leur travail est orienté vers la documentation des quartiers de la ville en rapport avec des causes sociales et politiques.

<sup>209</sup> Lors de mon entretien avec Marvin E. Newman, il m'a expliqué qu'il avait rejoint la Photo League pendant une courte durée sur les conseils de Walter Rosenblum afin de pouvoir utiliser leur chambre noire. Il a refusé de s'étendre sur ses liens avec la Photo League probablement à cause de l'orientation socialiste et communiste de ce groupe.

<sup>210</sup> « *Rosenblum was pushing to photograph the city, your neighborhoods, what you knew about the city. [...] That's why when I arrive in Chicago, whereas so many of the other people, I would say, were into academic photography, I was one of the few people that really went out on the streets in the same way I have done in New York.* » Entretien de Marvin E. Newman avec Agathe Cancellieri, 15 avril 2014, New Jersey, New York.

proposait l'analyse d'un journal, des faits divers aux petites annonces jusqu'aux publicités<sup>211</sup>. La santé économique de la ville, les changements démographiques, les attitudes de consommation, tous ces éléments étaient significatifs pour prendre des photographies. Par ailleurs, Siegel a lui-même reçu, du temps où il travaillait pour l'US Farm Service Bureau, des instructions pour photographier Chicago. En 1942, il lui est ainsi demandé de photographier la ville comme une « métropole » et de se focaliser sur des éléments qui font l'identité de Chicago, « les industries, les voies ferrovières, les parcs à bestiaux ; l'architecture de John Root, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright ; le Field Museum, les universités, la chambre de commerce, les plages, les parcs<sup>212</sup>. » Siegel invite ainsi à de multiples occasions les élèves à se rendre dans les rues de Chicago, à sortir de la classe qu'il considère comme un microcosme coupé du réel, et à utiliser leur appareil photographique. Cependant, il ne pousse pas ses élèves à adopter une approche photojournaliste mais leur apprend plutôt à observer la ville et à l'interpréter visuellement. En 1950, *Life* publie ainsi certaines images de Chicago prises par Arthur Siegel à Chicago<sup>213</sup>. Dans ces clichés, il insiste sur le caractère formel des éléments urbains, l'intrusion de la nature au sein de la ville et l'étrangeté de lieux quotidiens. Il photographie ainsi des feuilles mortes au soleil, des arbres sous la neige de Lincoln Park encerclés par les formes circulaires des grillages, des immeubles à l'abandon avec des vitres cassées, un *light-drawing* faits à partir des signaux lumineux de couleur rouge, vert, jaune et blanc d'un train arrivant en gare de Chicago.

Harry Callahan, de caractère réservé et peu politisé, ne s'intéresse pas à la photographie documentaire ou au photojournalisme. Il pratique pourtant une photographie hors du studio, mis à part peut-être dans le cas des abstractions lumineuses réalisées à l'aide d'une lampe torche. Son rapport au monde extérieur relève de la conviction que la connaissance de soi n'est possible qu'en étant tourné vers le monde extérieur. En 1941, Harry Callahan commence à prendre des photographies de rue après avoir acheté un appareil photographie reflex de trente-cinq millimètres. Ses séries de photographie prises dans les rues de Chicago n'ont pas pour sujet la ville-métropole, lieu d'interaction ou espace social. Il utilise les expositions multiples et fractionne ainsi la ville de manière à en donner une vision

<sup>211</sup> Keith F. DAVIS, « « To Open and Individual Way », Photography at the Institute of Design, 1946-61 », in *Taken by Design, Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, op. cit., p. 79.

<sup>212</sup> Farm Service Bureau, « Tentative List of Picture Stories and Points of Interest for the Midwest », ca. 1942, Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 9.4.

<sup>213</sup> Arthur SIEGEL, « Modern art by a photographer, with camera for palette, Arthur Siegel rivals the work of contemporary painters », *Life magazine*, vol. 29, n° 20, 20 novembre 1950, pp. 78-108.

totalelement abstraite. Parfois, il photographie l'avenue Wabash de loin de manière à capturer la beauté de la lumière du soir qui se couche sur la rue et isole les silhouettes des passants (fig. 52). Eleanor et Barbara, sa femme et sa fille, à la sortie d'une allée, sont éclairées par une lumière naturelle qui agit comme un projecteur sur un plateau de théâtre (fig. 53). Dans une autre série, il choisit de photographier clandestinement le visage de femmes comme à Détroit en 1942 et à Chicago en 1950. La rue devient cet espace où les passantes sont isolées et leurs visages pris en gros plan sont le reflet de la solitude et de la détresse du monde moderne et urbain. Le plan rapproché ne garantit aucunement une intimité avec son sujet mais crée davantage une distance physique et psychologique. Lorsqu'il introduit des sujets de type documentaire au sein du programme, Callahan ne s'intéresse donc pas aux reportages photographiques, il ne souhaite pas que les élèves créent une narration ou donnent une dimension politique ou sociale à leur travail. Il souhaite surtout mettre en rapport ses élèves avec le monde extérieur afin qu'ils se désinhibent. Ainsi, dans l'exercice *Portraits of People*, Callahan invite les étudiants à parler avec des étrangers en pleine rue avant de les photographier :

Choisis des passants et demande leur si cela ne les dérange pas de parler un peu. Essaie de trouver autant [d'informations] que possible sur eux et sur leur existence sur cette terre. Puis essaie de ramener toutes ces choses dans les portraits informels que tu fais d'eux<sup>214</sup>.

Les étudiants, à l'instar de Jay Connor, étudiant de 1946 à 1948, répondent à cet exercice en réalisant des portraits posés des passants. Dans la série de Joel Bernstein, étudiant de 1949 à 1952, effectuée dans les transports publics, les passagers sont pris à leur insu alors qu'ils lisent leur journal ou sont absorbés par leurs pensées. Certains étudiants sont plus créatifs, comme Mary Ann Dorr (Lea) qui photographie clandestinement les passants en contre-plongée lorsqu'ils passent devant son objectif à la manière de Callahan (fig. 54 à 56). Elle décide également de restreindre son sujet en se positionnant derrière une porte de magasin de façon à capturer les clients qui en sortent et y rentrent (fig. 57 à 59). Ces derniers, affairés, ne remarquent pas la photographe et par leurs allées et venues créent un cadre photographique dynamique. Ce choix d'un dispositif bien défini et qui laisse en même temps place au hasard se retrouve plus tard dans la série de Barbara Crane, *People of the North Portal* au début des années 1970 où elle s'installe à la sortie nord du musée des Sciences et

<sup>214</sup> « *Select passers by and ask them if they would mind talking a bit. Try and find out as much as possible about them and their existence on this earth. Then try and bring out some of these things in your informal portraits of them.* » Arthur SINSABAUGH, « Institute of Design, Note Book #2, 5th through 8th Semester », *op. cit.*

des Industries de Chicago, pour photographier par surprise la diversité des Chicagoans (fig. 60). Au début des années 1950, Leon Lewandowski isole quant à lui les visages des passants du reste de la foule ou photographie leur silhouette de dos en floutant l'arrière-plan (fig. 61). Ferenc Berko fait de même en opposant une figure individuelle au premier plan à une rue agitée que l'on perçoit à l'arrière-plan (fig. 62). Manuel Nunes photographie en contre-plongée et de dos les passants qui sortent du métro pour s'engouffrer dans la ville (fig. 63).

Par ailleurs, Callahan introduit des exercices qui mettent en relation l'idée de forme visuelle et la photographie de rue. Il demande ainsi de présenter huit tirages avec des personnes en position de relaxation. En réponse, les élèves photographient les corps allongés de plagistes ou ceux assis en attente des pêcheurs sur les bords du Lac Michigan, les personnes endormies sur les bancs de Lincoln Park (fig. 64 et 66). Dans un second exercice, les élèves doivent au contraire produire des images de personnes en mouvement. Dans des tirages très contrastés, les élèves photographient des enfants se balançant sur une balançoire. Les corps flous deviennent des masses noires en contraste avec le ciel blanc (fig. 65).

Ces exercices combinent une approche réaliste et une interprétation formelle de la ville. Les élèves identifient des lieux (la plage, les parcs, le métro) et des éléments propres à Chicago (les voies ferrées, les gratte-ciel, les châteaux d'eau). Puis ils isolent, fragmentent, et créent des contrastes de manière à rendre la ville anonyme sans tenir compte nécessairement de sa topographie. Keld Helmer-Petersen rassemble en 1960 dans un livre intitulé *Fragments of a City*<sup>215</sup>, trente-cinq photographies qu'il a prises alors qu'il était étudiant à l'ID de septembre 1950 à mai 1951. Né à Copenhague en 1920, il rejoint l'ID grâce à une bourse de l'American-Scandinavian Foundation. En plus d'être étudiant, il y enseigne la photographie au sein des cours du soir pendant deux semestres. C'est cette même bourse, un an plus tard qui permettra à Else Tholstrup de passer trois ans au sein du département de l'ID. Ayant déjà une formation de photographe en Europe, Helmer-Petersen est familier des photographes du Bauhaus allemand et est un admirateur d'Albert Renger-Patzche, photographe de la Nouvelle-Objectivité. Son intérêt porte donc déjà sur la transformation des objets du quotidien par la photographie, un certain formalisme, et le jeu de valeurs abstraites entre le noir et le blanc, la lumière et l'ombre. Mais son désir d'étudier la photographie à Chicago ne tient pas seulement aux liens établis entre l'ID et le Bauhaus allemand. Il connaît le travail d'Harry Callahan

<sup>215</sup> Keld HELMER-PETERSEN, *Fragments of a City : Chicago Photographs*, Copenhague, Hans Reitzel, 1960.

notamment en l'ayant vu dans le magazine *US Camera Annual*. Avant de se rendre à l'ID, il effectue un grand voyage à travers les Etats-Unis et rencontre à New York plusieurs photographes américains dont Aaron Siskind, Richard Avedon et Louis Faurer. L'influence d'Harry Callahan renforce chez lui une vision photographique minimaliste et fragmentaire en l'appliquant à l'espace de la ville. Il isole ainsi des éléments « urbains », des lampadaires, des échelles de secours, des barbelés, des châteaux d'eau, pour les transformer en formes abstraites. Surexposés généralement contre un ciel gris, ces objets deviennent des silhouettes dont tous les détails ont été gommés. Il ne reste que des formes noires et compactes contre un fond extrêmement lumineux et abstrait. Cette vision est renforcée par l'usage d'un type de papier extrêmement contrasté. Helmer-Petersen présente pourtant *Fragments of a City* comme un reportage sur Chicago à partir duquel il crée un vocabulaire visuel. Pour lui, c'est la ville moderne industrielle par excellence parce qu'elle offre un potentiel formel et poétique fabuleux. Elle n'est plus alors anonyme mais bien au contraire, elle est créatrice de symboles et de formes. Helmer-Petersen invite à percevoir Chicago avec un regard radical.

## ***Conclusion***

Arthur Siegel et Harry Callahan parviennent en peu de temps à mettre en place un programme de photographie original et exigeant. Les exercices hérités du New Bauhaus sont transposés au monde extérieur et permettent aux élèves de mettre à profit ce qu'ils ont appris au sein du studio. En structurant le programme sur deux ou quatre ans, ils permettent également à l'élève de se spécialiser en tant que photographe et de se forger une vision photographique qui aille au-delà des seules expérimentations. Cet affranchissement vis-à-vis du New Bauhaus s'accélère lorsque Siegel et Callahan font venir des enseignants de l'extérieur, tournés vers la photographie documentaire comme Wayne F. Miller et Gordon Coster. Ils enseignent des traditions photographiques jusque là étrangères à l'ID comme le journalisme. Surtout, ils s'intéressent à l'identité de Chicago, ses industries, sa culture, sa topographie, son organisation sociologique. Toutes ces dimensions se retrouvent dans la production visuelle des étudiants qui façonnent la vision que l'on a encore aujourd'hui de cette ville. Sur un plan institutionnel, c'est en cherchant à tisser de nouveaux liens avec d'autres institutions de Chicago que le département s'affranchit de son passé et bascule définitivement vers une identité américaine.

## **1.3 Vers une identité américaine : structuration du département autour de la ville de Chicago**

Le département photographique résiste aux bouleversements qui traversent l'ID dans la moitié des années 1940 – la mort de Moholy-Nagy et la gouvernance de Chermayeff – non pas en se rattachant à l'héritage du New Bauhaus mais en proclamant son indépendance par rapport à celui-ci et en introduisant une vision documentaire. La présence de deux grands photographes américains, Wayne F. Miller et Gordon Coster, renforce cet enseignement et incite les étudiants à se tourner vers la ville de Chicago et à photographier sa culture, ses injustices raciales et sociales, ainsi que son architecture. La photographie représente, pour les élèves de l'ID, une synthèse de la conscience et de l'expression de soi doublée d'un engagement dans le monde objectif.

Cette intégration à la ville de Chicago prend également une autre forme en 1949 quand l'ID fusionne avec l'Illinois Institute of Technology (IIT), une école d'ingénieurs, pour assurer sa sécurité financière. Le département photographique s'y trouve de plus en plus isolé et tente de défendre, seul, une vision créative de la photographie qui emprunterait à la pédagogie de Moholy-Nagy tout en faisant la promotion des mouvements de la photographie américaine. Siegel et Callahan cherchent des soutiens au sein de la ville de Chicago et plus largement sur le plan national en s'associant à d'autres institutions comme le Musée d'art moderne de New York ou la Photo League. C'est parce qu'il est isolé que le département se retrouve dans l'obligation de se définir en tant qu'école et de se positionner comme institution à part entière sur la scène photographique américaine.

### ***1.3.1 La photographie documentaire à l'Institute of Design***

#### **1.3.1.1 Wayne Miller et Gordon Coster : l'introduction de la photographie sociale**

Au sein du programme jusqu'en 1948, la photographie documentaire est pratiquement inexistante. On trouve bien sûr des exercices qui mettent en lien les élèves avec leur

environnement comme *People in the streets* mais ils n'ont pas de dimension sociale. Pourtant, Chicago a été depuis longtemps une ville photographiée comme une ville emblématique des inégalités sociales et raciales<sup>216</sup>. Harry Callahan décide d'inviter des photographes dont le travail répond aux attentes des élèves. Wayne Miller est le plus notable d'entre eux<sup>217</sup>. Engagé pour enseigner une soirée par semaine pendant un an de 1948 à 1949, il est celui qui introduit la photographie sociale dans le curriculum du département photographique. C'est notamment en l'observant donner son cours de photographie documentaire que Callahan décide d'engager Aaron Siskind au début des années 1950 afin d'avoir un enseignant capable de mener à bien des projets documentaires<sup>218</sup>. Natif de Chicago, Miller a commencé sa carrière en tant que reporter de la Seconde guerre mondiale pour le groupe d'Edward Steichen, Combat Photo Unit. Dans la pure tradition de la photographie humaniste, Miller se demande en rentrant de la guerre pourquoi il s'est battu et comment il peut préserver cet idéal en revenant aux Etats-Unis. De 1946 à 1948, il s'installe à Chicago pour documenter la vie quotidienne de la communauté afro-américaine dans le quartier historique de l'immigration noire, Bronzeville, situé au Sud de Chicago. Cette série intitulée « The Way of Life of the Northern Negro »<sup>219</sup> a pour but de rendre visible une population rendue invisible dans l'espace social, géographique et politique des Etats-Unis. Photographe reconnu et accompli, il réalise ce projet à l'aide de deux bourses Guggenheim tout en travaillant pour des magazines comme *Life*, *Colliers*, *Ebony*, *Fortune* et *Ladies Home Journal*.

Miller est ce qu'on appelle un *concerned photographer*, animé par une envie de raconter des histoires, de témoigner humainement de la vie quotidienne d'une communauté avec la photographie. Il sera d'ailleurs l'assistant d'Edward Steichen dans la réalisation de l'exposition « Family of Man » de 1955 au Musée d'art moderne de New York. A Chicago, Wayne F. Miller photographie donc les grèves d'usine, la vie domestique dans les

<sup>216</sup> Dans les années 1930-1940, la Farm Security Administration et l'Office of War Information envoient de nombreux photographes à Chicago dont Russell Lee, Jack Delano et John Vachon pour examiner les conditions de vie sous la grande dépression et promouvoir l'effort de guerre. Leurs photographies ont été publiées à l'époque dans des rapports publics et des magazines. Il est donc fort probable que certains photographes en aient eu connaissance.

<sup>217</sup> Harry Callahan aurait présenté Wayne Miller à Hugo Weber chez lui et c'est ce dernier qui aurait proposé à Serge Chermayeff de l'engager. Voir Entretien d'Harry Callahan avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>218</sup> « [...] *That's the reason I invited Aaron, because I saw how much Wayne Miller did, and I knew I wanted somebody that could do projects. I remember talking to Aaron, and he told about the things he had done, on Harlem, and the different things he did in the Photo League.* » *Ibid.*

<sup>219</sup> Cette série est publiée en 2000 sous le titre de *Chicago's South Side*. Voir Wayne F. MILLER, *Chicago's South Side*, Berkeley, University of California Press, 2000.

appartements surpeuplés, l'activité nocturne dans les bars et les clubs de strip-tease (fig. 67 à 69). Il explique dans un entretien qu'il demandait toujours leur accord à ses sujets avant de les photographier et qu'il ne cherchait pas à les photographier autrement que ce qu'ils étaient :

Je pense qu'une des raisons pour lesquelles j'étais accepté est que je ne me positionnais pas comme une personne blanche. J'étais un photographe qui essayait de raconter l'histoire de mes sujets. Ils n'avaient pas le sentiment que j'essayais de les changer, ou que j'essayais de dissimuler des choses<sup>220</sup>.

Cette vision photographique humaniste, non compassionnelle, qui témoigne de la vie d'une communauté, il cherche à la transmettre aux étudiants de l'ID. Les détails du cours donné par Wayne F. Miller sont transcrits dans les carnets de Art Sinsabaugh<sup>221</sup>. Au cours du huitième et dernier semestre, Sinsabaugh est confronté à deux entités contradictoires du programme photographique : la photographie expérimentale et la photographie documentaire. Chacune est représentée par deux grandes figures de la photographie américaine de cette époque, l'une dirigée par Arthur Siegel, l'autre par Wayne F. Miller. La rigueur imposée par ce dernier pendant les exercices ne plait pas forcément à Sinsabaugh et il se dit « sauvé » par l'enseignement plus libre de Siegel<sup>222</sup>. Il reproche notamment à Miller d'imposer une certaine vision du monde, de regarder les personnes photographiées par le prisme de leur condition sociale et de les y enfermer. A l'inverse, pour lui, l'exercice *Go out and photograph people* introduit par Callahan invite le photographe à sortir de ses préjugés et à photographier indistinctement les personnes qui attirent son regard par leur attitude ou par leur démarche<sup>223</sup>.

<sup>220</sup> « *I do think one of the reasons I was accepted is that I didn't position myself as a white person. I was a photographer who was trying to tell a story of my subjects. They didn't feel I was trying to change them, or that I was trying to sneak things.* » Wayne F. Miller in Studs TERKEL « Chicago's South Side », enregistrement audio, WBEZ, Chicago Public Radio, 25 octobre 2000.

<sup>221</sup> Arthur SINSABAUGH, « Institute of Design, Note Book #2, 5th through 8th Semester », *op. cit.*

<sup>222</sup> Il y reprend seul des exercices expérimentés au cours des deux premières années du programme et les approfondit en créant des images en gros plan de bulles de savon et en expérimentant avec des images d'émulsions photographiques partiellement fondues.

<sup>223</sup> « *The whole slant, this semester was on people - ... neglected part of my photography since I have started to « grow up.* » *I did not like Wayne's particular slant or approach to the problems though. He gave the mood and you, the student, had to look for it. The only means of finding it was to use recognizable symbols. In other words, I feel, that you were looking for outward things. While I feel the correct approach would be to approach the thing by saying « Go out and photograph people.* » *If you photographed with some feeling and love for the subject matter in a short while you would have one, two, three or more groups of people. By groups I mean that they would fall into recognizable categories. Maybe a worker would fall with a very well dressed matron, which would have symbols of a rich person but when approached by the free method of « Going out and photographing People » would be forced by some means into another category. I felt that Wayne's class did me more harm than good. I rebelled but did not steer the effort of my rebellion in any other direction. I did think though and feel*



Sur le modèle de l'enseignement à l'ID, Miller met en place une série de problèmes dont certains resteront dans le programme jusqu'à la fin des années 1950. Ils sont regroupés autour d'une problématique : « le réalisme social : la ville documentaire ». En véritable enquêteur et sociologue, l'élève doit procéder pour chaque exercice par étape : il recherche, observe, entre en contact avec son sujet et enfin réalise des photographies. Le premier exercice concerne la délinquance juvénile. Les élèves identifient les lieux de reportage : l'école, la rue, les tribunaux, les logements sociaux. Puis, ils identifient les causes et les conséquences de la délinquance juvénile avant de contacter un professionnel (assistant social ou juriste) qui puisse les renseigner. Les étudiants et Miller déterminent ensuite une stratégie pour choisir quoi, comment et où photographier. Ils établissent ainsi une liste des institutions et des quartiers de la ville du nord au sud qu'il serait potentiellement intéressant de photographier : Hull House District, Near North Clark Street, West Madison Street, Woodlawn, 63rd Street et South State Street. Cette géographie des quartiers défavorisés incite les élèves à sortir de l'école, comme le désirait Siegel, et à explorer des lieux qu'ils n'ont jamais explorés auparavant. Les étudiants, en particulier les femmes, s'aventurent dans les quartiers noirs de Chicago et y photographient les conditions de vie souvent désastreuses (fig. 70 à 72). Diana Woelffer photographie ainsi des enfants en train de ramasser du bois au milieu de maisons délabrées, tandis qu'Estelle Smilowitz réalise des portraits d'enfants dans la rue. Hillar Maskar, de son côté, photographie des cours de maisons qui ressemblent à de véritables taudis. Sans doute parce qu'ils sont plus abordables, les enfants forment un des sujets récurrents des photographes qui suivent la formation documentaire. Wayne F. Miller invite également les élèves à s'intéresser à un corps social, celui des travailleurs<sup>224</sup>. Pour cet exercice intitulé *Work of Man*, Marvin E. Newman photographie ainsi les travailleurs des chemins de fer de Chicago sur leur lieu de travail. Un autre problème concerne la culture à Chicago<sup>225</sup>. Un élève photographie ainsi un homme qui lit le journal alors qu'un autre documente les allées et venues des visiteurs dans le musée de l'Art Institute. Enfin dans un dernier exercice, les étudiants investissent les quartiers aisés de Chicago et photographient la

*that in time it may have proved to have been a worth while thing.* » Arthur SINSABAUGH, « Institute of Design, Note Book #2, 5th through 8th Semester », *op. cit.*

<sup>224</sup> « *Go where working men are. In all of these problems, and individual photographs this semester try to get a very definite self feeling into the pictures. So that without captions of any kind anyone seeing them will know that it is a series done in Chicago.* » *Ibid.*

<sup>225</sup> « *The subjects may be persons of any age or of any group. They may show : (a) an inquiring mind in the pursuit of culture of (b) persons actually engaged in cultural activities. The finished photograph should convey an intensity of emotion on the part of the subject or subjects toward his pursuit or activity.* » *Ibid.*

classe dominante. Parmi les étudiants de cette époque, Ted Williams<sup>226</sup> est sans doute celui qui offre un des profils les plus intéressants. Premier étudiant noir à l'ID et à l'IIT, passionné de jazz et lui-même musicien, il photographie la scène culturelle et artistique de Chicago dans la seconde moitié des années 1940. Pendant ses études à l'ID qu'il a intégré en 1948, il publie pour des magazines importants comme *Ebony*, *Time*, *Newsweek* et *Playboy*. Il photographie Sarah Vaughan dans ses loges, Ella Fitzgerald sur scène, et the Count Basie Orchestra dans les studios Universal. Il capture également le quotidien du quartier de Maxwell Street, le cœur de la culture afro-américaine de cette époque à Chicago.

Cet engagement social du département photographique se retrouve dans d'autres départements de l'ID. Ainsi les élèves du *shelter design*, supervisés par Richard Koppe, Nathan Lerner et John Walley, organisent au printemps 1948, un atelier créatif au sein d'un centre communautaire dans un quartier défavorisé afro-américain du nord de Chicago. Ils invitent les résidents, et notamment les enfants à participer à des ateliers qui ressemblent à ceux que suivent les étudiants de l'ID au sein du cours fondamental. De la sculpture au dessin, les résidents du quartier s'emparent des outils que l'atelier met à leur disposition. De leur côté, les étudiants de l'ID doivent étudier la structure et le fonctionnement du centre communautaire, se familiariser à des méthodes pédagogiques, et surtout prendre conscience « de leur place dans une communauté plus large comme membres responsables et actifs<sup>227</sup>. » Les élèves du département photographique collaborent à ce projet en photographiant les activités de l'atelier, les habitants du quartier et leur environnement.

Wayne F. Miller ne reste qu'une année mais son passage a un impact important sur le programme photographique. En effet, dans le programme de l'automne 1949 élaboré par Callahan et Sinsabaugh, sont inscrits des sujets documentaires qui n'existaient pas

<sup>226</sup> On sait peu de choses sur les raisons qui ont amené Ted Williams (1925-2009) à intégrer le département photographique de l'ID. Il est mentionné par Maggie Taft comme étant le premier étudiant afro-américain de l'ID dans Maggie TAFT, Robert COZZOLINO, Judith Russi KIRSHNER et Erin HOGAN (dir.), *Art in Chicago: a history from the fire to now*, Chicago, the University of Chicago Press, 2018, p. 125. Né en 1925 d'un père afro-américain et d'une mère mexicaine, il sert dans la Garde côtière des Etats-Unis pendant la Seconde guerre mondiale. Il y apprend la clarinette et le saxophone. Il décide finalement de changer d'orientation en intégrant le département photographique de l'ID probablement à l'automne 1948. Certaines photographies prises pendant sa vie étudiante sont conservées au Chicago History Museum. Il a fait partie de l'exposition *Never a Lovely So Real : Photography and Film in Chicago, 1950-1980* qui s'est tenue à l'Art Institute de Chicago du 12 mai au 28 octobre 2018. Il est connu comme grand reporter et portraitiste de la scène de blues et de jazz de Chicago de la fin des années 1940 aux années 1970.

<sup>227</sup> « Creative workshop for a community center » in « Visual Fundamentals », ca.1947-1950, IIT, unprocessed collections. Maquette rassemblant des exercices et des projets de l'ID.

auparavant. L'élève est ainsi invité à documenter un atelier de l'école, une technique, une pièce favorite, un immeuble historique, un bloc d'immeubles, un magasin de quartier, une activité ménagère, un évènement sportif, une réunion (religieuse ou professionnelle), un quartier<sup>228</sup>. En outre, certains thèmes de l'œuvre de Wayne Miller se retrouvent dans les séries réalisées par les étudiants. Dans « The Way of Life of the Northern Negro », Wayne Miller photographie en plein hiver une allée jonchée de détritiques que traverse un homme portant un chapeau (fig. 73). L'allée offre un cadre limité et formel au photographe. Miller y décrit un environnement insalubre et en même temps joue sur les contrastes entre l'élément liquide d'une flaque d'eau où se reflètent la figure de l'homme et la fumée qui se dégage derrière lui. L'allée devient ainsi un leitmotiv dans le travail des étudiants qui apprécient notamment ce cadrage serré, la possibilité de jouer sur les contrastes, et le caractère dramatique de la lumière du jour qui perce à travers les immeubles jouxtant l'allée (fig. 74).

Il faut attendre le printemps 1950 pour qu'un autre photographe issu du photojournalisme prenne la relève. Il s'agit de Gordon Coster qui avait déjà participé au séminaire « New Vision in photography » en 1946 sur l'invitation d'Arthur Siegel. Gordon Coster n'enseigne qu'une année mais a un impact également important sur les élèves désirant poursuivre la voie du photojournalisme (fig. 75). Selon Marvin Newman<sup>229</sup>, certains cours de Gordon Coster consistaient à étudier des journaux comme *Life* et à en discuter. Pour d'autres, il donnait un sujet à ses élèves et les invitait à sortir dans la rue pour le photographier (fig. 76). Gordon Coster est notamment le premier à proposer un exercice pour photographier un évènement politique tel qu'une manifestation ou un rallye. Ainsi, il demande à Marvin Newman et Yasuhito Ishimoto, qui viennent de se lier d'amitié dans sa classe, d'aller photographier le General Mac Arthur lors d'une parade au Sergeant Field<sup>230</sup>. C'est à cette occasion que Newman rencontre le monde du photojournalisme qu'il avait jusque là admiré de loin en feuilletant les pages de *Life magazine*. Le photojournaliste Alfred Eisenstaedt lui emprunte son posemètre et il y rencontre le photographe Gjon Mili à qui il montrera son travail en 1951 et qui l'aidera à publier dans *Life*.

<sup>228</sup> Harry CALLAHAN, « Photo Program, Fall 1949 », *op.cit.*

<sup>229</sup> Entretien de Marvin E. Newman avec Agathe Cancellieri, 15 avril 2014, *op. cit.*

<sup>230</sup> Le Général Douglas MacArthur est un héros de la Seconde guerre mondiale au cours de laquelle il a combattu sur le front Pacifique. Commandeur en chef des Nations-Unies pendant la guerre de Corée, il est suspendu de ses fonctions par le Président Truman pour l'avoir critiqué. A son retour aux Etats-Unis, le Général connaît une très forte popularité et des défilés dans tout le pays sont organisés en son honneur.

Au même moment, Gordon Coster travaille pour des magazines en tant que photojournaliste indépendant dans le Midwest. Il est notamment spécialisé dans la réalisation de *picture-stories*, c'est-à-dire des essais photographiques sur la vie quotidienne des Américains. Il reprend donc les problèmes créés par Wayne Miller et apprend aux étudiants à les utiliser pour réaliser des histoires visuelles. Il ajoute ainsi au programme une nouvelle dimension, celle de créer des essais photographiques à même de raconter une histoire. Marvin E. Newman dit ainsi de lui : « Il était vraiment excellent. Il nous a vraiment appris ce qu'était la photographie documentaire. Assembler une histoire. Faire un début, un milieu et une fin. Il nous a donné des exercices qui portaient vraiment sur cela<sup>231</sup>. » Dans sa classe, les étudiants, à l'instar d'Anthony La Pietra et de Charles Ebersole, utilisent des légendes qu'ils tapent à la machine et collent directement sur leurs tirages comme de vrais photographes-reporters. Virginia Lockrow réalise une série sur la *Gold Coast*, le quartier aisé de Chicago, pour témoigner du fossé entre ses riches résidents et ses travailleurs pauvres. Une de ses images présente un homme blanc montant dans sa voiture avec chauffeur tandis qu'un homme noir balaie le trottoir ; une autre montre un portier qui patiente, l'air vague, dans le hall d'entrée de l'hôtel de luxe Drake. Dans d'autres photographies, Lockrow représente des femmes en fourrure regardant les produits de luxe dans les vitrines des magasins. Chaque fois, ces images sont légendées comme si elles allaient être publiées.

Gordon Coster organise également des essais photographiques réalisés par un groupe d'élèves. Un de ces projets consiste à photographier la rue State qui traverse Chicago en son centre du nord au sud. Les élèves sont encouragés à représenter la diversité sociale, architecturale et raciale de la ville en se limitant à une rue. La série commence au Nord dans les quartiers blancs aisés puis pauvres ; se poursuit dans le *Loop*, le centre-ville ; traverse ensuite le sud à majorité noire ; puis les banlieues et finit aux confins de Chicago, à la campagne. Les étudiants photographient les passants, les foules, les enfants, les institutions culturelles (musée et cinéma), les ponts, les devantures de magasins mais *in fine* c'est le portrait d'une ville qu'ils réalisent en capturant aussi bien l'isolement, la frénésie, la pauvreté que la richesse. Cette série réalisée en groupe est présentée, sous la forme d'une exposition, à la Public Library de Chicago en 1950.

<sup>231</sup> « *Gordon Coster was there. He was really excellent. He really taught us what documentary photography was about. Putting a story together. Making a beginning, a middle and an end. He gave us assignments that really did just that.* » Entretien de Marvin Newman avec Agathe Cancellieri, 19 août 2015, *op. cit.*

Par l'intermédiaire de Gordon Coster, certains étudiants investissent de l'intérieur les institutions sociales de Chicago. Ainsi, Frank Sheperd photographie le *South Chicago Center*, un lieu communautaire pour les habitants du Sud de Chicago. John Keener réalise un reportage dans le *Chicago Commons Settlement House*, une organisation qui accueille les populations défavorisées et immigrantes de Chicago, en particulier les enfants, et leur propose un accès à l'éducation et à l'aide sociale. John Salis photographie de son côté le *Marcy Center*, une clinique médicale pour personnes démunies. La question du logement social devient aussi le centre de l'attention des photographes. Le professeur Frank Sokolik réalise ainsi, juste avant de quitter le département, un reportage sur le complexe de logements sociaux appelés *Cabrini-Green*. Sur ses photographies, on voit les maisons alignées de *Frances Cabrini* construites en 1942, les anciens taudis en bois qui s'écroulent, et des groupes d'enfants qui posent pour le photographe. Ces clichés sont de l'ordre du *snapshot*, de l'instantané et ne sont pas formellement composés. Sokolik n'est pas le seul à s'intéresser au quartier de Cabrini-Green puisque Ted Williams photographie lui aussi en 1951 le dos des *Frances Cabrini Homes* depuis un terrain vague où un des habitants est en train de réparer sa voiture. Même si Frank Sokolik et Ted Williams ont vraisemblablement réalisé ces photographies de leur propre initiative, leurs clichés annoncent les séries réalisées par les étudiants dans les années 1950 sur les logements sociaux et les liens qui uniront l'ID et la Chicago Housing Authority<sup>232</sup>. De son côté, William Crawford s'aventure à l'intérieur du Mecca, construit à l'origine comme un hôtel destiné aux riches visiteurs de l'Exposition universelle de 1893 et devenu un ensemble d'appartements pour la communauté afro-américaine du South Side<sup>233</sup>. Il photographie également la destruction de bâtiments dans les quartiers sud et notamment Bronzeville, quartier historique de la communauté afro-américaine qui subit de plein fouet la gentrification de la ville. À son arrivée à l'ID en 1949, Marvin E. Newman est embauché par la Hull House, un centre d'œuvres sociales<sup>234</sup>, pour promouvoir par la photographie, leurs actions contre la pauvreté et contre la discrimination dans l'accès au logement à Chicago. Marvin E. Newman s'y engage pour des raisons monétaires mais aussi par conviction idéologique :

<sup>232</sup> La Chicago Housing Authority (CHA) est une organisation municipale en charge de l'attribution, de la construction et de la rénovation des logements sociaux de la ville de Chicago.

<sup>233</sup> Le Mecca sera détruit en 1952 par l'Illinois Institute of Technology pour agrandir son campus. C'est sur son emplacement qu'est construit Crown Hall, le bâtiment de Ludwig Mies Van der Rohe conçu pour accueillir l'Institute of Design en 1955. Nous évoquerons la participation d'IIT et d'ID à la gentrification des quartiers du South Side dans le chapitre III.

<sup>234</sup> La Hull House est un centre d'œuvres sociales créé en 1889 à Chicago par Jane Addams et Ellen Gates Starr.

Je pensais que mon travail allait aider les quartiers et les pauvres. Il y avait deux choses importantes : premièrement, le reste de Chicago n'avait pas connaissance de ce qui se passait dans les quartiers pauvres, et c'était un moyen de le leur montrer. Ils [la direction de la Hull House] utilisaient aussi [les photographies] pour collecter des fonds ... Et la Hull House était une des plus grosses agences de la ville<sup>235</sup>.

La présence de Wayne Miller et de Gordon Coster dans le département photographique donne une dimension sociale au programme. Wayne Miller initie les élèves aux grands thèmes du reportage documentaire – la délinquance, la rue comme espace social, les ouvriers – et Gordon Coster leur apprend à construire une histoire. Plus important encore, ils incitent les élèves à construire une vision personnelle en rapport avec le monde extérieur. Marvin Newman et Yasuhiro Ishimoto créent ainsi, de manière quasi indépendante, une série photographique sur les quartiers défavorisés de Chicago qui donne une nouvelle impulsion à la photographie documentaire au sein du département photographique.

### **1.3.1.2 Marvin Newman et Yasuhiro Ishimoto : une vision formelle et documentaire de Chicago**

Marvin Newman et Yasuhiro Ishimoto se rencontrent en 1950 dans le cours de photographie documentaire dirigé par Gordon Coster. Ensemble, ils capturent pendant deux ans les tensions et les contradictions de Chicago. Ils photographient aussi bien les immeubles en destruction et les enfants pauvres dans les rues que les gratte-ciel et les hommes d'affaires. La ville leur sert de médium pour explorer une vision documentaire tournée vers le social avec une approche plus formelle et abstraite.

Lorsqu'il arrive à l'ID en 1949, soit un an après Ishimoto, Marvin Newman a déjà un pied dans chaque monde, celui du design et celui de la photographie documentaire. Né à Brooklyn dans la ville de New York, il étudie au Brooklyn College, une école d'arts appliqués très influencée par la pédagogie du New Bauhaus dont elle reprend l'approche pluridisciplinaire et expérimentale. Serge Chermayeff, futur directeur de l'ID, est notamment à cette époque le

<sup>235</sup> « *I thought the work I was doing was going to help the neighborhoods and the poor people. There were two things that were important: first, the rest of Chicago didn't know what was happening in the poor neighborhoods, and this was a way to show them. They also used it for fundraisers... And the Hull House was one of the biggest agency in the city.* » Entretien de Marvin E. Newman par Agathe Cancellieri, 15 avril 2014, *op. cit.*

directeur de son département de design et applique les enseignements reçus auprès de Moholy-Nagy en 1942<sup>236</sup>. Marvin Newman se destine alors à une carrière de sculpteur et a pour mentor Burgoyne Diller, un peintre américain abstrait dont le travail reflète son intérêt pour Piet Mondrian en particulier. Le passage de la sculpture à la photographie se fait pourtant de manière anecdotique chez Newman puisqu'il est obligé de prendre une classe d'option en photographie pour pouvoir continuer et se spécialiser en sculpture. Comme nous l'avons vu plus haut, Walter Rosenblum, professeur de photographie au Brooklyn College et membre de la Photo League, l'initie à cette époque à la photographie documentaire et sociale. Il rejoint l'ID en 1950 sur les conseils de Diller, non pour devenir photographe, mais afin d'approfondir sa formation en design. Néanmoins c'est l'enseignement de Burgoyne Diller qui l'amène à développer un sens du design visuel en photographie :

Il [Diller] avait un exercice où vous deviez tracer une ligne et vous deviez équilibrer la composition. Depuis ce jour, lorsque je vois quelque chose à gauche [de la composition d'une photographie] j'essaie de l'équilibrer. Peut-être que vous décidez de ne pas l'équilibrer mais vous y pensez toujours. [...] J'avais ce sentiment du design venant du Bauhaus. Cet équilibre [me conduit] à percevoir les éléments [comme s'ils existaient] dans une boîte rectangulaire. C'est la manière dont je regarde et [c'est aussi celle] d'Ishimoto comme dans son travail sur le palace au Japon [En 1953, Ishimoto photographie à Kyoto la villa impériale Katsura.] C'est très exact, très statique, très étudié. [...] La qualité du noir et blanc des tirages de cette époque, c'est très impressionnant. [...] Vous ne voulez pas être ordinaire. Vous voulez réaliser une photographie. Vous voulez faire quelque chose juste un peu mieux [que le réel]<sup>237</sup>.

Cette double formation se retrouve également dans le parcours de Yasuhiro Ishimoto. Né à San Francisco en 1921, il retourne au Japon avec ses parents à l'âge de trois ans pour vivre dans une ferme de l'île de Shikoku. Il revient en Californie à dix-sept ans pour étudier l'agriculture. Mais juste avant de finir ses études, Pearl Harbor a lieu et les Etats-Unis entrent en guerre. Comme des milliers de Japonais vivant sur le sol américain, Ishimoto est interné dans un camp en Californie puis dans le Colorado. C'est là qu'il apprend à se servir d'un

<sup>236</sup> En 1942, Serge Chermayeff participe au Summer Workshop de la School of Design organisé dans la résidence secondaire de Walter P. Paecke à Somonauk dans l'Illinois.

<sup>237</sup> « *He had an exercise where you draw a line and you have to balance the composition. From this day, when I see something in the left (of the frame of a photograph) I tried to balance it. Maybe you don't want to balance it but you always think about it. [...] I had this design feeling from the Bauhaus. That balance, when I see things in a rectangular box. It is just the way I see and Ishimoto in the end some of the things that he does on the Palace in Japan. It is very exact, very static, very studied. And there is a beauty to some of the things that are there. The quality of black and white, the prints for the time, it is very impressive. It is Japanese architecture in a sense. It is absolutely Japanese style of photographing. [...] You really don't want to be ordinary. You want to make a photograph. You want to do something just a little bit better.* » Entretien de Marvin E. Newman par Agathe Cancellieri, 15 avril 2014, *op. cit.*

appareil photographique par l'intermédiaire d'un ami amateur. La double identité d'Ishimoto, à la fois citoyen américain et étranger, nourrit son travail sur Chicago. A sa sortie du camp, il déménage dans cette ville car il n'est pas autorisé en tant que Japonais ayant reçu une éducation militaire à vivre sur les côtes américaines. Il choisit Chicago presque par défaut en se disant que c'est la plus grande ville proche de New York et qu'il pourra apprendre l'architecture à l'Université de Northwestern. Chicago devient sa deuxième maison, il y vit à trois reprises et réalise chaque fois un groupe de photographies qu'il dédie à la ville<sup>238</sup>.

Lorsqu'il rencontre Marvin E. Newman, Ishimoto est membre du Dearborn Camera Club situé sur l'avenue Michigan. C'est son ami Harry Shigeta, co-fondateur du club en 1924, qui l'a incité à le rejoindre. Ce petit groupe d'amateurs est un des seuls dans la ville avec le Chicago Photographic Guild à réunir des photographes de tous horizons. Cependant, l'esthétique qui y domine à cette période est le pictorialisme. Lors d'un concours, Ishimoto reçoit de la part du club une critique très sévère sur une de ses photographies. Il décide alors de prouver au jury qu'il a tort en se référant à des livres d'art et de photographie. C'est ainsi qu'il découvre le livre de György Kepes, *Language of Vision*, puis celui de Moholy-Nagy, *Vision in Motion*<sup>239</sup>. En apprenant les liens qui unissent les deux maîtres et l'école locale de design, il décide de soumettre son portfolio à Harry Callahan. C'est en intégrant l'ID et ses idées modernistes qu'Ishimoto explorera la nature unique du médium photographique plutôt que d'en imiter un autre. Malgré le caractère traditionnel du club, Ishimoto y reste attaché et pousse même Newman à le rejoindre afin d'avoir accès aux produits chimiques, au papier photographique, au développeur et à ses spacieuses chambres noires<sup>240</sup>. A cette époque, le club n'est fréquenté que par des amateurs assez aisés qui ne viennent que rarement développer leurs clichés. A l'ID, Ishimoto étudie la photographie et le design, suit le cours fondamental et se dit influencé par un style Bauhaus qu'il qualifie de formel et qui guide inconsciemment ses compositions :

<sup>238</sup> Ishimoto réside une première fois à Chicago de 1948 à 1953 et réunit les photographies de ses années étudiantes dans le livre *Someday, Somewhere* (Tokyo, Bijutsu Shuppansha, 1958). De 1958 à 1961, il revient y vivre avec sa femme à l'aide d'une bourse de l'entreprise Minolta. Il réalise *Chicago, Chicago* (Tokyo, Bijutsu Shuppansha, 1969). En 1982, il revient en tant que visiteur et ajoute de nouvelles images à sa série précédente dans *Chicago, Chicago II* (Tokyo, Canon, 1983).

<sup>239</sup> György KEPES, *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944 et László MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947.

<sup>240</sup> Au cours de mon entretien avec Marvin E. Newman, il m'a expliqué que lui et Ishimoto avaient accès à la chambre noire de l'ID pendant la journée mais que celle-ci était bien souvent occupée par des étudiants du cours fondamental. Pour l'utiliser, ils devaient donc y travailler de nuit.



Le style Bauhaus est vivant en moi donc chaque fois que je regarde à travers un appareil photographique c'est là, au travail. Je compose inconsciemment. C'est une bénédiction et une malédiction. Comme une habitude. Mais cela pourrait devenir un maniérisme. Ce serait idéal d'approcher un objet sans idée préconçue, mais je sais ce que je cherche et je capture juste cette essence. Vraiment je devrais voir les choses plus directement, mais c'est très difficile. Même lorsque je n'ai pas d'appareil, lorsque je vois quelque chose, je crée inconsciemment un cadrage<sup>241</sup>.

Cette approche formelle du monde correspond à l'enseignement qu'il reçoit à l'ID et présente certaines affinités avec Harry Callahan. Son sens du cadrage, du traitement de la lumière pour créer des effets visuels dramatiques se retrouve en effet chez les deux photographes. Pourtant, Callahan ne montre jamais ses photographies à ses étudiants de peur de les voir l'imiter. Ishimoto se rappelle avoir vu trois œuvres de son professeur au cours de ses études. La première représente une tige de fleur sur la neige. Le minimalisme du sujet et le contraste de tonalités entre le blanc et le noir l'inspirent pour réaliser une série sur les voitures et d'autres éléments urbains sous la neige (fig. 77). Dans la photographie de Callahan, le fond est entièrement blanc et la tige noire. Harry Callahan utilise ce dispositif, également repris par Marvin E. Newman, dans plusieurs études à partir d'une poubelle, d'une fontaine et d'une bouche d'égout (fig. 78 et 79). Ishimoto tente de créer un effet inverse mais toujours sur le principe du jeu entre le négatif et le positif. Il photographie un sujet blanc, une voiture recouverte de neige, sur un fond noir. La troisième photographie qu'Ishimoto voit de Callahan en le surprenant dans la chambre noire de l'école est tirée de la série des portraits de femme marchant à travers la ville. Cette approche documentaire, ou du moins psychologique puisqu'elle capture de près le visage de femme, influence également Ishimoto dans son travail de rue. Ainsi il crée une série autour de la figure solitaire du passant, la tête basse, en train de marcher, avec toujours le même cadre (fig. 80). Chaque fois, l'ombre d'un panneau de signalisation est projetée sur le mur que longe le passant dont on voit également l'ombre. Mis à part la beauté graphique de l'image, Ishimoto joue également sur notre perception du réel. On ne sait plus ce qui tient de l'ombre ou du réel. C'est comme si le passant était également, au même titre que le panneau de signalisation, un élément du paysage urbain. Dans un autre cliché, Ishimoto photographie le visage de profil d'un jeune garçon noir contre le ciel de

<sup>241</sup> « *The Bauhaus style is alive in me so whenever I look through the camera it's there at work. I compose unconsciously. It's a blessing and curse. Like a habit. But it could become a mannerism. It would be ideal to approach a subject without preconception, but I know what I'm looking for and I just take that essence. Really I should see things more directly, but it's really hard. Even when I don't have a camera, when I see something, I unconsciously put a frame around it.* » Yasuhiro ISHIMOTO in Chinatsu KAGEYAMA (ed.), *Yasuhiro Ishimoto*, op. cit.

Chicago (fig. 81). On ne perçoit pas les traits de son visage dont les détails ont été gommés, car la photographie, comme pour l'exercice du *sky-problem*, a été surexposée de manière à créer un fort contraste entre le sujet et le fond. Ishimoto ajoute dans sa composition un poteau de signalisation à angle droit encadrant la figure du jeune homme. Ce dernier est devenu une forme graphique et sombre, sans individualité, indissociable de son environnement.

Cependant, les photographies que produisent Newman et Ishimoto sont également de l'ordre de la photographie documentaire et sociale. C'est Marvin Newman qui introduit Ishimoto aux quartiers défavorisés de Chicago. Il a l'habitude de s'y rendre pour travailler pour l'agence *Hull House*. Dès qu'ils trouvent du temps entre leur travail et l'école, les deux photographes photographient en binôme les quartiers de Bronzeville, Maxwell Street et Uptown (fig. 82 et 83). Ils collaborent en partie parce qu'ils s'entendent bien mais aussi pour des raisons de sécurité car ces quartiers ne sont pas très sûrs. Bien souvent lorsque Newman et Ishimoto photographient les quartiers défavorisés de Chicago, ils sont pris par les habitants pour des espions à la solde de la police de Chicago.

Une des séries les plus intéressantes qu'ils produisent est une commande de la Hull House. Elle a pour sujet un concours de déguisement d'Halloween dans les quartiers Sud de Chicago (fig. 84 et 85). Ishimoto structure ses photographies de manière à créer un espace visuel formel extrêmement structuré par des contrastes entre ombre et lumière, un cadrage décentré, l'utilisation de plongée ou contre-plongée, l'intégration de plusieurs plans sur une même surface. Parfois, il utilise la lumière de manière dramatique comme des projecteurs, à l'instar des photographies de Callahan, afin de mettre en avant certaines figures. D'autres fois il cadre l'image de manière abstraite en la remplissant par du « vide » comme un pan d'immeuble entier, un morceau de trottoir, ou un ciel dénué de nuages. Ses compositions ne sont pas narratives, ne décrivent pas une action mais explorent les contrastes visuels, l'ombre et la lumière, les textures. Sous son regard, les enfants masqués de Chicago deviennent des figures-symboles héroïques, créatrices d'un nouvel imaginaire visuel. La rue devient une scène, où les protagonistes de la communauté noire ne jouent pas mais défient le regard du photographe. Marvin E. Newman est davantage attaché au récit visuel, à l'idée de raconter une histoire et à la défense d'un engagement social. Ses images d'enfants sont centrées sur l'action et tendent parfois vers un traitement humaniste.

En outre, les deux apprentis photographes établissent par le choix de leurs sujets une topographie visuelle de la ville de Chicago. Dans le *Loop*, ils photographient l'anonymat des foules de passants qui le traversent chaque jour, les gratte-ciel et les hommes d'affaires en costume-cravate. Dans les quartiers, ils s'intéressent aux interactions sociales comme les jeux des enfants ou les scènes de discussions animées entre adultes. Ils s'adaptent également aux conditions météorologiques extrêmes de Chicago. L'été, Ishimoto photographie les corps échoués des habitants sur les plages du lac Michigan ou ceux en attente d'une glace aux comptoirs (fig. 86 et 87) ; l'hiver, Newman choisit de capturer les habitants derrière les vitres de leurs appartements qui, n'osant sortir à cause du froid, se contentent d'observer le monde extérieur depuis l'intérieur (fig. 88 et 89). A travers leurs travaux, Chicago, cette métropole, reste à taille humaine car on peut en mesurer les succès comme les échecs, la richesse comme la pauvreté, la communion de ses habitants comme leur isolement. Avec un poème concis et simple placé en conclusion de son livre, *Chicago, Chicago*, Ishimoto révèle ainsi l'influence que la ville a eu sur son travail : sa topographie, son paysage social, sa météo, son architecture et sa lumière :

*Chicago*  
*Chicago*  
*Chicago is ugly*  
*Chicago is beautiful*  
*Chicago is old*  
*Chicago is young*  
*People*  
*People*  
*People*  
*Hot*  
*Cold*  
*Windy*  
*Chicago I love*  
*Chicago*  
*Chicago*<sup>242</sup>.

### 1.3.1.3 La représentation de la ville dans la section « films » : entre documentaire et expérimentation

<sup>242</sup> Yasuhiro ISHIMOTO, *Chicago, Chicago*, op. cit., 1969.

La pratique cinématographique est ancrée dans la pédagogie de l'ID bien avant qu'une section du département ne lui soit dédiée<sup>243</sup>. Moholy-Nagy y voyait un outil technologique permettant d'intégrer le temps, le mouvement et le son à l'image fixe. Dans « Problems of the Modern Film », il dit ainsi : « Le film parlant est une des plus importantes inventions de notre temps. Il élargira non seulement les capacités visuelles et acoustiques de l'humanité mais aussi sa conscience<sup>244</sup>. » Si Moholy-Nagy essaie d'intégrer l'apprentissage du film dès la création du New Bauhaus, ce n'est qu'en 1942 grâce à une bourse de la fondation Rockefeller que l'école commence à produire des films. Son ambition est explicitée dans le catalogue de 1942-43 où il est mentionné que la bourse Rockefeller aidera l'école « à continuer son travail d'avant-garde qui a été si essentiel en faisant du film une part majeure dans notre recherche de l'expression contemporaine<sup>245</sup>. »

Dès lors, Moholy-Nagy fait de la production filmique, un élément discret mais essentiel du programme photographique de l'ID. La plupart des productions vont être réalisées en groupe, en accord avec une pédagogie qui engage le photographe-cinémategraphiste dans un collectif, un corps social qui le met en lien avec la société. *Do Not Disturb* est le premier film que Moholy-Nagy réalise en groupe avec ses étudiants de la School of Design qui y sont scénaristes, caméramans et acteurs<sup>246</sup>. Ce film d'avant-garde, décalé et surréaliste, utilise des effets visuels propres au vocabulaire du département comme les expositions multiples, la typographie, des prismes, des miroirs, des distorsions, des gros plans extrêmes, des mouvements rapides. Il est aussi un clin d'œil direct au monde de la publicité et du design.

Après la mort de Moholy-Nagy, l'enseignement filmique va devenir moins expérimental et plus documentaire. De la même façon que la photographie s'affranchit du reste des médiums visuels proposés à l'ID, la section « films » va chercher à définir sa

<sup>243</sup> Pour en savoir davantage sur ce sujet, voir Elizabeth SIEGEL, « Vision in Motion: Film and Photography at the Institute of Design », in Elizabeth SIEGEL et David TRAVIS (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, op. cit., pp. 214-224.

<sup>244</sup> « *The sound film is one of the most important inventions of our time. It will enlarge not merely the visual and acoustic capacities of mankind but also his consciousness.* » László MOHOLY-NAGY, « Problems of the Modern Film » in Richard KOSTELANETZ (dir.), Praeger Publishers, New York. Cet essai a été écrit en 1928-30 et publié à l'origine dans *Cahiers d'Arts* 7:6-7 (1932).

<sup>245</sup> « *to continue the avant-garde work which has been so essential in making the film a prominent part in our search for contemporary expression.* » « Evening classes, Chicago Institute of Design (1942-1943) » cité par Elizabeth SIEGEL « Vision in Motion, Film and Photography at the Institute of Design » in *Taken by Design, Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, op. cit.

<sup>246</sup> Ces étudiants sont Richard Filipowski, Robert Graham, Stanley Kazdailis, Patricia Parker, Joanne Reed, Nick Savage, Walter Swartz, et Beatrice Takeuchi.

spécificité par rapport au reste de l'école. Dans le programme de 1948-1949, l'atelier « Photography and Film Workshop » est pour la première fois mentionné et il est indiqué que « le travail en cinéma est conçu pour insister sur les caractéristiques spécifiques de ce médium qui combine des éléments visuels et sonores pour produire une forme expressive particulière<sup>247.</sup> »

Une classe d'histoire du cinéma avait déjà été mise en place au sein du séminaire « New Vision in Photography » au cours duquel Arthur Siegel rassembla une cinquantaine de films européens et américains destinés à être projetés. Après 1946, Siegel continue à enseigner l'histoire du cinéma lors du cours du soir en projetant et en commentant des films. En plus de ces cours d'analyse, l'école propose des cours pratiques en engageant notamment Ferenc Berko qui inaugure officiellement la section films en 1947-1948<sup>248.</sup> Ce dernier souhaite engager l'étudiant dans un travail qui lie les deux médiums. Il propose ainsi à Arthur Siegel d'explorer « les affinités entre les problèmes de la photographie et des films<sup>249.</sup> » Photographe et cinématographe hongrois, il rencontre László Moholy-Nagy, Walter Gropius et Marcel Breuer à Berlin par l'intermédiaire de sa mère adoptive puis renoue particulièrement avec Moholy-Nagy lorsqu'ils sont tous les deux exilés en Angleterre. En 1938, Ferenc Berko s'installe en Inde pour devenir cinématographe. Dans ses films, il expérimente avec des procédés photographiques tels que des photogrammes et des tirages réalisés à partir de plusieurs négatifs superposés. László Moholy-Nagy l'invite à enseigner la photographie et le film à la School of Design puis à l'Institute of Design mais il n'arrive qu'en 1947 juste après la mort de celui-ci. A Chicago, Berko poursuit son intérêt pour la photographie moderniste en photographiant la ville de manière abstraite, en particulier une série d'escaliers de secours qui créent des formes géométriques le long des immeubles. Il produit également des images plus formelles, qui rappellent celles de Callahan, lorsqu'il photographie la beauté des arbres le long du Lac Michigan dont la noirceur contraste avec la blancheur immaculée de la neige (fig. 90 et 91). Il expérimente aussi avec le film couleur et c'est notamment grâce à ces

<sup>247</sup> « *The work in film is designed to emphasize the unique characteristics and range of this medium which may combine both visual and sound elements to produce a single expressive form.* » « Evening classes, Chicago Institute of Design (1942-1943) », *op. cit.*

<sup>248</sup> D'autres professeurs enseignent le cinéma au cours de la fin des années 1940-début des années 1950. Il s'agit de Robert Longini, Jiri Kolaja, Robert Edmunds, Richard Filipowski et Boris Yakovleff.

<sup>249</sup> « *a closer interrelationship between films and photographic problems.* » Ferenc BERKO, « Suggestions for the summer term, 1948 », Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 18.2.

expérimentations que Walter Paepcke l'invite à rejoindre Aspen pour être le photographe officiel du bicentenaire de Goethe et devenir ensuite enseignant à l'Institut d'Aspen<sup>250</sup>.

En 1948, Ferenc Berko enseigne donc le cinéma à l'ID. En plus de cours pratiques, il donne un cours d'histoire du cinéma une fois par semaine où il présente différents réalisateurs aux étudiants, leur projetant des extraits de films provenant du Musée d'art moderne de New York<sup>251</sup>. En février 1948, Ferenc Berko détaille ce programme<sup>252</sup>. Les deux premiers mois sont consacrés au fonctionnement de l'industrie cinématographique : la production, la gestion d'un budget, les rôles des techniciens, des réalisateurs et des scénaristes. Au semestre du printemps, les élèves, divisés en deux groupes, réalisent un court-métrage documentaire, sous la supervision de Ferenc Berko et de Burt Beaver, son assistant. En parallèle, tout au long de l'année, des « problèmes » sont travaillés en groupe et en individuel, de la même manière que dans le programme photographique afin de mettre « en relation étroite les problèmes cinématographiques et photographiques<sup>253</sup>. » Les films réalisés à la suite de ces exercices sont systématiquement montrés en classe et donnent lieu à des séances de critiques. Bien que Berko insiste sur le fait que ces films « doivent relever strictement d'une approche directe », c'est-à-dire non manipulée, il donne une large place aux expérimentations. Les problèmes donnés aux étudiants sont les suivants : « l'impatience », « la vitesse », « les formes créées par le mouvement ». En parallèle de ces exercices, les élèves doivent expérimenter en groupe avec des pellicules de couleur et l'utilisation de musique et de sons avec lesquels ils créent des effets.

Ferenc Berko déclare pourtant que contrairement à l'enseignement de la photographie, il n'y avait pas de programme cinématographique précis et qu'il improvisait souvent, d'autant plus que les moyens matériels dont il bénéficiait étaient très limités. Face à cette organisation informelle, les élèves de l'ID réalisent des films de manière sporadique et selon leurs propres

<sup>250</sup> C'est à Aspen qu'il organisera en 1951 une conférence importante sur la photographie et réunira Ansel Adams, Dorothea Lange, Minor White, Berenice Abbott, Wayne Miller, Eliot Porter, Laura Gilpin, Frederick Sommer, Nancy et Beaumont Newhall.

<sup>251</sup> « *I stayed here and I was trying to teach, and I had the weekly lecture on films that's what I kept at the time. You know, we got usually one director, whose films we would show, and I got most of the films from the Museum of Modern Art. And I prepared pretty much for which particular director I wanted to show and talk about.* » Entretien de Ferenc Berko avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>252</sup> Ferenc BERKO, « Outline of work done with film, Classes in Feb. And March 1948, Sheet 1 & 2 », Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF 18.2.

<sup>253</sup> Ferenc BERKO, « Suggestions for the summer term, April 18, 1948, Sheet 3 », *op. cit.*

envies et capacités. Mary Ann Dorr (Lea) déplore ainsi le manque de ressources éducatives et matérielles pour l'enseignement du film à l'ID :

A vrai dire, une des choses les plus difficiles a été de travailler sur le film. [...] Je pense que j'aurais aimé plus de collaboration. Je devais tout comprendre par moi-même. J'ai rencontré quelques personnes qui étaient dans la réalisation de films [qui ne faisaient pas partie de l'ID], donc elles m'ont aidée, mais ça ne faisait pas partie d'une activité. Je ne faisais pas partie d'un groupe, et il n'y avait pas beaucoup de gens qui faisaient [la même chose.] Donc je pense que cela m'a manqué<sup>254</sup>.

Trois éléments distinctifs apparaissent pourtant dans les réalisations de l'ID dans les années 1940 et au début des années 1950. Le premier porte sur le lien direct que les étudiants établissent entre leurs films et leurs photographies. Ce ne sont pas deux médiums différents mais ils se complètent. Souvent, dans les films et les photographies réalisés par les élèves, le sujet, le lieu, le point de vue sont les mêmes. Cependant, les films permettent de donner un son, une tonalité, un mouvement que ne peut offrir l'image fixe. Deuxièmement, la réalisation de la plupart de ces films se fait par deux ou en groupe. Si les élèves ne semblent pas être au courant des réalisations des uns et des autres, ils s'organisent à plusieurs pour monter leurs projets. James P. Blair et Else Tholstrup produisent *Old Man* autour de 1951, Newman et Ishimoto *Maxwell Street* en 1951, John Wood, Michael Train, Len Gittleman *The Press* en 1953. L'autre élément distinctif de certains de ces courts-métrages est la présence du quotidien de la ville de Chicago comme sujet central ou comme trame narrative.

En 1948-1949, Harry Callahan réalise deux films muets en noir et blanc *Motions* et *People walking on State Street* qui restent uniques dans sa carrière. Par bien des aspects, Harry Callahan ne semble pas intéressé par la structure narrative du cinéma. C'est comme s'il mettait en mouvement ses photographies. Il utilise des dispositifs expérimentaux tels que les expositions multiples, les contrastes entre ombres et lumières, des mouvements inversés de caméra. Les sujets filmés font aussi référence à son œuvre photographique : le reflet de la lumière sur l'eau, une femme flânant sur State Street, une lampe torche qui trace des lignes

<sup>254</sup> « *I would say, one of the hardest things was working on the film. I think I would have appreciated more interaction with other people who were making films. I was virtually doing this kind of things on my own. [...] I think I would have enjoyed more collaboration. I had to figure everything out myself. I had met a few people who were doing films [not part of the ID faculty], so they did help me, but it wasn't part of an activity. I wasn't part of a group, and there weren't many people doing what I was doing. So I think I missed that.* » DORR (LEA) Mary Ann, « Mary Ann Dorr (Lea), Interview by Liz Siegel by telephone », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 8 décembre 1999. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

dans une chambre noire. Plusieurs étudiants de Callahan vont poursuivre leur production photographique à travers la réalisation de films et leurs réalisations ont toutes pour objet et décor la ville de Chicago. Parmi ses étudiants, on trouve Marvin Newman et Yasuhiro Ishimoto qui réalisent en tandem en 1951 le film *The Church on Maxwell Street*. Ce film en noir et blanc a pour sujet une rue marchande au Sud du *Loop* où résidait la communauté africaine-américaine de Chicago<sup>255</sup>. Newman et Ishimoto y filment à tour de rôle une performance religieuse musicale et dansante dans la rue, en face de l'église. Leur but est de réaliser un film dans le prolongement de leurs images photographiques afin d'y intégrer le mouvement et un rythme :

Nous étions allés tous les deux à Maxwell Street. Nous l'avions choisi à cause de l'action et de l'excitation [qui y régnaient.] Nous étions des photographes et la première chose à laquelle nous pensions était d'obtenir quelque chose qui a du mouvement. C'est la véritable raison pour laquelle nous avons réalisé ce film ensemble<sup>256</sup>.

Newman explique que contrairement à Ishimoto, il avait appris à l'ID à se servir d'une caméra en réalisant le court-métrage *Morning Becomes* grâce auquel il avait obtenu une bourse d'études pour l'Institut. D'une durée de trois à quatre minutes, ce film raconte le début d'une journée à Chicago. Il débute avec une jeune fille qui ramasse une bouteille de lait sous son porche, un bus qui commence sa traversée de la ville et finit sur une vue des gratte-ciel de Chicago<sup>257</sup>. Avec les quelques compétences de Newman et la camera Bolex Swiss achetée par Ishimoto, ils se lancent donc de manière indépendante, hors de tout exercice lié au département, dans la réalisation de ce film.

*The Church of Maxwell Street* alterne les plans larges sur la foule qui danse et psalmodie et les plans serrés sur le visage d'une personne en train de chanter, des mains en train de mimer le rythme de la musique, un objet circulaire qu'un individu fait tourner, les mains du guitariste. A cause d'une erreur technique, la bande sonore ne correspond pas à la

<sup>255</sup> Cette rue a été largement documentée par Marvin Newman et Ishimoto et par d'autres élèves de l'ID comme Nathan Lerner dès les années 1930.

<sup>256</sup> « *We had both been to Maxwell Street. We decided on it because of the action and excitement. We were still photographers and the first thing you think about is having something that has motion. This is really the reason we made the film together.* » Fred CAMPER, « Men on the Street, The everyday art of two extraordinary photographers : Marvin Newman and Yasuhiro Ishimoto », *Reader*, vol. 28, no 36, 11 juin 1999, pp. 24-27, 30-32, 34.

<sup>257</sup> Entretien de Marvin Newman avec Agathe CANCELLIERI, 15 avril 2014, *op. cit.*



performance qui se déroule sous les yeux du spectateur<sup>258</sup>. Elle a été enregistrée après la réalisation du film, à l'intérieur de l'église pendant une procession. N'ayant pas le matériel pour synchroniser la bande sonore avec le montage du film, Marvin Newman ne parviendra à assembler les deux qu'à la fin des années 1990. Le décalage entre le son et l'image rend encore plus vivante la scène qui se déroule sur Maxwell Street comme si la vie de cette rue, ses personnages, sa musique étaient impossibles à figer, à enregistrer sur un même plan, une même pellicule. Paradoxalement, le film d'Ishimoto et de Newman légitime la place de la photographie. Puisque le film ne retranscrit pas une action et un son linéaires, une image mouvante qui correspondrait à la réalité, il ne se substitue pas à la photographie. Ce film montre davantage la force de la photographie où l'image muette, découpée entre plans serrés et plans larges se juxtapose à une musique venue d'un autre lieu, celle de l'intérieur de l'église.

En 1955, Mary Ann Dorr (Lea) présente sa thèse en « éducation artistique » sous la forme d'un film de 16 millimètres également sur Maxwell Street (fig. 92 et 93). Bien que spécialisée en « éducation artistique », elle a suivi les cours d'Harry Callahan et d'Aaron Siskind de 1952 à 1954. C'est là qu'elle pratique la photographie et souhaite transformer ses images statiques par des images en mouvement : « J'ai toujours été intéressée par la série d'images, les images réalisées en série, et une grande partie de mes œuvres photographiques comporte plus d'une image, et le film m'a offert la possibilité de développer les relations et les contrastes entre les images<sup>259</sup>. » Mary Ann Dorr (Lea) choisit de faire un film à la suite d'une visite de Charles Eames à l'ID. Ce designer, architecte et cinéaste américain basé à Saint Louis, organise une série de projections de ses films expérimentaux réalisés avec sa femme Ray Eames<sup>260</sup>. Pour décrire ses films, Mary Ann Dorr (Lea) évoque des bulles de savon en gros plan, ou des enfants jouant dans des cours de récréation. On peut penser qu'elle a également vu *A Communications Primer* réalisé en 1953 qui porte sur les relations entre design et communication. Mary Ann Dorr (Lea) choisit Maxwell Street pour les mêmes raisons qu'Ishimoto et Newman, d'une part elle a déjà fait de nombreuses photographies dans ce lieu, d'autre part elle est intéressée par les interactions qui y prennent place, Maxwell

<sup>258</sup> Newman et Ishimoto choisissent à l'époque une vitesse d'enregistrement lente qui rend tout enregistrement sonore impossible.

<sup>259</sup> « *I had always been interested in a series of images, images done in series, and a lot of my photography work involved more than one image, and the film offered me the opportunity to develop connections and contrasts.* »

Entretien de Mary Ann Dorr (Lea) avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>260</sup> A ma connaissance, Mary Ann (Lea) est la seule à faire référence à la visite de Charles Eames mais il est possible que ces projections aient également été visionnées par John Wood, Michael Train, Len Gittleman qui réalisent *The Press* en 1953.

Street étant un lieu très vivant où les gens se bousculent et se rencontrent. Dans sa thèse elle justifie l'usage du film car il développe son acuité visuelle. Elle liste les qualités principales de son film : « En d'autres termes, il faut attendre de l'étudiant une mise en œuvre consciente des valeurs filmiques : 1) Harmonie et unité de l'ensemble, 2) Clarté du sujet, 3) Economie de l'expression, 4) Développement et résolution du thème, 5) Variété et pertinence de la réalisation<sup>261</sup>. »

Un autre film ayant pour objet Chicago est réalisé à la même période. Il s'agit de *Chicago Morning*<sup>262</sup> produit et édité par Boris Yakovleff et réalisé par onze étudiants en 1952. En une seule journée le 16 avril 1952, de 4 heures à 9 heures 45 du matin, les étudiants y filment tour à tour la ville de Chicago qui s'éveille. Les premiers plans sont documentaires, on voit les voitures arriver dans la ville par le *Lake Shore Drive*, les devantures de magasin s'ouvrir, les balayeurs commencer à travailler, les garçons distribuer le journal, tandis que la voix d'un narrateur chante la gloire et la puissance économique de la ville moderne qu'est Chicago – l'industrie de l'acier, le quartier des abattoirs et le large réseau ferroviaire. Puis, alors que le rythme entre chaque plan s'accélère et que le son d'une batterie envahit le fond sonore, les élèves se concentrent sur des formes plus abstraites tirées du répertoire du cours fondamental. Les signaux et les panneaux de circulation, les devantures de magasin sont filmées de manière scandée ; la caméra se concentre sur les pas des passants filmés en gros plan dont le rythme s'accélère ; enfin une séquence présente les ombres des passants projetées sur le trottoir, image qui rappelle l'exercice de *contour lighting*. La voix du narrateur dit : « Soleil bas, ombres longues. Les ombres sont à créer, à mettre en œuvre, à peindre, à bouger, à porter, [elles sont] séparées et pourtant liées les unes aux autres<sup>263</sup>. »

L'introduction de la vision documentaire au sein du département photographique, associée aux exercices formels de Callahan et à la réalisation de films sur la ville, a mis les élèves en relation avec Chicago. Que leur démarche soit à caractère social, politique ou expérimental, ils ont investi la ville et elle fait désormais partie intégrante de leurs œuvres.

<sup>261</sup> « *in other words, expect of the student conscious implementation of filmic values : 1) harmony or unity of whole, 2) clarity of purpose, 3) economy of expression, 4) development and resolution of a theme, 5) variety and relevance of camera set-ups.* » Cet extrait de thèse est lu par Mary Ann Dorr (Lea) lors d'un entretien avec Elizabeth Siegel, *op. cit.* Je n'ai pas pu me procurer la thèse elle-même.

<sup>262</sup> *Chicago Morning* [VHS], 1952, produit et édité par Boris Yakovleff, narration par Studs Terler, filmé le matin du 16 avril 1952 par onze étudiants de l'Institute of Design, Institute of Design Records, IIT, 2002.51.

<sup>263</sup> « *Sun low, shadows long. Shadows is a thing to be made, to be operated, painted, moved, hold, separable, yet linked together.* » *Ibid.*

Bien plus, on ne peut plus regarder la ville de Chicago sans penser à la lumière dramatique utilisée par Harry Callahan ou Yasuhiro Ishimoto dans leurs photographies ; ou encore à la richesse culturelle de Maxwell Street avant qu'elle n'ait été détruite. Ce lien avec la ville devient d'autant plus important dans les années à venir que le département photographique, sans cesse menacé de fermeture, doit établir des relations avec d'autres institutions de la ville. A la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1950, l'ID cherche ainsi à se renouveler en rapport avec des institutions de la ville puis plus largement avec des institutions américaines.

### ***1.3.2 Le département photographique entre en résistance***

#### **1.3.2.1 La fusion avec l'Illinois Institute of Technology**

Les prédictions de Sibyl Moholy-Nagy finissent par se réaliser. Chermayeff décide en effet de se débarrasser de l'équipe enseignante qui constituait la School of Design afin de moderniser l'école. A l'été 1949, tous les anciens membres du département, à part Harry Callahan, sont partis. Dès mars 1947<sup>264</sup>, Serge Chermayeff renvoie Frank Sokolik du département photographique et Alexander Archipenko qui enseigne la sculpture. George Barford, ancien élève et assistant de Moholy-Nagy quitte l'ID cette année-là également. Frank Levstik et Arthur Siegel<sup>265</sup> démissionnent à la fin du semestre de printemps de 1949 et Ferenc Berko n'enseigne que quelques mois, du printemps à l'automne 1948. Henry Holmes Smith se rappelle : « Lorsque Chermayeff renvoya de nombreux membres de l'ancien groupe, il tua la continuité avec les vieilles idées du Bauhaus. Seul Siegel aurait pu vraiment les développer<sup>266</sup>. »

<sup>264</sup> Serge CHERMAYEFF, « President's Report », 11 mars 1947, UIC, Box 1, folder 1-6

<sup>265</sup> Harry Callahan parvient à persuader Arthur Siegel, malgré sa démission, de continuer à donner des cours à mi-temps. Pendant les cinq années suivantes, Siegel donne des cours du soir en histoire du cinéma tout en se consacrant de plus en plus à son travail personnel.

<sup>266</sup> « *When Chermayeff fired many of the old bunch, he killed the continuity of the old Bauhaus ideas. It could only have been Arthur who actually carried them forward.* » Charles TRAUB, « Photographic Vision Comes to Age », in John GRIMES et Charles TRAUB (dir.), *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design, op. cit.*, p.35.

Or Siegel, en conflit avec Serge Chermayeff, quitte l'école en 1949 et Harry Callahan lui succède à la tête du département photographique. Un des grands sujets de tension qui oppose notamment Siegel et Chermayeff est l'affiliation de l'ID à une autre structure. L'ID a toujours eu de mauvaises finances et une structure administrative peu orthodoxe. Dans un premier temps, Chermayeff, face à l'afflux d'étudiants et aux difficultés financières chroniques de l'ID, propose de rénover le bâtiment et de séparer les départements de manière plus distincte. Dans une lettre du 11 mars 1947, il s'adresse au comité et explique la nécessité pour l'ID de passer d'une petite structure à une institution de plus grande envergure à cause de l'inscription exponentielle de vétérans : « La vitesse croissante d'inscriptions semblable à celle d'un champignon a presque changé en l'espace d'une nuit une école qui pouvait être dirigée de manière presque personnelle en une institution requérant une organisation claire et simplifiée avec des responsabilités clairement définies pour chaque département<sup>267</sup>. »

Cette réorganisation censée apporter de meilleurs résultats financiers – le monde industriel pouvant recruter efficacement auprès de tel ou tel département – va à l'encontre de la pluridisciplinarité prônée par Moholy-Nagy. Elle va de pair avec la recherche d'une institution plus établie à Chicago qui accueillerait l'ID et sécuriserait son avenir. Cette idée n'est pas nouvelle puisque dès mai 1945, le comité de directeurs avait proposé lors d'une réunion de s'associer avec l'Université de Northwestern ou l'Université de Chicago pour parer aux difficultés économiques de l'ID. Walter P. Paepke en est à l'origine puisqu'il savait que l'indépendance de l'ID était un luxe qu'elle ne pouvait s'offrir<sup>268</sup>. Lorsque Paepke décide de quitter la présidence de l'ID en 1947 pour se consacrer à l'Aspen Institute of Humanities dont il est le fondateur, il cherche un « patron millionnaire » à même de le remplacer et de sécuriser l'avenir de l'école : « En réalité, tous les millionnaires s'échangeaient [les institutions de la ville]. L'un était, par exemple, le patron de la musique, un autre était le

<sup>267</sup> « *The mushroom-like speed of growth in enrollment has almost overnight changed a school which could be conducted on an almost personal basis to an institution requiring a clear cut organization with clearly defined departmental responsibilities.* » Serge CHERMAYEFF, « President's Report », 11 mars 1947, New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, Chicago.

<sup>268</sup> « *In view of some of the difficulties being a smaller institution (such as finding adequate space) the chairman suggested that the Institute might profit by associating itself with a large institution, such as Northwestern University. The Director of the Institute spoke favorably of such an arrangement and related former discussions with the University of Chicago and Northwestern University. It was generally agreed that of the autonomy of the Institute could be maintained such a merger might well heighten the services of the Institute.* » « Board of Directors, Institute of Design, 1er mai 1945 », UIC, Box 1, dossiers 1 à 6.

patron de l'ID, un autre, comme [le dirigeant de] Levy of Republic Steel, était le patron d'autre chose encore<sup>269</sup>. »

Le premier choix de Chermayeff et de Paepke se porte sur l'Université de Chicago. Bien que plusieurs de ses professeurs aient déjà enseigné à l'ID depuis sa création, Robert Hutchins, son conseiller, n'est pas favorable à une fusion et exprime son refus à Chermayeff et Paepke en expliquant que « l'art n'a pas de place dans une université<sup>270</sup> ». Walter P. Paepke s'était déjà tourné vers l'IIT mais Henry Heald, son président, se méfiait des relations hostiles que pourraient entretenir László Moholy-Nagy et Ludwig Mies Van Der Rohe, alors à la tête du programme architectural de l'IIT.

Une fois Moholy-Nagy décédé, Paepcke et Chermayeff persuadent Henry Heald et J.T. Rettaliata, président et directeur de l'IIT, de l'importance d'une telle affiliation, y compris pour leur institution. Heald pense entre autres que cette formation de designers facilitera la relation avec le monde industriel américain et apportera des recettes conséquentes à IIT : « Rettaliata et Heald pensaient que parce que nous étions des designers nous pouvions rapporter de l'argent en offrant des productions de design adaptées aux industries au sein de l'école, en économisant des frais de salaire, et en acceptant des donations [à la place] <sup>271</sup>. »

Chaque institution est donc persuadée qu'elle solidifiera son avenir financier en fusionnant avec l'autre. Les conditions d'un tel mariage sont posées le 28 novembre 1949<sup>272</sup> lors d'une réunion des directeurs de l'ID et le 30 novembre la fusion a lieu. Ce mariage est en vérité un assujettissement de l'ID qui devient officieusement le département de design de l'IIT<sup>273</sup>. Si son indépendance est garantie par la présence de son directeur et de son ex-président, Serge Chermayeff et Walter P. Paepcke, l'ID doit se conformer aux attentes budgétaires de l'IIT ce qui sous-entend des coupes budgétaires importantes. Dans une lettre

<sup>269</sup> « *All these millionaires in fact exchanged. One was, shall we say, the patron of music, another was the patron of the ID, somebody else like Levy of Republic Steel, patrons of something else.* » Entretien de Serge Chermayeff avec Betty J. BLUM, *op. cit.*, p.76.

<sup>270</sup> « *art had no room in a university.* » Peter SELZ, « *Modernism Comes to Chicago: The Institute of Design* », in Lynne WARREN (dir.), *Art in Chicago, 1945-1995*, Chicago: Museum of Contemporary Art, New York: Thames and Hudson, 1996.

<sup>271</sup> « *Rettaliata and Heald both thought that because we were designers we could bring more money on by offering to have designs prepared for corporations in the school, saving professional fees and preferring donations.* » Entretien de Serge Chermayeff avec Betty J. BLUM, *op. cit.*, p.80.

<sup>272</sup> « *Board of Directors, Institute of Design, 28 novembre 1949* », « *Board of directors - Minutes , 1944 – November 1946* », UIC, Box 1, Folders 1 to 6.

<sup>273</sup> Six années passeront pourtant avant que l'ID ne déménage dans les locaux de l'IIT.

datée du 12 avril 1951<sup>274</sup>, Serge Chermayeff se plaint auprès de Walter P. Paepcke d'avoir reçu l'ordre par la direction de l'IIT de faire des économies d'un total de 49,500 dollars, soit 33 % du budget total de l'ID. Aux contraintes budgétaires s'ajoute une incompatibilité idéologique puisque l'IIT veut faire de l'ID un département technique et commercial voué à répondre aux attentes de l'industrie américaine. Si Chermayeff tente dès le début de la fusion de négocier avec l'IIT pour que l'ID reste une entité indépendante, l'IIT considère que l'ID est sous son patronage et a pour vocation de s'assimiler au curriculum de l'IIT. Le but du cours fondamental est désormais de « développer des designers intégrés capables de satisfaire les besoins de l'économie industrielle qui demande une collaboration constructive<sup>275</sup>. »

Déçu, poussé vers la sortie par Rettaliata lui-même qui lui refuse toute marge de manœuvre en ce qui concerne le budget de l'ID<sup>276</sup>, Serge Chermayeff démissionne le 5 juin 1951 de ses responsabilités de directeur<sup>277</sup>. Il est remplacé par son assistant, Crombie Taylor, architecte et ami de Moholy-Nagy, qui fait partie de l'ID dès 1944. Dans sa critique de ce qu'est devenu l'ID, une école sans originalité dont le niveau d'exigence a largement baissé, Serge Chermayeff fait une exception pour le département photographique qui, dirigé par Harry Callahan, a produit de « merveilleux photographes<sup>278</sup> ». Selon lui, le département photographique est le seul à pouvoir résister car Callahan est porteur d'une vision personnelle détachée du poids de l'héritage du Bauhaus. Puisque Callahan n'est pas un disciple de Moholy-Nagy il ne peut être pris à partie par l'administration ou l'équipe pédagogique de l'IIT. En outre, le programme qu'il développe est si opposé aux objectifs de l'institution-mère, que le département devient marginalisé, fonctionnant en vase clos, avec ses propres idées. C'est en s'organisant indépendamment de l'institution, en soulignant ses différences, mais aussi en nouant des relations avec l'extérieur, institutions de Chicago ou nationales, que le département survit comme un des piliers de l'ID.

<sup>274</sup> Lettre de Serge Chermayeff à Walter Paepcke, 12 avril 1951, UIC, box 5, folder 165.

<sup>275</sup> « [...] to develop integrated designers capable of meeting the needs of an industrial economy demanding constructive collaboration. » « Board of Directors, Institute of Design, 22 novembre 1949 », UIC, box 1, folder 11.

<sup>276</sup> Lettre de J.T. Rettaliata à Serge Chermayeff, 22 mai 1951, UIC, Box 5, Folder 165.

<sup>277</sup> J.T. RETTALIATA, « Memorandum, Illinois Institute of Technology, 7 juin 1951 », UIC, Box 1, Folder 29.

<sup>278</sup> « Callahan really was the great innovator, marvelous photographer. The people under him became marvelous photographers. » Entretien de Serge Chermayeff avec Betty J. BLUM, *op. cit.*, p.80.

### 1.3.2.2 Exister sur la scène photographique de Chicago

Après avoir rejoint l'IIT, le département photographique se retrouve de plus en plus isolé non seulement à l'intérieur de l'école mais au sein de la ville de Chicago. C'est dans ce contexte qu'Arthur Siegel, Harry Callahan, Floyd Dunphey, Weston G. Lehr et Arthur Sinsabaugh créent le « Group ID » en 1950. Dans un pamphlet écrit en mars 1950<sup>279</sup>, ils expliquent qu'à la suite d'échanges en janvier entre élèves et professeurs du département photographique sur leurs travaux respectifs, il leur est apparu nécessaire de se distinguer comme un groupe au sein de l'école et non comme des individus isolés. Le groupe réunit d'anciens acteurs du département comme Ferenc Berko dont certains ont été rejetés par l'administration actuelle de l'ID, à l'instar de Frank Levstik et Frank Sokolik. Des membres extérieurs au département photographique sont également présents comme Hugo Weber, ami de Callahan qui dirige le cours fondamental. On trouve aussi des élèves actifs dans le département comme Jordan Bernstein, Lacey J. Crawford, Virginia Lockrow, Lyle Mayer et Manuel A. Nunes.

Malgré le ton affirmé et revendicatif du pamphlet de 1950, on ne trouve aucune trace ultérieure de l'existence du groupe. Sa création, même si elle a été de courte durée, montre la volonté du département de se démarquer du reste de l'école. Les membres tentent de définir leur « philosophie ». Ils mettent en avant trois principes : la photographie est une forme artistique ; elle a une responsabilité vis-à-vis de la société ; enfin elle doit à la fois se différencier des autres arts en ne cherchant pas à les imiter et repousser ses propres limites. L'approche expérimentale et le lien avec le design sont pour la première fois absents des missions du département. Le médium photographique est d'emblée posé comme une forme artistique qui n'est plus un outil du designer mais sert la vision du photographe. De plus la photographie, du moins les discussions qu'elle engage, doit se vivre collectivement afin de faire évoluer le médium. Ce pamphlet annonce l'enseignement du médium au sein du département au cours des années 1950 : la photographie est à la fois porteuse d'une vision individuelle, engagée vis à vis de la société et vécue comme une expérience collective.

La photographie est un acte créatif. Elle crée quelque chose qui n'existe pas. Le photographe a une obligation envers la photographie et la société. La photographie, comme toute forme artistique, doit se développer au risque de dégénérer ; et elle ne peut que grandir à travers des

<sup>279</sup> « Group ID, Group Letter #2, October 1950 », Arthur Sinsabaugh Archives, IUH Bloomington .

photographes qui repoussent ses limites. Nous croyons que le photographe qui s'excuse de son médium en singeant d'autres formes d'art, non seulement retarde son développement, mais diminue son envergure parmi des arts similaires. Nous croyons que plus nous apprenons – plus nous connaissons la photographie, et à travers la photographie, la vie – plus [notre] domaine devient important, et plus nous avons de choses à apprendre<sup>280</sup>.

Par ailleurs, le but du « Group ID » est non seulement d'échanger entre eux afin de faire progresser leur travail photographique mais aussi d'acquérir une nouvelle visibilité sur la scène artistique de Chicago. Le pamphlet annonce ainsi la création de groupes de discussion et l'organisation d'expositions annuelles à l'intérieur et à l'extérieur de l'école pour présenter les travaux des élèves et de leurs professeurs. Depuis la création du département photo, un lieu a permis de montrer les travaux des étudiants et professeurs de l'ID dans la ville de Chicago. Il s'agit de la galerie *750 Studio*<sup>281</sup> créée dans un appartement de quatre pièces sur *Dearborn Street* par Merry Renk et Mary Jo Slick, deux élèves de l'Institute of Design et leur partenaire, Olive Oliver (fig. 94). Ces trois femmes, voyant que les travaux de leurs camarades et professeurs ne sont pas représentés sur la scène artistique de Chicago, décident de fonder une galerie d'art. La troisième exposition qu'elles réalisent, du 15 septembre au 17 octobre 1947, présente un ensemble d'œuvres de László Moholy-Nagy en collaboration avec sa femme, Sibyl Moholy-Nagy. A cette époque, soit presque un an après sa mort aucune institution à Chicago n'a encore organisé de rétrospective de son œuvre. Mais peu de temps après avoir installé les lithographes, peintures et sculptures de l'ancien directeur de l'ID, les trois galeristes sont contraintes d'annuler leur exposition par l'Art Institute de Chicago qui menace d'annuler la rétrospective sur Moholy-Nagy sur le point d'être inaugurée. Elles décident de recouvrir toutes les œuvres de Moholy-Nagy et d'attendre quelques semaines avant d'ouvrir. Elles écrivent dans la brochure qui accompagne l'exposition : « Nous étions stupéfaites que notre petite galerie puisse être une menace pour un musée d'art reconnu mondialement comme l'Art Institute de Chicago<sup>282</sup>. » Cette anecdote montre bien les tensions

<sup>280</sup> « *Photography is a creative act. It bring into being something that did not exist. The photographer owes an obligation to photography and to society. Photography, as any art form, must grow or it will degenerate ; and it can only grow through photographers who push back its limitations. We believe that the photographer who apologizes for his médium by aping (singer) other art form, only succeeds in retarding its growth, and reduces its stature among kindred arts. We believe that the more we learn—the more we come to know photography, and through photography, life—the greater the field becomes, and the more there is to be learned. » Ibid.*

<sup>281</sup> Cette galerie organise un total de quinze expositions en l'espace d'un an puisqu'elle ferme à l'été 1948. Une liste des expositions du 750 Studio a été réalisée par Merry Renk pour le catalogue d'exposition *Light and Vision : Photography at the School of Design in Chicago, 1937-1952*, Chicago, Stephen Daiter Gallery, 1994, pp. 62-63.

<sup>282</sup> « *It was astonished to us that our small gallery could be threatening to a world class Art Museum like the Chicago Art Institute. » Merry RENK, Mary Jo SLICK et Olive OLIVER, « L. Moholy-Nagy, 15 september thru 17 October, Seven Fifty Studio », SDG collection, Chicago.*



qui existent entre les grandes institutions et la communauté artistique de Chicago à cette époque. Le *750 Studio*, par sa programmation novatrice bouscule les anciens codes et impose de nouveaux artistes sur la scène de Chicago qui ne sont pas encore reconnus par les lieux artistiques officiels.

Ainsi, du 10 au 29 novembre, le *750 Studio* présente les œuvres photographiques d'Harry Callahan. Intitulée *Harry Callahan : Exhibition of Photographs*, elle est la première exposition personnelle d'un membre du département photographique à Chicago et également la première exposition personnelle de la carrière d'Harry Callahan<sup>283</sup>. Bien que l'invitation présente un petit tirage argentique d'un dessin lumineux créé par une lampe torche, il est précisé que l'exposition présentera des tirages kodachromes abstraits<sup>284</sup> (fig. 95). Une autre exposition collective créée exclusivement pour les fêtes de la fin d'année 1947 rassemble les œuvres d'une cinquantaine de membres de la faculté, des peintures de Robert Bruce Tague et de László Moholy-Nagy, des sculptures d'Hugo Weber, des bijoux de Margaret de Patta, accompagnées de photographies d'Harry Callahan. Cette exposition a pour objectif de présenter la variété d'artistes issus de l'enseignement pluridisciplinaire de l'ID. Un peu à la manière du cours fondamental, chaque pratique artistique est présentée en relation avec d'autres. En outre, le logo de la galerie présente une main dont la paume est « trouée ». Ce creux se matérialise en une sphère ronde que la main saisit entre ses doigts. C'est une référence au travail de modelage et à l'importance de la pratique manuelle au sein du cours fondamental. Par ailleurs, présenter ces œuvres au sein d'une même exposition revient à penser l'ID en terme d'Ecole dont les productions artistiques des étudiants et des professeurs sont à regarder ensemble, en relation les unes avec les autres. A cette époque les relations personnelles entre les artistes qui dirigent les différents enseignements de l'époque sont en effet très importantes. Il n'est pas rare de les voir travailler, exposer ou même organiser des fêtes chez les uns et les autres. Le peintre et sculpteur Hugo Weber est un proche d'Harry Callahan, Wayne Miller photographie l'atelier du peintre Emerson Woelffer, Ference Berko photographie une fête arrosée dans son appartement où l'on voit Wayne F. Miller, Hugo Weber, Harry Callahan et même Serge Chermayeff (fig. 96).

<sup>283</sup> A Chicago, une autre exposition personnelle du travail de Callahan est organisée peu de temps après par la galerie Seven Stairs sur l'avenue Michigan.

<sup>284</sup> « Harry Callahan : Exhibition of Photographs, 10 au 29 novembre 1947 », 750 Studio, Chicago, Collection galerie Stephen Daiter. Au cours de mes recherches, je n'ai trouvé que deux documents sur cette exposition. Il s'agit de deux cartons d'invitations dont l'un des deux précise « Presentation of abstract kodachromes. »

Parmi les autres lieux où les élèves et les professeurs ont la possibilité de montrer leurs travaux, on trouve les expositions « Momentum ». Créées en 1948 par un collectif d'artistes, elles souhaitent mettre fin aux « pratiques discriminatoires de l'Art Institute<sup>285</sup> » en matière de représentation des artistes locaux. Mary Ann Dorr (Lea) rappelle que ces expositions avaient été créées à l'origine par un groupe d'étudiants de l'école de l'Art Institute déçus de ne pas être davantage représentés :

Je crois que l'Art Institute, chaque année ou tous les quatre ou trois ans, avait un « Chicago and Vicinity's show, » à l'Art Institute, où les artistes pouvaient soumettre leur travail pour l'exposition. Mais les étudiants n'étaient pas autorisés à participer à cette exposition. Donc il y a eu une rébellion parmi les étudiants, et ils ont fondé le groupe Momentum<sup>286</sup>.

Dans le manifeste du Group ID, l'exposition Momentum de 1950 est présentée comme particulièrement importante pour les photographes du groupe : « Parmi les dix-neuf photographes et les huit photogrammes de Momentum 1950, sept membres du groupe présentent onze œuvres<sup>287</sup>. » Parmi ces photographes, on compte Frank Sokolik, Art Sinsabaugh et Frank Levstik. Les jurés de cette année-là sont Ludwig Mies Van der Rohe, Lester Longman, Clement Greenberg et Ernest Mundt. Non seulement ces expositions offrent plus de visibilité aux artistes de Chicago mais elles attirent des artistes ou critiques de prestige comme membres du jury. Mary Ann Dorr (Lea), dont les photographies sont exposées au sein de Momentum de 1952, 1953 et 1954, se rappelle y avoir rencontré l'architecte Mies Van der Rohe et le peintre Frank Kline.

Mis à part Momentum, les lieux d'exposition photographique sont rares à Chicago<sup>288</sup>. Les élèves se souviennent avoir vu les œuvres de leurs professeurs lors de la vente aux enchères annuelle dédiée à Moholy-Nagy à l'ID puis à l'IIT, ou bien lors de soirées organisées chez les membres du département. En outre, quelques galeries comme Seven Stairs

<sup>285</sup> « *Momentum emerged in 1948 as a group of artistes opposed to the discriminatory practices of the art institute of Chicago. In that year the group presented its first major show, proving unquestionably that democratic exhibition principles can produce more vigorous and higher standards from which restrictive art agencies can draw inspiration.* » « Momentum nineteen-fifty », *Momentum*, Chicago, IIT, 1998.151.

<sup>286</sup> « *I guess the Art Institute, every year or every four years or three years, had a 'Chicago Artists and Vicinity' show, at the Art Institute, in which artists could submit their work for exhibit. But students were not allowed to participate in this exhibit. So there was a rebellion among the students, so they started this Momentum group.* » Entretien de Mary Ann Dorr (Lea) par Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>287</sup> « *Out of 19 photographs and 8 photograms in Momentum 1950, 7 group ID members accounted for 11 works.* » « Group ID, Group Letter #2, October 1950 », *op. cit.*

<sup>288</sup> Voir *Ibid.*

sur l'avenue Michigan exposent leur travail de temps en temps. La librairie Kroch et Brentano sur l'avenue Wabash constitue un autre lieu d'exposition en même temps qu'une bibliothèque officielle pour les étudiants. La galerie Leonard Linn soutient également le travail des photographes de l'ID comme dans cette exposition consacrée aux « photogrammes abstraits » de l' « ex-GI »<sup>289</sup> Arthur Siegel en 1949. L'Art Institute de Chicago, bien qu'il ouvre une galerie consacrée à la photographie et séparée du reste du musée en 1951, est critiqué pour n'avoir pas représenté et défendu cette scène artistique.

### 1.3.2.3 Une certaine reconnaissance sur la scène photographique américaine et à l'international

Deux essais écrits dans le catalogue d'exposition *New Bauhaus, Chicago : Experiment, Photography* du Bauhaus-Archiv de Berlin traitent du manque de représentation des photographes de l'ID dans les institutions de la ville. Stephen Daiter attribue à un mouvement hostile à Moholy-Nagy le peu d'expositions photographiques organisées à l'IIT dans les années 1950 et 1960. Il est particulièrement sévère envers l'Art Institute qu'il considère comme le principal responsable : « Seulement vingt expositions des professeurs et des étudiants associés avec la photographie à l'ID ont eu lieu à l'Art Institute dans les cinquante-quatre années qui ont suivi la création du New Bauhaus<sup>290</sup>. » Après la Seconde guerre mondiale, New York est en effet devenu le centre artistique officiel des Etats-Unis et les artistes de Chicago souffrent d'un manque de reconnaissance de la part des institutions de leur propre ville<sup>291</sup>.

<sup>289</sup> « Ex-GIs use photographic technique to get unusual art », *Chicago Sun-Times*, 21 août 1949.

<sup>290</sup> « Only twenty exhibitions of teachers or students associated with photography at the ID occurred at the Art Institute in the fifty-four years following the New Bauhaus's founding. » Stephen DAITER, « The Institute of Design : Balancing Education, Commerce and Artistic Expression », in Kristina LOWIS (ed.), *New Bauhaus Chicago : Experiment Photography and Film*, op. cit., pp. 112-120.

<sup>291</sup> Maggie Taft souligne que même les expositions *Momentum*, pourtant créées pour pallier ce manque de reconnaissance de la scène artistique de Chicago, faisaient appel à des jurys de critiques, d'artistes et de galeristes new yorkais comme comme Clement Greenberg, Jackson Pollock et Betty Parsons. Voir Maggie TAFT, Robert COZZOLINO, Judith Russi KIRSHNER et Erin HOGAN (dir.), *Art in Chicago : a history from the fire to now*, op. cit., pp. 95-103.

Elizabeth Siegel reconnaît qu'avant les années 1950 très peu d'expositions dédiées aux artistes de l'ID prennent place à l'Art Institute<sup>292</sup>. Elle remarque tout de même qu'une rétrospective en hommage à Moholy-Nagy, intitulée sobrement *Moholy Nagy Memorial Exhibition*, est organisée un an après sa mort en septembre 1947. En outre, au début des années 1950, Peter Pollack, directeur du département photographique de l'Art Institute de 1945 à 1957, commence à s'intéresser aux travaux photographiques produits par l'ID. Il expose d'abord les professeurs Harry Callahan, Arthur Siegel, et Aaron Siskind<sup>293</sup>. Callahan inaugure d'ailleurs la nouvelle galerie consacrée à la photographie de l'Art Institute en 1951. Dans sa première exposition à l'Art Institute, *Creative and Penetrating Photographs by Harry Callahan*, ses œuvres sont présentées par séries et désignées comme « des photographies dramatiques de la nature et de la ville. » Le nom des sections qui leur sont attribuées, rappelle celles des exercices du cours fondamental :

1. Les motifs architecturaux, 2. Les détails structurels des immeubles et des rues, 3. Les formes graphiques créées par les panneaux publicitaires et les murs fragmentés. 4. Les expérimentations avec les expositions multiples, 5. La lumière comme mouvement et motif dans la nature, 7. Les études des feuilles, des herbes, des tiges, des racines et du sable, accentuant les lignes et les textures<sup>294</sup>.

En outre, l'Art Institute acquiert dès 1953 des photographies de Callahan grâce au fond Peabody<sup>295</sup>.

Malgré cette reconnaissance relativement rapide de l'Art Institute, le MoMA de New York a été bien plus actif dans son soutien à l'œuvre d'Harry Callahan. Dès 1946, il fait partie des photographes exposés par Beaumont Newhall dans *New Photographs*. C'est surtout sa

<sup>292</sup> Elizabeth SIEGEL, « From the Institute of Design to the Art Institute of Chicago: Photography, the School and the Museum », in Kristina LOWIS (dir.), *New Bauhaus Chicago: Experiment Photography and Film*, op. cit., pp. 170-176.

<sup>293</sup> *Creative and Penetrating Photographs by Harry Callahan* (Apr 23–May 31, 1951) ; *Photographs in Color by Arthur Siegel* (Sep 15–Nov 1, 1954) ; *Photographs by Aaron Siskind* (Nov 15, 1955–Jan 1, 1956) sont les trois premières expositions consacrées aux professeurs du département photographique de l'Institute of Design.

<sup>294</sup> « 1. Architectural patterns. 2. Textural details of buildings and Streets. 3. Designs made of billboards and fragmented walls. 4. Experiments in multiple exposures. 5. Lincoln Park in winter : Experiments in underdeveloped and overexposed negatives. 6. Light as movement and pattern in nature. 7. Studies of leaves, weeds, stalks, stems and sand, stressing line and texture. » *Creative and Penetrating Photographs by Harry Callahan*, annonce de l'exposition du 23 avril au 31 mai 1951, Harry Callahan Archive, CCP, AG29 :3A.

<sup>295</sup> *Accessions in Photography Department (Photographs in the Peabody Fund)* du 15 mai au 1 juillet 1953.

relation privilégiée avec Edward Steichen<sup>296</sup>, directeur du département photographique du MoMA de 1947 à 1962, qui renforce sa visibilité au sein de l'institution new-yorkaise. Pendant les treize années où ce dernier dirige le département, Callahan est représenté dans treize expositions. Par ailleurs, le photographe s'appuie sur leur relation pour promouvoir le travail du département. Callahan déplore en effet que l'ID soit une « tour d'ivoire »<sup>297</sup> au sein de la ville de Chicago et tente de pallier ce manque de reconnaissance par les institutions de la ville, en se tournant vers le reste des Etats-Unis. D'après Ferenc Berko, Steichen se rend régulièrement à Chicago pour y rencontrer Callahan qui le présente à ses élèves. Il visite notamment l'ID en 1952<sup>298</sup> dans le but de sélectionner des tirages de jeunes photographes issus de l'école pour son exposition *Always The Young Strangers*<sup>299</sup> en référence au poème éponyme de Carl Sandburg. Marvin E. Newman y présente trois séries, l'une sur des enfants qui patientent pendant l'hiver en regardant le monde derrière leurs fenêtres, une autre sur les bouches d'égout qui rappelle l'exercice formel mené par Else Tholstrup, la dernière sur les ombres de passants sur les trottoirs de la ville. Yasuhiro Ishimoto tient une place importante dans cette exposition avec sa série sur les jambes des plagistes patientant au stand de hot-dogs du Lac Michigan. Mary Ann Dorr (Lea) est présentée comme une photographe héritière de László Moholy-Nagy à travers son travail sur les ombres projetées sur le sol d'un mobilier de jardin en fer. Les travaux sélectionnés par Steichen et Callahan sont très formels et pour certains d'entre eux hérités du cours fondamental. Les ombres des passants et les ombres du mobilier de jardin font directement référence à l'exercice du *contour lighting* qui fait deviner la forme d'un objet ou au contraire en donne une idée déformée en photographiant son ombre. Le travail d'Ishimoto rend abstrait le corps en isolant une partie. Les plagistes du Lac Michigan sont ainsi réduits à leurs jambes, des lignes verticales, dont les positions révèlent l'impatience ou la détente de ceux qui attendent.

Dans son introduction à *Always the Young Strangers*, Edward Steichen insiste sur l'importance de représenter une nouvelle génération de photographes d'après-guerre. Parmi eux on trouve notamment Saul Leiter, Leon Levinstein et Roy de Carava. Selon lui, cette génération, comme la précédente, ne se construit pas sur des « ismes », mais est pourtant largement tournée vers le photojournalisme. Il remarque que si certains jeunes photographes

<sup>296</sup> Dès leur rencontre en 1948, Steichen est admiratif du travail de Callahan. Leur relation est aussi intime puisque la secrétaire d'Edward Steichen, Dee Knapp, est la belle-sœur d'Harry Callahan.

<sup>297</sup> Entretien d'Harry Callahan par Charles Traub, *op. cit.*

<sup>298</sup> Voir entretien de Mary Ann Dorr (Lea) avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>299</sup> *Always The Young Strangers*, New York, Museum of Modern Art, 26 février-1 avril, 1953.

tentent de se libérer du photojournalisme et de créer des images plus abstraites, à l'instar des trois élèves de l'ID, il n'en reste pas moins que leurs photographies reposent toujours sur des « réalités physiques » reconnaissables, telles que des chaises métalliques, des enfants ou des promeneurs. Enfin, il note que la qualité technique de ses photographies n'est pas toujours bonne mais mieux vaut cela que des photographies sans contenu et parfaites techniquement. Cette exposition fonctionne si bien qu'Harry Callahan tente d'en organiser une autre avec Steichen en 1956. Dans un paquet daté du 21 juin 1956<sup>300</sup>, il lui envoie des tirages de ses élèves et insiste particulièrement sur la qualité des photographies de Joseph Jachna qui vient de proposer un alphabet en images. Il mentionne également à Steichen le projet sur l'architecture de Sullivan dirigé par Aaron Siskind. Cette seconde exposition n'aura finalement pas lieu mais elle indique l'intérêt d'une grande institution comme le MoMA pour le département photo de l'ID.

Par ailleurs, Edward Steichen ne se contente pas d'exposer les œuvres de certains élèves mais les conseille sur leur carrière et les soutient financièrement en achetant certains tirages. C'est le cas de Ray Metzker rencontré à la fin de ses études en 1959<sup>301</sup> dont il encourage la candidature à la Bourse Guggenheim<sup>302</sup>. Yasuhiro Ishimoto se rappelle avoir été présenté à Steichen par Callahan en 1952. A cette occasion, il sélectionne des tirages pour *Always the Young Strangers*, l'exposition *Family of Man* de 1955, et *Diogenes with a Camera V* qui réunit Yasuhiro Ishimoto, Lucien Clergue et Bill Brandt en 1961.

Plutôt que de promouvoir des élèves de manière individuelle, Arthur Siegel cherche de son côté à défendre une Ecole, un programme, un style photographique sur la scène américaine. La volonté de s'imposer comme une école de référence en matière d'éducation photographique est visible à travers la première exposition organisée à l'extérieur du département en 1948 à l'université d'Harvard où sont présentés les « travaux d'étudiants, [les]

<sup>300</sup> Lettre d'Harry Callahan à Edward Steichen, 21 juin 1956, Harry Callahan Archive, CCP, AG29:6.

<sup>301</sup> METZKER Ray K., « Interview with Ray K. Metzker, The Art Institute of Chicago », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 24 mai 2000. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>302</sup> « *Thinking about Metzger [sic] over, I would recommend that he also make an application for a Guggenheim which, if he is awarded the Guggenheim, he can delay its acceptance for a year or two if he wishes. He can name his project about doing the Loop and the importance of doing it independently of any interested backing. [...] And of course he can list me as sponsoring his request.* » Lettre d'Edward Steichen à Harry Callahan, 10 octobre 1958, Harry Callahan Collection, CCP, AG29:6.

méthodes d'enseignements [de] l'Institute of Design<sup>303</sup>. » Cette promotion s'étend aussi à l'international. En juillet 1949, une exposition des oeuvres de l'ID se tient à Londres sous les auspices de l'organisation britannique, le Council of Industrial Design (aujourd'hui appelé le Design Council). Par ailleurs, l'inscription de Keld Helmer-Petersen en 1950 et celle de Else Tholstrup, tous les deux arrivés du Danemark en 1951 grâce à la bourse de l'American-Scandinavian Foundation, prouvent que l'ID bénéficiait d'une certaine reconnaissance et réputation sur la scène internationale de cette époque.

Siegel organise également en février-mars 1950, dans les locaux de la Photo League à New York, une exposition de photographies tirées du programme photo. Une seconde partie présente les travaux de photographes ayant suivi les cours de Paul Strand au sein de l'école new-yorkaise<sup>304</sup>. Cette exposition devait voyager ensuite à Chicago pour être montrée à l'ID, mais cela n'aura finalement pas lieu<sup>305</sup>. Contrairement aux expositions précédentes organisées par l'ID, n'y sont exposées que des photographies provenant du département – et non les sculptures, dessins ou peintures réalisés dans les autres départements – et elles ne sont pas expérimentales mais purement documentaires. La comparaison entre ces deux écoles est particulièrement intéressante car elle nous amène à comprendre la place que le département photo occupait alors aux Etats-Unis. La Photo League souhaite en effet après la seconde guerre mondiale devenir un centre pour la photographie américaine<sup>306</sup>. Cet objectif, s'il n'est pas clairement énoncé par l'ID, est manifeste comme en témoigne la série d'expositions organisée à partir de 1948. Par ailleurs, la Photo League et l'ID incarnent deux visions photographiques contemporaines en apparence opposées. La Photo League est le centre de photographie documentaire et sociale ; l'ID celui de la photographie expérimentale. Il ne faut pas oublier par ailleurs que ce lien est visible dans le passage que font certains élèves de la Photo League à l'ID. Ces deux pôles photographiques sont alors largement influents sur le territoire nord-américain. Un article du *New York Times*<sup>307</sup> consacré à l'exposition de 1950 explique ainsi que les photographies produites à l'ID « décrivent les techniques enseignées à

<sup>303</sup> *Student Work and Teaching Methods, Institute of Design, Chicago*, Harvard University, 1948. D'après la chronologie de John Grimes, SDG collection, Chicago.

<sup>304</sup> Paul Strand enseigne à la Photo League au printemps 1949. Ses étudiants incluent Rebecca Lepkoff, Arthur Leipzig, Jerry Lebling, Sol Libsohn, Walter Rosenblum et Sandra Weiner.

<sup>305</sup> Il est possible que les difficultés politiques rencontrées par la Photo League à cette époque aient conduit à l'annulation de l'exposition à l'ID. En mai 1949, Angela Calomiris, membre de la Photo League et informatrice pour le FBI, dénonce lors d'un procès l'organisation comme étant au service du parti communiste.

<sup>306</sup> Anne TUCKER, Stephen DAITER, Claire CASS, *This Was the Photo League, Compassion and the Camera from the Depression to the Cold War*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery/ Houston, John Cleary Gallery, 2001.

<sup>307</sup> « Student Exhibits », *New York Times*, 19 février 1950.

l'école plutôt qu'[elles] ne représentent l'expression de photographes individuels ». Cependant, les images produites par la Photo League ne semblent pas non plus convaincre le journaliste, tant elles sont « marquées par un point de vue limité, le désir de plaire à leur instructeur. » Les travaux de l'ID sont « enthousiastes », « expérimentaux », « libres » mais sans cohérence, ni contenu, ni vision originale. Le journaliste reconnaît qu'il s'agit d'une formation qui développe les compétences de l'étudiant, lui permet de maîtriser les outils mais qu'« il faudra encore du temps pour savoir les utiliser avec une intention personnelle. » Le développement d'une voie originale n'est pas encore en effet l'objectif de la formation au département photo, il s'agit plutôt de se professionnaliser à travers une formation technique.

Une partie de cette exposition, celle consacrée à l'ID, est ensuite montrée dans les locaux du département de métallurgie, de chimie et d'ingénierie de l'IIT le 3 novembre 1950 sous le titre *One hundred Photographs by students of the Institute of Design* puis à l'Institut d'art de Milwaukee sous le titre de *Photography-Chicago style an exhibition of one-hundred photographs, experimental and documentary*. D'après la documentation photographique qu'en a fait Jordan Joel Bernstein<sup>308</sup>, les tirages des photographes y sont montés sur carton puis exposés sur des panneaux au milieu du hall de l'IIT. Un document intitulé « Exposed Captions to accompany photography exhibit »<sup>309</sup> liste les huit sections de l'exposition en question. Elles suivent le programme du département photographique de ces années-là, présentant l'appareil photographique comme « à la fois un moyen d'expression et un outil d'enregistrement ». Ainsi l'exposition est divisée en deux parties, une première présente les exercices expérimentaux du programme, une seconde, un ensemble de photographies purement documentaires. La première exposition commence par des photogrammes, des images macrographiques de bulles de savons, des modulateurs de lumière et des volumes virtuels. Elle se poursuit avec l'exercice du *black and white* dans lequel des objets – des fils barbelés ou des jambes – sont photographiés de manière très contrastée afin d'être réduits à des formes pures blanches ou noires. La surimposition et les expositions multiples, l'utilisation de différents types de lumière (ultra-violette ou infra-rouge par exemple) ont également un panneau qui leur est consacré. Ensuite, une section intitulée *the camera eye* montre des séries de photographies présentant un objet selon différents points de vue afin de créer de nouvelles formes visuelles. Les étudiants ont photographié des objets différents aux

<sup>308</sup> New Bauhaus / Institute of Design Collection, UIC, box 9, folder 267.

<sup>309</sup> « Exposed Captions to accompany photography exhibit », Arthur Siegel Papers, Ryerson & Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, box 18, folder 7.



formes analogues, des carcasses de voiture isolées de leur contexte, des échelles d'incendie prises en plongée et en contre-plongée. La deuxième partie de l'exposition réunit des photographies d'enfants prises dans les rues de Chicago en relation avec le travail de Wayne Miller. On y trouve ainsi les photographies d'Halloween de Yasuhiro Ishimoto et de Marvin E. Newman ; les photographies de reportage sur les *settlement houses* et un reportage sur Bronzeville. Cette dernière section de l'exposition annonce le besoin du département photo de s'identifier comme une école à part entière au sein de l'ID avec une vision photographique distincte de ses missions originelles.

Comme l'annonce l'intitulé de l'exposition de Milwaukee, les « 100 photographies » proposent deux usages de la photographie, celui de la documentation et de l'expérimentation. En cela, l'exposition résume le programme mis en place par Arthur Siegel et Harry Callahan au sein du département photographique jusqu'à la fin des années 1940. Avec le départ de Siegel en 1949, l'orientation du programme change. Il est orienté vers le développement du photographe en tant qu'artiste et sur la réalisation à terme d'une œuvre à part entière. Aaron Siskind qui intègre le programme en 1951, vient lui-même de la Photo League et enrichira le programme de façon à répondre à l'absence de vision personnelle.

## ***Conclusion***

A la fin des années 1940, Arthur Siegel et Harry Callahan ont réussi à dépasser l'héritage européen du département sans pour autant le dénaturer. Ils ont conservé l'approche expérimentale du programme original en l'adaptant aux profils d'une nouvelle génération tournée vers la photographie documentaire. Ils sont parvenus à concilier les orientations professionnelles et artistiques du département. Par ailleurs, ils ont réalisé cette transition sous le sceau de la collaboration malgré les tensions existantes au sein de l'ID. Le binôme qu'ils forment de 1946 à 1949 devient un trait essentiel du département dans les années à venir puisqu'à chaque décennie il sera dirigé par un binôme. Par ailleurs, en encourageant les élèves à passer du studio à la rue, Siegel et Callahan développent une nouvelle vision de Chicago, où l'aspect formel de la ville est aussi important que son identité sociologique, culturelle ou politique.

Cependant, comme le montre l'échec du séminaire « New Vision in Photography » et la participation d'un seul élève, Art Sinsabaugh, au sein du cursus de quatre ans, le programme en est encore à ses balbutiements. Quelle vision de la photographie et de son enseignement souhaite-t-il défendre ? Comment rivaliser avec la scène artistique de New York ? Comment se donner les moyens de devenir un des plus grands centres photographiques américains ?

En 1951, une nouvelle orientation pédagogique est donnée au programme grâce à l'arrivée d'Aaron Siskind, grand photographe américain, qui a lui-même opéré dans son travail une transition du documentaire social vers une photographie formelle. Avec lui, Callahan va mettre en place la réalisation d'une thèse photographique et l'organisation de projets collectifs au sein du département qui font de l'ID un lieu d'exception dans les années 1950. Ces deux outils concilient le travail collectif qui était au cœur de la pédagogie de Laszlo Moholy-Nagy et le travail personnel centré sur le développement d'une vision individuelle. C'est avec ces deux outils qu'Aaron Siskind et Harry Callahan répondent au souhait formulé par Walter Gropius dans une lettre à Henry Heald le 21 avril 1951, celle de faire de l'ID un centre artistique proprement américain : « Pour moi, il me semble impératif que ce grand pays trouve sa propre expression, également dans les arts, et pas seulement dans les sciences. Dans le travail de l'Institut, je vois les racines pour le développement d'un art américain autochtone<sup>310</sup>. »

<sup>310</sup> « *To me, it seems to be imperative that this great country should now find its own expression, also in the arts, not in the sciences only. In the work of the institute, I see roots developing for an indigenous American Art.* » Lettre de Walter Gropius à Henry Heald, 21 avril 1951, UIC, box 9, folder 267.

## 2 Le département photographique devient une école autonome, 1951-1961

Dans les années 1950, l'Institute of Design parvient à conjuguer une structure administrative et académique forte et une esthétique développée et portée par ses enseignants et ses élèves dans l'enceinte du département ainsi qu'à l'extérieur. Après la fusion avec l'Illinois Institute of Technology (IIT) qui lui permet pour un temps de ne pas se soucier de son avenir financier, trois éléments vont contribuer à renforcer l'originalité et l'indépendance du département en comparaison avec le reste du système éducatif américain. D'une part, la création d'un diplôme de master en photographie en 1950 consolide la légitimité de l'ID en tant qu'école professionnalisante. D'autre part, la mise en place de projets collectifs de type documentaire permet au département d'exister au sein de la ville de Chicago et, plus largement, au sein de la scène photographique américaine. Enfin, un projet individuel sous la forme d'une dissertation photographique personnelle clôt le parcours de l'étudiant. Cette dialectique entre projet personnel et projet collectif est au cœur de la pédagogie et de l'esthétique développées par Aaron Siskind et Harry Callahan.

La présence d'une direction à deux têtes avec Siskind et Callahan assoit également la renommée du département photographique. Ensemble, ils renforcent le programme existant tout en mettant en avant sa particularité, celle d'être dirigé par des photographes-artistes qui portent une conception artistique de la photographie. Leur influence sur leurs élèves pose la question autrement plus complexe de savoir s'ils ont instauré un style photographique propre à l'ID. La création du groupe *ID5 Students* constitué de cinq étudiants qui se réclament de cette école nous conduit logiquement à chercher ce qui relève dans leurs œuvres d'une méthode pédagogique ou d'un style communs. On peut ainsi identifier des éléments analogues au sein de leurs œuvres : l'approche expérimentale, la série photographique, le tirage comme finalité, et un engagement total du photographe dans sa production artistique. Ce chapitre déterminera en quoi le programme mis en place par Callahan et Siskind est unique dans le système éducatif américain des années 1950 et si l'on peut définir le département comme une école à visée artistique.

## 2.1 Une direction à deux têtes : Harry Callahan et Aaron Siskind

### 2.1.1 Une rencontre en miroir

#### 2.1.1.1 Quand Harry rencontre Aaron

« Le fait est qu'on avait l'habitude de dire 'HarryetAaron.' On ne disait pas 'Harry', on ne disait pas 'Aaron,' on disait 'HarryetAaron.' »

Kenneth Josephson<sup>311</sup>

Le couple pédagogique que forment Harry Callahan et Aaron Siskind a souvent été célébré comme le plus important et inattendu de l'histoire de l'enseignement de la photographie américaine. Il est vrai que la force de leur amitié qui durera toute leur vie, leur collaboration en tant que professeurs pendant presque plus de vingt ans<sup>312</sup> malgré leurs personnalités et leurs approches photographiques différentes, n'ont de cesse de questionner l'incongruité et la beauté d'une telle association.

En mai 1949, après la démission d'Arthur Siegel, Harry Callahan prend la tête du département photographique à l'ID et se retrouve face à un immense défi. Il est seul à enseigner la photographie à plein temps – Art Sinsabaugh est encore inexpérimenté et Gordon Coster n'enseigne qu'à mi-temps en raison de sa carrière de photjournaliste – et il doit renouveler un programme qui ne correspond plus aux attentes des jeunes étudiants américains. Les successeurs de László Moholy-Nagy ont tous quitté le programme, Arthur Siegel et Frank Levstik étant les derniers à partir en 1949. Harry Callahan est amené à défendre une tradition expérimentale dont il n'adhère pas à tous les principes. De plus, le programme dessiné par Arthur Siegel en 1945-1946 est déjà obsolète face à l'engouement des étudiants pour la photographie documentaire et sociale et à leur désir d'approfondir une vision personnelle de la photographie. En 1948, Harry Callahan rencontre pour la première fois

<sup>311</sup> « *The thing was, we used to say 'HarryandAaron.' We didn't say 'Harry' or we didn't say 'Aaron,' we said 'HarryandAaron.'* » Kenneth JOSEPHSON avec David NORRIS, Joseph STERLING, *et al.*, « Talk about ID photography and IIT architecture held at Gallery 312, Chicago », discussion modérée par Richard Sessions, 13 avril 1995. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>312</sup> Aaron Siskind et Harry Callahan enseignent ensemble à l'ID de 1951 à 1961, puis à la Rhode Island School of Design (RISD) à Providence de 1971 à 1976.

Aaron Siskind à Chicago par l'intermédiaire d'un ami commun, Todd Webb, ancien camarade de photographie de Callahan à Détroit, et nouveau complice de Siskind à New York<sup>313</sup> (fig. 97). Pendant le séjour de Siskind à Chicago, Callahan et lui commencent à photographier ensemble la ville. Lors d'une excursion dans une décharge pour voitures, tandis que Callahan prend rapidement quelques clichés à l'aide d'un appareil photographique de 35 mm, Siskind installe sa chambre photographique et capture minutieusement son environnement pendant plusieurs heures. Harry Callahan est à la recherche de formes et d'une lumière qui correspondent à sa sensibilité ; à l'inverse, Aaron Siskind s'inspire de l'environnement extérieur pour s'exprimer. La ville de Chicago, sa violence, ses divisions sociales et raciales sont déjà à l'œuvre chez lui. Selon Carl Chiarenza<sup>314</sup>, c'est d'ailleurs au cours de cette excursion que Siskind commence à être fasciné par Chicago et à enregistrer une forme de tension qui n'apparaissait pas dans ses œuvres antérieures. L'œuvre *Chicago (Auto Graveyard) 3* représente ainsi le nom « Chicago » tracé sur un mur criblé de balles (fig. 98). La beauté des tonalités du tirage contraste avec la violence suggérée par le thème de l'image<sup>315</sup>.

Cette capacité à s'imprégner du monde extérieur et à l'exprimer de manière expressionniste et passionnée fait l'admiration de Callahan. Pour Siskind, la photographie n'est pas qu'un travail sur la forme. Tout élément du réel porte la trace de l'homme et la photographie représente sa présence ou sa trace. De plus, il a été formé au sein de la Photo League comme un photographe documentaire et social dans un souci de représenter son environnement extérieur. Siskind se confronte au réel en choisissant de capturer ce qui se trouve directement face à lui dans l'instant présent. Le réel devient visuellement intéressant par ce que tout y est déjà là. L'approche photographique de Callahan n'est pas complètement divergente de celle de Siskind mais son rapport au médium est plus méditatif et formel. Il ne

<sup>313</sup> Aaron Siskind visite Chicago en compagnie de son galeriste Charles Egan pour rencontrer un ami et collectionneur d'œuvres d'art, Noah Goldowsky. Sur les conseils de Todd Webb rencontré à la Photo League, il décide de contacter Harry Callahan et Arthur Siegel. Voir Paul RAEDEKE, « Interview with Harry Callahan », *Photo Metro*, juillet 1988, pp. 5-19.

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> « *The pictures Siskind made have a complexity and an undercurrent of violence. In one, the word Chicago runs from edge to edge across the middle of the rectangle. Only four of the letters are completely legible. The rest are riddled away as if by bullets. Thoughts of machine guns and speeding, bullet-proof cars, of neon lights and shady night life, all fuse together into a festering mass. But the print itself is beautiful. The blacks are rich and velvety, the lights are alive and glowing.* » *Ibid.*

cherche pas la complexité, la violence, ou l'expression de ses sentiments intérieurs. S'il les représente, c'est presque malgré lui<sup>316</sup>.

En mai 1949, Siskind s'arrête à Chicago en revenant d'une visite de quelques mois chez le photographe Frederick Sommer à Prescott dans l'Arizona. Callahan en profite pour lui proposer officiellement de venir enseigner à l'ID. Aaron Siskind correspond exactement au profil qu'il recherche. C'est une personne de confiance, un photographe dont il admire le travail, avec une expérience importante dans l'enseignement :

Quand Siegel est parti, j'ai essayé de faire venir Aaron. J'étais vraiment tout seul – même si j'avais Sinsabaugh [...] Sinsabaugh venait de terminer l'école, et je lui apprenais le cours fondamental. C'était un gars intelligent, et tout ça, super, et si j'avais eu assez de professeurs, il aurait été bien, et il aurait évolué en tant qu'enseignant. Mais à ce moment-là – j'avais beaucoup de choses sur le dos, et j'avais besoin d'une personne plus expérimentée<sup>317</sup>.

Harry Callahan choisit Siskind car il représente un miroir inversé de ses propres capacités. Callahan est de nature réservée et solitaire et doute de ses capacités à enseigner. Il se considère comme un mauvais professeur, peu à même de fournir un regard critique qui fasse progresser ses élèves. Dans plusieurs entretiens, Callahan se décrédibilise en tant que pédagogue et attribue sa carrière d'enseignant uniquement à la chance. Il va même jusqu'à comparer ses trente années d'enseignement à un « meurtre »<sup>318</sup>. En fait, Callahan maîtrise bien le cours fondamental et l'enseignement des exercices mais il se trouve en difficulté avec des élèves de niveau plus élevé qu'il s'agit d'aiguiller dans leurs projets personnels. A l'inverse, Siskind est le prototype de l'artiste new-yorkais, sociable et cultivé. Qui plus est, l'enseignement constitue pour lui une véritable passion. Il a été professeur de littérature anglaise dans le secteur public à New York de 1926 à 1949, et il a également l'habitude de diriger des groupes de photographes grâce à son expérience au sein de la Photo League. Ce lien avec l'organisation new-yorkaise en fait un photographe de formation documentaire, ce qui ne manque pas d'attirer l'attention de Callahan toujours à la recherche d'un autre point de

<sup>316</sup> Voir John SZARKOWSKY, *Callahan*, cat. exp. New York, Museum of Modern Art/ Aperture, 1976.

<sup>317</sup> « *When Siegel left, I tried to get Aaron to come. I was really by myself – even though I had Sinsabaugh, Sinsabaugh had just got out of school, and I was sort of teaching him the foundation course. He was a bright guy, and everything, super, and if I had enough faculty he'd have been nifty, and grown as a teacher. But right then I really needed – I had the whole damn thing on my back, and I needed more of a person, a more experienced person.* » Entretien de Harry Callahan avec Charles Traub, 30 novembre 1977, *op. cit.*

<sup>318</sup> « *Verbalizing has been awful for me- I have a block. Teaching was 30 years of murder, although I got a lot out of the experience.* » Harry Callahan in Paul RAEDEKE, « Interview with Harry Callahan », *op. cit.*, p. 5.

vue sur la photographie et son enseignement. En effet, Siskind apparaît comme un profil original à l'ID car il n'est pas un héritier du New Bauhaus. Son intégration permettait au département d'être plus en phase avec son époque en formant les élèves à une vision documentaire et sociale et en se servant de l'environnement socio-économique de Chicago.

### 2.1.1.2 La résidence d'été au Black Mountain College

Malgré son intérêt pour la ville de Chicago et les amitiés qu'il y noue, Siskind refuse dans un premier temps de quitter New York où il bénéficie d'un réseau important de professionnels et d'amis. Sa troisième rencontre avec Harry Callahan est décisive. Elle se joue dans un endroit neutre mais non dépourvu de lien avec l'ID puisqu'il s'agit de Black Mountain College. Cette école expérimentale de Caroline du nord, fondée en 1933 par Joseph Albers, un ancien professeur du Bauhaus allemand, est une sorte de cousin germain de l'ID. Black Mountain s'appuie en effet sur les mêmes méthodes pédagogiques développées par Moholy-Nagy à Chicago. L'on retrouve, entre autres, les principes de pluridisciplinarité de l'enseignement, d'apprentissage par l'expérimentation et d'équité entre professeurs et élèves.

Pendant l'été 1951, Harry Callahan, Aaron Siskind et Arthur Siegel sont invités par Hazel Larson, alors professeure de photographie, à y donner des cours de photographie du 9 juillet au 31 août 1951. Ils sont tous les trois choisis car chacun d'entre eux « a une vision particulière et leur travail est porteur de cette vision »<sup>319</sup>. Parmi les autres participants, on compte notamment Robert Motherwell et Ben Shahn qui enseignent la peinture, Robert Rauschenberg et Cy Twombly comme étudiants et le poète Jonathan Williams. A la fin de l'été, ils font tous partie du cercle d'amis indéfectibles de Siskind. Callahan profite de ce lieu historique pour introduire Siskind à la pédagogie du Bauhaus et le convaincre de venir enseigner avec lui à l'ID. De son côté, Siskind revoit son jugement sur les idées expérimentalistes du Bauhaus qu'il pensait trop orientées vers le design. A sa grande surprise en effet, les classes proposées au Black Mountain College explorent des tendances plus romantiques, individuelles et expressives en lien avec l'individu et l'humain, proches de la New York School qu'il côtoie quotidiennement. Le programme d'été insiste ainsi sur une

<sup>319</sup> « *They each have a particular vision and have carried on their work according to that vision.* » « Black Mountain College, Bulletin Summer Session, July 9th to August 31st », vol. 9, no 1, 1951, non paginé, Arthur Siegel Papers, AIC, Series IV, Box FF. 16.2.

pratique concrète de la photographie, en lien avec le monde extérieur et guidée par la vision personnelle de l'élève :

A Black Mountain College les cours de photographie s'intéressent fondamentalement au désir de prendre une image. [...] Notre responsabilité consiste à permettre à l'esprit humain de maîtriser un bel outil mécanique afin d'être capable d'enregistrer une vision particulière. [...] Le monde est grand ouvert pour le photographe qui sait voir. Et celui qui peut voir ne s'ennuie jamais ? On pourrait dire que nous insistons sur nos capacités intuitives bien plus que sur les méthodes d'apprentissage logiques et éducatives. L'intuition ne peut être enseignée, mais elle peut être développée. La décision ultime de ce que l'étudiant fera avec sa vision particulière, [lui] appartient. Il a désormais développé sa responsabilité en ajoutant une vision originale. Nous essayons d'enseigner l'amour de la photographie ; nous savons que l'étudiant prendra la bonne décision<sup>320</sup>.

Au sein de ce séminaire d'été, les rôles pédagogiques de Callahan, Siskind et Siegel sont pour la première fois clairement définis. Trois sections d'étude de la photographie sont proposées : celle de l'image fixe (capturer un moment isolé), celle de l'image en mouvement (capturer des moments en continu), celle de son histoire (son développement, ses usages, ses résultats)<sup>321</sup>. Harry Callahan est chargé d'enseigner la photographie sous un angle technique. Il applique directement le cours fondamental de l'ID avec l'apprentissage des photogrammes, l'exploration des textures et des tonalités, et la maîtrise des techniques d'exposition et du développement du tirage. De son côté, Arthur Siegel anime une série de conférences sur des notions liées à l'image et à la représentation photographique, son rapport au monde et à la société. Sa première conférence concerne la lecture d'une image et sa sémantique ; la deuxième s'intéresse aux sujets photographiques dans leur rapport à l'homme ; la troisième envisage la technique sous l'angle de la création ; enfin il aborde les différents points de vue et objectifs que le photographe peut adopter<sup>322</sup>. Les interventions de Siskind prennent la forme

<sup>320</sup> « *At Black Mountain College the photography courses have been basically concerned with the desire to take the picture. [...] We take on the responsibility of a human mind controlling a beautiful piece of mechanism so that it may be used to record a particular kind of vision. [...] The world is open wide to the photographer who can see. And one can never be bored if one can see ? It may be said that we stress our intuitive capacities rather than the logical educational methods of learning. Intuitions cannot be taught, but it can be developed. The ultimate decision of what the student will do with his particular vision, rests with the student. He has now increased his responsibility by adding a special vision. We try to teach the love of photography ; we know the student will make the right decision.* » Ibid.

<sup>321</sup> « [...] *that of still photography (the captured isolated moment) That of movie photography (the captured continuing movement) That of its history (its growth, acceptance, uses, misuses, ITS RESULTS.)* » Ibid.

<sup>322</sup> 1. « *Reading the Image : Semantics ; Relation to verbal language/ Objective World/ Technical Translation/ Images/ Form/ Purpose.* » 2. « *Discovery and Transformation : Subject Matter ; Man to Nature/ Man to Society/ Man to himself.* » 3. « *Creative Seeing and Technique ; Light/Tone/Space/Time/Camera.* » 4. « *Purposes and*



de *critics*, des entretiens individuels et collectifs au cours desquels il regarde et analyse les travaux des élèves, leur apporte son regard critique et les guide pour faire évoluer leur connaissance technique et créative de leur propre travail. Il organise également des groupes collectifs afin de favoriser une stimulation mutuelle et des échanges solidaires entre les apprentis photographes.

Cette répartition des rôles entre les différents acteurs se retrouve au sein de l'organisation du département photographique de 1951 à 1961. Harry Callahan dirigera le cours fondamental et enseignera l'approche expérimentale sous un angle plus technique ; Arthur Siegel interviendra à temps partiel pour enseigner de manière théorique la lecture d'une image, son contenu, et l'histoire de la photographie ; Aaron Siskind se consacrera au suivi individuel de chaque élève et dirigera des groupes d'étudiants sur des projets spécifiques. En outre, ce programme non-académique qui laisse la part belle à l'intuition, à la créativité libre et au développement d'une vision individuelle, sera au centre de la pédagogie élaborée par Siskind et Callahan à l'ID.

A la fin de l'été 1951, Siskind se laisse convaincre par Callahan et le peintre Hugh Weber, enseignant à l'ID et qui deviendra un ami très proche, ainsi que par Serge Chermayeff lors d'une visite à New York, de s'installer à Chicago pour une période d'essai. Siskind pense s'engager pour une année mais il devient rapidement un acteur essentiel du département dont il prendra la succession en 1961 après le départ de Callahan. Il n'en partira qu'en 1971.

## ***2.1.2 La réussite d'un mariage artistique et pédagogique exceptionnel***

### **2.1.2.1 Des photographes autodidactes**

Callahan et Siskind ont en commun d'être autodidactes en photographie. Ils n'ont pas suivi de formation, ont choisi ce médium de manière spontanée et ont appris seuls à s'en servir. S'ils sont devenus artistes – ou se sont reconnus comme tels – c'est à la suite d'une rencontre avec un photographe. Pour Harry Callahan, qui exerçait déjà la photographie depuis

*Pressures : The Photographer Categories/ Levels of Perception/ Objective and Subjective Approaches/ Sources of Visual Insight/ The Creative Photographer. » Ibid.*

le milieu des années 1930 mais de manière anecdotique, l'engagement dans la pratique de la photographie a lieu à la suite d'une rencontre avec Ansel Adams en 1941 au Camera Club de Détroit où il anime un atelier photographique le temps d'un week-end sur l'invitation d'Arthur Siegel<sup>323</sup>. La rencontre de Callahan avec Adams est décisive pour plusieurs raisons. D'une part il l'introduit à la scène photographique américaine historique, Callahan visite ainsi Alfred Stieglitz à New York en 1942 à *An American Place* sur les conseils d'Ansel Adams<sup>324</sup>. D'autre part, c'est à la suite de leur rencontre que Callahan décide de dédier sa vie entière à une pratique artistique de la photographie et non simplement amateur. Todd Webb, qui faisait partie de cet atelier mené par Ansel Adams, se rappelle que Callahan y apprend à exposer ses négatifs et à tirer ses tirages de manière parfaite selon le *zone system*, technique avec laquelle il prendra ses distances par la suite<sup>325</sup>. Par ailleurs, en voyant les tirages contact d'Ansel Adams, Harry Callahan abandonne son agrandisseur photographique et l'échange contre une chambre photographique Deardorff pour produire des tirages contact de format 8 x 10. Mais ce n'est pas l'esthétique ou la technique d'Adams qui transforment le plus Callahan. Il se convertit à la photographie en observant son dévouement à la photographie. Lorsque Callahan fait le récit de sa rencontre avec Alfred Stieglitz en 1942, il en tire la même conclusion, celle d'être inspiré davantage par la manière dont les photographes pensent que par la façon dont ils photographient : « Stieglitz a eu une grande influence sur moi. Je l'ai vu en 1942-1945. Mais je ne pense pas que mes photographies s'inspirent de qui que ce soit. Je suis plus ému par la façon dont les photographes pensent. C'est une des seules manières par laquelle je peux être influencé »<sup>326</sup>.

<sup>323</sup> Ici, Siegel montre son talent pour réunir des personnalités importantes de la photographie. Après avoir présenté Ansel Adams à Harry Callahan, il met en relation ce dernier avec László Moholy-Nagy. C'est dans le même esprit de rencontres et de collaborations qu'il organise le séminaire « New Vision in Photography » en 1946 à l'ID.

<sup>324</sup> « *Ansel talked with reverence about classical music and Stieglitz. So, I started collecting classical records and reading all I could about Stieglitz. I was powerfully moved by the music and what I learned about Stieglitz and his following. This was my first real introduction to fine art. I was inspired by Stieglitz's photographs and writings and eventually want to New York to see him.* » Harry CALLAHAN, « Editor's Note », *Ansel Adams in Color*, Boston, Little, Brown and Company, p. 7.

<sup>325</sup> Todd WEBB, « Interview with Todd Webb by Robert F. Brown, September 4, 1990- May 22, 1992 ». Transcription papier, p. 12. Harry M. Callahan Papers, Archives of American Art, Smithsonian.

<sup>326</sup> « *Stieglitz was a big influence on me. I saw him in 1942-1945. But I don't think my pictures follow anybody. I am more moved by the way photographers think. But that's about the only way I can be influenced.* » « Harry Callahan Informal Questions/ Answers Session », Entretien de Harry Callahan, 12 septembre 1978, enregistrement vidéo, Voices of Photography, CCP, DUB 78:03.

Siskind découvre la photographie de manière similaire. Il pratique depuis un certain temps la photographie documentaire et est inscrit à la Photo League. Il fréquente des photographes et est régulièrement confronté à leurs images, à leurs idées et à leurs questionnements. Pourtant, il est toujours professeur d'anglais et ne considère pas la photographie comme un art ou un métier noble, digne d'y consacrer sa vie ou du moins sa carrière. C'est l'intervention de Paul Strand à la Photo League, dont l'œuvre n'aura pourtant que peu d'influence sur son travail photographique, qui l'amène à embrasser l'idée de devenir photographe. La passion et l'engouement de Paul Strand pour sa propre photographie résonnent chez Siskind :

Au départ j'étais vraiment sceptique sur le fait de sacrifier toute ma vie à la photographie. Et je me souviens du jour où Paul Strand a donné une conférence à la Photo League et je me suis dit : « oui je pense que la photographie représente quelque chose à laquelle un homme peut consacrer sa vie. » Cela n'avait aucun rapport avec l'œuvre de Paul, cela avait à faire avec la façon dont il travaillait. Bien sûr la qualité de son travail aussi. Paul Strand avait une philosophie, pour lui la photographie était une expression ou une objectivation de ses attitudes à propos de la vie. Le fait est qu'il avait consacré toute sa vie à cette expression. Il était aussi capable de mettre en relation sa photographie et sa vie avec ses idées, pour lui c'était le progrès social<sup>327</sup>.

D'un point de vue pédagogique, Siskind et Callahan tirent deux conclusions différentes de leur expérience d'autodidacte. Pour Callahan, la créativité ne peut être enseignée et il est donc illusoire de vouloir former des artistes. La seule chose qu'une école de photographie puisse proposer à ses élèves c'est un environnement propice au travail artistique. Il fait référence ainsi à la vision de Moholy-Nagy pour qui « le Génie venait sous toutes les formes »<sup>328</sup>. Mais il s'appuie également sur son propre rapport à la photographie,

<sup>327</sup> « *At the beginning I was very skeptical about sacrificing my whole life to photography. And I remember one day Paul Strand gave a talk at the Photo League and I said to myself « yes I think photography is something a man can devote his life to. » It had nothing to do with Paul's works, it had to do with the way he was working. Of course the quality of his work too. Paul Strand had a philosophy, for him photography was an expression or an objectivisation of his attitudes about life. The point is that he devoted all his life to this expression. He was also able to relate his photography and life to his ideas, for him it was social change. » Aaron Siskind, « Aaron Siskind at Columbia College », 19 novembre 1982, enregistrement audio, Aaron Siskind Archive, CCP, AG 35 : 11.*

<sup>328</sup> « *You can't teach creativity. It's a mystery you found yourself. And teaching is as mysterious as making art. You communicate in endless ways you don't understand. In Moholy's words, « Genius comes in all forms. » You just try to give them an environment that Works. I had a student, Ray Metzker, who was quite succesful. Well, he gave a talk in Atlanta a little while ago and they asked him what I did in terms of teaching him and he said I gave him faith, but somehow I communicated what I felt. That's what I meant when I said Ansel Adams made me free. He gave me faith, you know, confidence in myself which I never had before. I think that's one thing you can teach. » Harry Callahan in Paul RAEDEKE, « Interview with Harry Callahan », *op. cit.**

d'ordre presque mystique, puisqu'il dit avoir embrassé la photographie comme on embrasse une religion<sup>329</sup>. Sa rencontre avec Ansel Adams l'a aussi rendu « libre » en lui donnant confiance en lui. Et c'est cette confiance qu'il transmet à ses élèves. Des années plus tard, Ray K. Metzker raconte ainsi que Callahan l'a influencé par la foi qu'il avait en la photographie<sup>330</sup>.

Pour Aaron Siskind, professeur de formation, la créativité n'a rien de mystique, elle vient de l'interaction avec d'autres et l'école offre un environnement idéal à son épanouissement en étant un lieu de sociabilité, culturel et collectif. L'apprentissage se fait par une stimulation mutuelle et la confrontation de son propre travail à celui des autres :

Mais une école peut faire bien plus, bien plus de choses : premièrement, une école, en plus de réunir tous les éléments culturels qui rendent une image possible, peut aussi vous mettre dans un environnement, vous voyez, où vous êtes en relation avec d'autres étudiants, et vous tirez de cela beaucoup de stimulations. Vous voyez des photographies réalisées par des gens qui sont plus ou moins de votre niveau, cela vous indique les possibilités qui s'offrent à vous. Ça a un effet important en termes de stimulation, d'encouragement, de camaraderie, et tout ça. Tout cela est très important pour apprendre un art. L'école vous apporte des choses que vous ne pourriez pas voir autrement, en termes d'expositions, de rencontres avec des personnes qui viennent et ont fait des choses, vous leur parlez, vous voyez leur univers et tout ce qui s'en suit<sup>331</sup>.

Callahan a donc une vision de l'enseignement photographique fondée sur l'individu, Siskind au contraire en a une vision collective. Ces deux approches, loin de les opposer, sont conciliées à l'intérieur du programme par une pédagogie qui refuse l'imitation et encourage l'apprentissage par l'émulation et la critique.

<sup>329</sup> Harry Callahan explique qu'il a été élevé dans une famille chrétienne très pieuse. Devenu athée, il éprouve le besoin de trouver un sens à sa vie et la photographie va remplir ce rôle. Voir Harry CALLAHAN, in Kelly JAIN (dir.), *Nude: Theory*, New York, Lustrum Press, p. 29.

<sup>330</sup> Harry Callahan in Paul RAEDEKE, « Interview with Harry Callahan », *op. cit.*

<sup>331</sup> « *But a school can do much more, many more things : in the first place, a school, besides bringing together all cultural things that make a picture possible, it also can put you in an environment, you see, where you are relating, say, to the other students, and so you get a great deal of stimulation from that. You see pictures made by people who are more or less on your level, it tells you something about what the possibilities are for you. It does a great thing in terms of stimulating you, and encouraging you, and giving your companionship, and all that. It's all very important in learning an art. The school brings together things that you probably could not see otherwise, in terms of exhibitions, in terms of visiting people who come and have done things, and you talk to them and see their world, and things of that sort.* » « Harry Callahan and Aaron Siskind, Question and Answer Session », entretien de Aaron Siskind et Harry Callahan avec David Travis, 27 mai 1982, transcription papier, Department of Photography, AIC.

### 2.1.2.2 Le refus de l'imitation et l'importance de la critique

Siskind et Callahan s'accordent sur leur refus de l'imitation en photographie. Ils ne souhaitent pas faire du département photographique une école avec une esthétique unique, une marque de fabrique « ID ». Ils refusent ainsi de montrer leurs propres photographies à leurs élèves. La majorité de ceux qui viennent à l'ID jusqu'à la fin des années 1950 n'ont d'ailleurs aucune idée du travail photographique de Callahan et Siskind à quelques exceptions près. Joseph Sterling, par exemple, décide de quitter le Texas State College au Texas en 1956 pour rejoindre l'ID après avoir vu la reproduction d'une photographie de Callahan dans un magazine. A l'Institut, les étudiants deviennent des photographes-artistes en observant le dévouement de Siskind et Callahan à la photographie et la reconnaissance de leur propre talent par leurs professeurs. Cette transmission de la passion photographique permet d'une part la libre expression par les étudiants de leur sensibilité photographique, d'autre part la préservation d'une infinité de styles photographiques au sein de l'ID.

Aaron Siskind analyse ainsi le rapport de ses élèves à son travail. Ils apprennent en l'observant mais ne sont pas influencés par le contenu, la forme ou l'esthétique de son travail :

J'y pense souvent, parce que j'ai de très nombreux étudiants qui enseignent et de très nombreux anciens étudiants qui m'admirent, ils m'aiment vraiment et ils m'admirent. Mais peu d'entre eux, en apparence, semblent directement influencés par moi. Même si certains ont fait des tentatives vaines en réalisant des photographies semblables aux miennes ou en utilisant le même genre de matériel, ils ont presque tous abandonné rapidement. Je rencontre très peu de gens qui semblent vraiment connectés à moi en termes de photographie. Quelqu'un a demandé à un étudiant, « qu'est-ce que vous avez appris de Siskind ? » et il a répondu « j'ai appris le dévouement »<sup>332</sup>.

<sup>332</sup> « *I think about it often, because I have so many students who are teaching and so many of my former students who are very beholden to me, they love me dearly and they admire me. But they are very few of them who, on the surface, seem to be directly influenced by me. Even though some have made futile attempts to make pictures like mine or to use the same kind of material, they almost always give it up very quickly. I find very few people who really seem to be directly connected to me in picture terms. Someone asked a student, « what did you get out of Siskind » and he said « I learned dedication from him. » » Aaron SISKIND in « Photography Interviews : Columbia », entretien réalisé par Alan COHEN *et al.*, 1983, transcription papier, Aaron Siskind Archive, CCP, AG30:29.*

En outre, le « mariage artistique exceptionnel<sup>333</sup> » de Siskind et Callahan devient un modèle de collégialité pour leurs étudiants. Comme l'explique Siskind, à l'époque où ils se rencontrent, « ils n'avaient rien à perdre à être ensemble. Il n'y avait ni argent, ni célébrité qui leur étaient associés, rien<sup>334</sup>. » Au début des années 1950, les deux professeurs sont en effet chacun reconnus dans des cercles fermés, pour Siskind celui en particulier des peintres abstraits de New York<sup>335</sup>, et pour Callahan le petit cercle d'admirateurs que constituent ses élèves et quelques grands noms de la photographie dont Edward Steichen fait partie. Leurs différences leur permettent non seulement de se compléter – l'un préférant se concentrer sur l'aspect technique de l'enseignement, l'autre préférant animer des groupes collectifs critiques – mais aussi de s'appuyer l'un sur l'autre dans leur pratique photographique comme dans leur vie. En outre, parce qu'ils représentent deux modèles très différents pour leurs élèves, ces derniers s'acceptent plus volontiers comme différents et renoncent à la compétition et à l'imitation. Joseph D. Jachna, qui devient photographe en même temps qu'un homme adulte<sup>336</sup>, dit que l'exemple de leur amitié a dépassé le cadre de l'école pour être une leçon de vie :

L'idée de deux personnes qui ont la chance de vivre et de se respecter était importante. Ils n'étaient pas comme des professeurs qui venaient de la même école. Ça rendait [leur relation] encore plus importante. [...] Pour une personne qui était en train de grandir, et se demandait comment être quelqu'un dans le monde, ils représentaient deux exemples<sup>337</sup>.

Cet apprentissage de la collégialité se retrouve dans les sessions de critique organisées par Callahan et Siskind. Elles ont lieu à la suite d'un exercice ou d'un problème donné aux élèves. Selon Mary Ann Dorr (Lea)<sup>338</sup>, élève à l'ID de 1951 à 1955, ces réunions ont lieu à la

<sup>333</sup> « [...] *a very, very unique artistic marriage* ». Kenneth JOSEPHSON, « Talk about ID photography and IIT architecture held at Gallery 312, Chicago », *op. cit.*

<sup>334</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, Boston, Little, Brown and Company, 1982, p. 185.

<sup>335</sup> A New York, Aaron Siskind est le seul photographe à être représenté par la galerie Egan dirigée par Charles Egan qui a lancé la carrière de nombreux peintres expressionnistes abstraits. De 1947 à 1954, Siskind y bénéficie de cinq expositions personnelles. Lorsqu'il arrive à Chicago, Siskind promeut naturellement le travail de ses amis peintres. Il aide ainsi Frank Kline à obtenir sa première exposition dans cette ville en 1954 à la galerie Allan Frumkin.

<sup>336</sup> « *Figuring out how to be a father, husband, teacher and artist – a man – I was fortunate to learn the importance of commitment from you two.* » Joseph JACHNA, « For Aaron – a letter from Joe Jachna », 1<sup>er</sup> février 2003, Stephen Daiter Gallery, Chicago.

<sup>337</sup> « *The idea of two people in the good fortune that they lived and respected each other was important. Because they were not like each other. It was not like teachers who came from the same school. This makes it even bigger. [...] For a person who was growing, and questioning how to be a person on the world, there were two examples.* » Entretien de Joseph D. Jachna avec Agathe Cancellieri, 20 novembre 2012, Chicago, Illinois.

<sup>338</sup> Entretien de Mary Ann Dorr (Lea) avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

fin de chaque semestre et chaque élève doit imprimer son travail accumulé depuis plusieurs mois et le présenter au reste de la classe. Les étudiants se réunissent avec leurs professeurs, accrochent leurs tirages aux murs de la classe ou se les font passer entre eux. Ensemble, ils commentent et critiquent leur travail sans jugement. Enfin Callahan et Siskind s'expriment sur les images en question. Pour chaque photographie, ils essaient de relever quelque chose de positif afin que les étudiants approfondissent leur jugement mais surtout que leurs réflexions les inspirent pour poursuivre leur travail. « Où cela peut-il mener ? Quelle est la prochaine étape ? Où pouvez-vous amener cette idée ?<sup>339</sup> » sont les questions qui reviennent à chaque critique.

Leur critique ne porte pas sur le sujet, la technique, ou sur le point de vue adopté par les élèves mais sur l'intérêt visuel des photographies. L'élève peut choisir une approche personnelle, un sujet singulier, une technique particulière, l'important étant qu'il questionne en quoi une photographie est visuellement intéressante. De cette manière, Callahan et Siskind forment leurs élèves « à voir » par eux-mêmes. Dans un article de 1952 où Callahan présente sa pédagogie, il dit ainsi :

Notre approche n'est pas [celle] d'une école de commerce. Notre travail n'est pas de dire aux étudiants comment faire des photographies. Si nous faisons cela, nous produirions en masse des jeunes Callahan et Siskind. Nous indiquons à peine la voie à suivre, laissant l'étudiant trouver sa propre approche de la photographie<sup>340</sup>.

Si Callahan prétend ne pas être à même d'enseigner, Siskind assume son rôle de mentor auprès de ses élèves. Callahan tient ainsi un rôle ambigu puisqu'il détient de fait une autorité en tant que directeur du département photographique mais la refuse. Pour autant, Siskind n'usurpe pas son autorité. Il est souvent le premier à parler dans les critiques mais il s'adresse toujours à Callahan avant de prendre une décision<sup>341</sup>. Par ailleurs, la relation

<sup>339</sup> « *Where can this lead ? What is the next step ? Where can you take this idea ?* » Entretien de Harry Callahan avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>340</sup> « *Our approach is not the trade school type of approach. Our job is not telling the students how to make photographs. If we did that, we would be mass-producing junior Callahans and Siskinds. We merely point the way, letting the student work out his own approach to photography.* » *Ibid.*

<sup>341</sup> « *It wasn't like, say, at Rochester, where Minor and Hattersley couldn't have been more different, and they were constantly tangling, and there was tremendous tension between those two people. There was nothing like that at the Institute of Design. They were very compatible... It would be interesting, when there were problems with the students, and that necessitated getting all the students together, and having Harry and Aaron present. And Aaron would do most of the talking, but then when it would come to 'Well what should we do' or something*

qu'entretient Callahan avec ses élèves, du moins dans les premières années, est plus intime que celle de Siskind avec les siens. Ray Metzker parle ainsi d'une relation privilégiée qui se bâtit grâce à des contacts individuels :

D'une certaine manière, Aaron était un *performer*. Il était très extraverti, sociable, mais il était toujours le centre de tout quand il était avec ses étudiants. Et Harry était avec les étudiants, mais d'une manière minimale, c'est-à-dire qu'il voulait économiser son temps et ses mots<sup>342</sup>.

Cette économie de mots répond à l'économie d'effets que l'on trouve dans les photographies de Callahan. Simples, non démonstratives, ses images sont en fait très complexes et virtuoses. Pour s'exprimer sur le travail de ses étudiants, Callahan a besoin de voir concrètement leurs photographies auxquelles il répond par quelques expressions succinctes comme « Oui c'est une bonne idée »<sup>343</sup>, « C'est une véritable image »<sup>344</sup> ou encore « C'est stupide »<sup>345</sup>. Cette dernière expression, dans le langage de Callahan, signifie que l'image est simple donc réussie. Ces réponses courtes du maître à l'élève mettent Callahan sur le terrain de l'intuition quand il juge le travail de ses élèves. Quand il sent que quelqu'un a du talent ou la capacité à concrétiser ses idées visuellement, il se contente de l'encourager dans ses démarches. Il n'intervient pas, il ne cherche pas à transformer l'idée de l'étudiant, il lui confirme par un simple commentaire qu'il est sur le bon chemin. En cela, Callahan se met au même niveau que ses élèves, il n'est pas un éducateur, il est un artiste et donc un *alter ego*, comme en témoigne Joseph D. Jachna, étudiant de 1953 à 1961 : « La plus grande chose que Callahan ait faite pour moi, c'était d'être un photographe. Il ne faisait pas d'effort pour entrer en relation. Aaron était un éducateur<sup>346</sup>. »

*like that, he would turn to Harry, and let Harry make the decision. I don't recall him usurping Harry's authority as head of the Photo area.* » Entretien de Ray K. Metzker avec Elizabeth Siegel, 24 mai 2000, *op. cit.*

<sup>342</sup> « *In a sense, Aaron was more of a performer. He was very outgoing, gregarious, but he was also the center of things when he was with the students. And Harry would be with the students, but it was in a minimal fashion, meaning that he wanted to economize on his time, and his words.* » *Ibid.*

<sup>343</sup> « *Yeah that's a good idea.* » *Ibid.*

<sup>344</sup> « *That's a real picture* », entretien de Kenneth Josephson avec Agathe Cancellieri, 25 juillet 2014, Chicago, Illinois.

<sup>345</sup> « *This is dumb.* » Harry Callahan, « First Interview with Harry Callahan for Photo Independent Publication », entretien de Harry Callahan avec Joseph D. Jachna, 1960, pp. 9-10, Collection privée Joseph D. Jachna, Oak Lawn, Illinois.

<sup>346</sup> « *The greatest thing Callahan did for me was to be a photographer. He didn't make an effort for contact. Aaron was an educator.* » Entretien de Joseph D. Jachna avec Kenneth B. Joseph, « An Interview with Joseph Jachna », avril 1980, Elmer Ray Pearson Papers, Chicago History Museum, box 28, folder 4, p. 24.



Harry Callahan choisit donc d'enseigner exclusivement le cours fondamental à l'arrivée de Siskind parce qu'il s'y sent plus à l'aise mais aussi parce qu'il est en accord avec sa méthode de « non-teaching », selon l'expression utilisée par Brian Katz<sup>347</sup>. Il prône en effet un système éducatif où le professeur interviendrait très peu dans le processus d'apprentissage du médium. Il se contente de proposer un certain nombre d'exercices techniques et de sujets photographiques avant de laisser l'élève libre de les explorer à sa manière. Sans être produite par les mêmes causes, cette méthode se rapproche de la pédagogie héritée du Bauhaus allemand.

### 2.1.2.3 Aaron Siskind et Harry Callahan face aux méthodes du New Bauhaus

En 1980, Joseph D. Jachna résume la force du département photographique au sein d'ID :

Le point fort de l'école était le département photographique. Et c'était parce que [les professeurs] n'agissaient pas comme des disciples du Bauhaus. Ils utilisaient leurs méthodes mais l'important était d'avoir recruté Harry et Aaron pour enseigner. Ils n'étaient pas des pédagogues. Ils étaient des photographes vivants<sup>348</sup>.

Sans expérience en tant qu'éducateur, Harry Callahan s'inspire pourtant des méthodes du New Bauhaus en s'appuyant notamment sur les exercices du cours fondamental. Cette orientation expérimentale, Callahan la modifie afin de faire de chaque exercice, non une fin en soi, mais une exploration vers des « possibilités expressives »<sup>349</sup>. Loin d'être en contradiction avec les principes de Moholy Nagy, cette vision du cours fondamental propose une vision de la photographie qui n'est pas que scientifique, technique ou représentative. En outre, il laisse l'étudiant libre d'explorer chaque exercice, sans directive, dans l'intention de développer une vision personnelle :

Je ne sais vraiment pas comment enseigner. Et ce que j'ai ressenti, c'est que la chose principale qui m'intéressait, était de ne pas interférer avec ce qu'essayaient de réaliser ces jeunes gens. Et de les encourager d'une manière ou d'une autre, peu importe, pour les aider à développer leur propre voie. [...] Je souhaitais qu'ils aient la [même] confiance que j'ai

<sup>347</sup> Entretien de Brian Katz avec David Travis et Elizabeth Siegel, 3 août 1999, *op. cit.*

<sup>348</sup> « *The strongest part of the school was the photo department. That was because they didn't act as disciples of the Bauhaus. They used those methods but the main thing is they got Harry and Aaron to teach. They were not pedagogues. They were living photographers.* » Entretien de Joseph D. Jachna avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>349</sup> Harry CALLAHAN, « Harry Callahan and Aaron Siskind, Question and Answer Session », *op. cit.*

ressentie en voyant les photographies d'Ansel [...] Il y a bien sûr une infinité de sortes d'éducateurs : des éducateurs qui peuvent parler de manière magnifique, vous informer, vous inspirer à travers leur conversation, vous inspirer à travers leurs écrits. Et je ne sais pas si je peux parler avec autorité sur l'éducation, même si j'y ai travaillé pendant trente ans. [...] Si [une photographie] fonctionne, je ressens la même chose pour mon œuvre photographique. Dans mon cas, je ne sais pas ce qui fait une image, je n'en ai aucune idée. Et je pense que les gens peuvent parler de photographies, et les discussions peuvent être agréables. Je pense qu'elles peuvent être éducatives également. Mais ce qui fait une image – j'aimerais que quelqu'un me le dise<sup>350</sup>.

En outre, l'enseignement se fait par un ensemble de questionnements. Siskind et Callahan insistent particulièrement sur la notion de *problèmes* visuels auxquels l'élève est invité à répondre. Le professeur ne précise pas le résultat attendu afin que l'élève trouve lui-même la raison d'être d'un exercice<sup>351</sup>. Cette pédagogie permet non seulement de s'assurer que les élèves n'imiteront pas leurs œuvres, mais qu'ils chercheront leurs propres solutions et donc leurs propres voies. Kenneth Josephson évoque ainsi la libération que fut pour lui le passage d'un apprentissage très directif au Rochester Institute of Technology (RIT) à une pratique photographique libre à l'ID. De 1951 à 1953 puis de 1955 à 1957, Kenneth Josephson étudie au RIT. Les deux premières années, Josephson apprend la photographie sous un angle uniquement technique et commercial. L'apprentissage de la photographie y est scientifique et il prend des cours de chimie, de sciences physiques et de densimétrie<sup>352</sup>. Il étudie la photographie sous deux angles : scientifique et commercial sous la direction de Ralph Hattersley. Après deux ans de service militaire, il décide de retenter sa chance au RIT alors qu'un nouveau programme photographique vient d'être créé par le photographe Minor White. Ce dernier enseigne la photographie directe, c'est-à-dire non manipulative, tandis que

<sup>350</sup> « *I really don't know how to teach. And what I felt, that the main thing that I was interested in, was not to interfere with what these young people were trying to do. And to encourage them some way or another, whatever way I could, for them to develop their own way. [...] I wanted them to have the confidence that I got when I saw Ansel's pictures... [...] There are obviously endless other kinds of educators : educators who can talk beautifully, inform you, inspire you through their talking, inspire you through their writing. And I don't know if I can speak very authoritatively about education, even though I was in it thirty years. I think if anything works, it's like I feel about my photography, in my case : I don't know what makes a picture, I have no idea. And I think that people can talk about pictures, and the talking can be very nice ; I think that it can be educational too. But what makes the picture – I'd like to have somebody tell me that.* » Harry Callahan, « Harry and Eleanor Callahan, Question and Answer Session », entretien de Harry et Eleanor Callahan avec David Travis, 19 janvier 1994. Transcription papier. Department of Photography, AIC.

<sup>351</sup> « *We were not giving assignments at the ID. We were given problems. [...] Instead of telling you something so you could work at it, until you execute it, we ask you a question. You had to find out what happened. They were not going to give us the end result of what your work should be. So incompete to that it means you are not supposed to accomplish what your teacher did. The teacher is just an agent. (...) Aaron and Harry they didn't like a student who look like them.* » Entretien de Joseph D. Jachna avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>352</sup> La densimétrie est une science de mesure des résultats de l'exposition photographique et de ses procédés.

Beaumont Newhall est en charge de l'histoire de la photographie. A la différence de l'ID, l'enseignement de la photo au RIT est très rigide. L'approche doit être honnête et objective et la technique du *zone system* est privilégiée. Les élèves ne doivent pas expérimenter ou manipuler leur photographie, encore moins choisir des sujets qui s'écartent du documentaire<sup>353</sup>. Comme le note Josephson, l'ID propose une approche plus libre. Toute image quels que soient son sujet, sa nature, son esthétique, la technique utilisée, est potentiellement intéressante du moment qu'elle fonctionne visuellement :

En tout cas, c'était rafraichissant parce que l'approche à l'ID était que si une image « fonctionnait » si c'était réussi comme visuel, idée ou affirmation ou peu importe, c'était le but. La façon dont vous le produisiez n'avait pas d'importance, vous pouviez manipuler des choses, les mettre en scène ou vous pouviez juste photographier dans la rue ou faire un travail documentaire, expérimenter de façon variée<sup>354</sup>.

Cette idée est difficilement définissable. Harry Callahan explique que c'est Moholy-Nagy qui lui a appris qu'une photographie ne se réduit pas à son sujet, qu'elle n'est pas inévitablement la représentation d'une chose. Il lui a transmis surtout l'idée que tout est intéressant « du moment que l'on sait où l'on va »<sup>355</sup>.

Aaron Siskind arrive à l'ID avec une expérience professionnelle qui lui permet de prendre ses distances avec le système du New Bauhaus. Il a été professeur en littérature anglaise depuis 1926 et en photographie pendant deux ans de 1949 à 1951<sup>356</sup>. Il ne voit pas

<sup>353</sup> « *The attitude [at RIT] was pretty much straight photography. You weren't encouraged to experiment artistically, because they looked down on people who contrived pictures. You were supposed to be pure about your approach: direct, honest, and straightforward – no manipulation. Documentary photography was encouraged. Journalism – Life magazine and photographers like W. Eugene Smith – was discussed.* » Kenneth Josephson in Sylvia WOLF, *Kenneth Josephson: A Retrospective*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1999, p. 175.

<sup>354</sup> « *Anyhow it was very refreshing because the attitude at the ID was that if an image "worked", if was successful as a visual, idea or statement or whatever, that was the goal. The way you produced it didn't matter, you could manipulate things, set things up or you could just photograph on the street or make documentary work, experiment in various way.* » Entretien de Kenneth Josephson avec Agathe Cancellieri, 25 juillet 2014, *op. cit.*

<sup>355</sup> « *Moholy was a great teacher, as well as a great photographer. He showed me that you could take a picture of just about anything and make it interesting, as long as you knew where you were doing. He also showed me that photographs weren't just pictures of things. At their best, they were objects of contemplation.* » Harry Callahan in Bill VAN SICLEN, « Harry Callahan, a local (but elusive) legend », *Sunday Journal Magazine*, 9 avril 1989, p.6.

<sup>356</sup> Aaron Siskind est embauché pour enseigner la photographie à Trenton Junior College dans le New Jersey peu de temps après sa seconde visite à Chicago. Bien qu'il critique les méthodes pédagogiques de l'ID, il emprunte à Harry Callahan un descriptif du programme sur lequel il s'appuie pour enseigner la photographie.

d'intérêt dans le cours fondamental et les pratiques d'expérimentation et d'exploration des matériaux. Pour lui, ces exercices sont trop objectifs, pas assez en lien avec le réel et s'opposent à l'idée de révélation en photographie : « Ils parlaient d'expérimentations à l'école, je n'aimais pas cela. C'est trop objectif pour moi. Ce que j'aime c'est d'être sur place et de voir ce qui arrive. Vous pouvez appeler cela de l'association libre mais tôt ou tard vous devez capturer ça<sup>357</sup>. »

Aaron Siskind à l'inverse de Moholy-Nagy perçoit la photographie comme un art non-utilitariste. Pour lui, la photographie ne doit pas être définie comme une technologie moderne utile à la société. Elle est au contraire le fruit d'une démarche individualiste et reflète une expression personnelle en dialogue avec les traditions. Cependant, Siskind ne renie pas l'importance de la pédagogie de Moholy-Nagy dans l'enseignement de la photographie. Il reconnaît même enseigner selon certains de ses principes bien qu'ils diffèrent de sa propre pratique artistique :

Une grande partie de notre enseignement à l'Institut est projetée sous la forme de problèmes qui incluent l'utilisation de matériaux photographiques d'une manière particulière. Cela donne aux étudiants un vocabulaire visuel. A travers l'usage de ce vocabulaire, ils découvrent non qu'ils veulent dire quelque chose mais qu'ils sont effectivement en train de dire quelque chose<sup>358</sup>.

En outre, pour Siskind, l'ID est précisément une bonne école car elle est fondée sur un programme suffisamment flexible pour laisser l'élève libre de choisir et d'utiliser à sa guise les éléments qui apportent quelque chose à son travail. Il peut « partir de ce programme, puis travailler par lui-même »<sup>359</sup>.

Il y a souvent une confusion, comme le souligne Abigail Solomon-Godeau, dans son brillant article, « The Armed Vision Disarmed : Radical Formalism from Weapon to

<sup>357</sup> « They were talking about experiments at the school, I didn't like it. It's too objective to me. What I like is getting there and see what happen. You might call it free association but sooner or later you have to capture that. » Aaron Siskind in Cal KOWAL, *Photoprofiles: Aaron Siskind* [VHS], Images Productions, Cincinnati, Ohio, 1985, Aaron Siskind Archive, CCP, AG30:35/12.

<sup>358</sup> « A great deal of our teaching at the institute is projected in the form of problems which encompass the use of photographic materials in particular way. This gives students a visual vocabulary. Through this vocabulary's use they find not that they want to say something but that they are actually saying something. » Aaron Siskind in Arthur BARDO, « Aaron Siskind: An Interview », *The Montreal Star*, 24 janvier 1970, p. 8, Aaron Siskind Archive, CCP, AG30:29.

<sup>359</sup> *Ibid.*

Style »<sup>360</sup>, entre l'esthétique formaliste des œuvres de Siskind et Callahan et celle de Moholy-Nagy liée à sa pédagogie. On reviendra plus tard sur l'existence d'un style au sein de l'ID en continuité ou en rupture avec l'héritage du New Bauhaus, mais il est important de préciser que nous nous intéressons ici à une pédagogie dont certains éléments sont en effet tirés du curriculum du Bauhaus et adaptés par Siskind et Callahan dans les années 1950. Il est évident que ces deux photographes n'enseignent pas de la même manière qu'ils photographient, comme le rappelle Joseph Jachna : « Je pense que chaque homme était un artiste en photographie, et chacun trouvait dans le système de Moholy une base, une armature pour un programme d'enseignement. Mais tous les deux savaient que cela ne correspondait pas à ce qu'ils faisaient en photographie ou aux raisons pour lesquelles ils y étaient entrés <sup>361</sup>. » Par contre, Aaron Siskind et Harry Callahan s'accordent sur l'idée que l'élève doit construire un vocabulaire visuel par l'apprentissage des techniques relatives au médium et ce grâce au cours fondamental. Ils ajoutent que cet apprentissage doit conduire l'élève à forger une vision personnelle dans le but de devenir un artiste.

### ***2.1.3 Le programme de Siskind et Callahan***

#### **2.1.3.1 Les problèmes techniques**

Dans un article de 1960, William Rohrbach, alors professeur d'art à l'Université de California, pose la question suivante : « La photographie en tant qu'art peut-elle être enseignée ? »<sup>362</sup>. Parce que le médium revêt des qualités diverses, à la fois technologie, art, outil de documentation, son enseignement n'est pas aussi évident qu'il y paraît. Comment combiner en effet un enseignement technique qui relève à la fois de la mécanique et de la chimie ; une formation documentaire liée à une lecture de la société et du réel ; et enfin une formation artistique en relation avec une vision personnelle du médium ?

<sup>360</sup> Abigail SOLOMON-GODEAU, « The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style », in Richard BOLTON (dir.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, op. cit.

<sup>361</sup> « I think that each man was an artist in photography, and they found that Moholy's system allowed them to have a base, an armature for a teaching program. But they realized that's not how they did photography or got in to it. » Entretien de Joseph D. Jachna avec Elizabeth Siegel, op. cit.

<sup>362</sup> William ROHRBACH, « Can photography as an art be taught? », *Infinity*, février 1960, vol. 9, no 2, pp. 4-5.

Le nouveau programme mis en place par Siskind et Callahan répond à cette difficulté en formant l'élève à des approches photographiques diverses. De 1951 à 1961, ils recentrent le programme autour de trois grandes visions pour concilier une formation technique de la photographie avec une vision romantique – l'expression individuelle du photographe – et une vision documentaire tournée vers la société et le monde extérieur. Ils détaillent ce programme dans un article co-écrit pour *Aperture*<sup>363</sup> en 1956 puis dans une version légèrement modifiée dans le magazine *Infinity* en 1960<sup>364</sup>. La formule pédagogique qu'ils élaborent est la suivante :

Le but principal de cette formation est de passer par l'abstraction, l'impersonnel, de l'exploration à l'expression personnelle. Et notre objectif peut être ainsi décrit : fournir une formation professionnelle et éducative la plus large possible ainsi que l'ouverture à une voie individuelle<sup>365</sup>.

Il s'agit bien de partir d'une formation professionnelle de base où l'élève explore un certain nombre de techniques, de sujets et de points de vue pour parvenir à trouver sa propre voie. Elle se fait de manière progressive, de l'apprentissage technique au cours des deux premières années au développement d'une vision personnelle pendant le reste du cursus. La première année est celle du cours fondamental fondé sur l'expérimentation et une pluridisciplinarité des pratiques. Elle suit le programme établi par Moholy-Nagy. L'élève y pratique aussi bien le dessin, la sculpture que la photographie. La seconde année est consacrée à l'approfondissement et à la clarification des exercices photographiques du cours fondamental. Une plus grande liberté d'interprétation des exercices est donnée aux élèves. Certains exercices, à l'instar du volume virtuel, sont pratiqués sur des modèles vivants au lieu d'être appliqués uniquement à des objets. Thomas Knudston photographie ainsi Harry Callahan effectuant une démonstration du volume virtuel à l'aide d'une chaise pivotante en 1958 (fig. 99).

Par ailleurs, Callahan et Siskind, fatigués des expérimentations qu'ils trouvent trop abstraites, créent des problèmes techniques spécifiques au médium photographique. Le *sky problem* inventé par Callahan dans les années 1940 devient un des problèmes majeurs du programme. Il s'agit de prendre une image dont les trois-quarts de la composition représentent le ciel. Cet exercice permet d'une part de s'assurer que les élèves savent nettoyer leur négatif

<sup>363</sup> Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>364</sup> Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Four Years of Study Earns a B.S. in Photography », *Infinity*, février 1960, vol. 9, n° 2, pp. 10-11.

<sup>365</sup> Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

et leur appareil photographique, autrement des traces de poussière apparaissent sur le tirage. D'autre part, ils apprennent à exposer leur négatif et leur tirage de façon à différencier les tonalités du ciel de celles du reste de l'image. Joseph Jachna<sup>366</sup> justifie également cet exercice par l'utilisation par tous les élèves d'appareils photos de moyen et grand formats. Les négatifs, par leur taille, étaient ainsi plus souvent exposés à la poussière. Harry Callahan propose également un *lighting problem* à partir duquel l'élève doit photographier un même sujet à partir de cinq types d'éclairage différents, afin plus tard de répondre à tous types de commandes professionnelles : « d'abord, un ciel nuageux, sans ombres qui peut être reproduit au sein du studio ; puis, une source lumineuse comparable au soleil qui peut aussi être imitée en studio. Les trois autres sortes d'éclairage sont la silhouette, l'ombre d'un objet et le contour<sup>367</sup>. »

Aaron Siskind inscrit un autre problème au programme qu'il nomme *copy problem* ou « problème de la copie ». Il s'agit de reproduire à la perfection un tirage en le prenant en photographie. Il propose trois types de tirage à ses étudiants : le premier noir et blanc avec des tons continus, le second noir et blanc et contrasté, le troisième en couleur avec des tons continus comparables au premier tirage. Les élèves doivent photographier ces trois types de tirage puis présenter les trois reproductions côte à côte avec les tirages originaux. Cet exercice permet de vérifier que les élèves maîtrisent l'éclairage, l'exposition, la composition et le développement. Siskind se sert également de ce problème pour enseigner l'agrandissement photographique en s'assurant que les élèves rendent bien la totalité de l'image<sup>368</sup>.

Joseph D. Jachna et Bluhma Lew, un autre étudiant, créent une maquette vers 1958<sup>369</sup> qui résume bien l'orientation du cours fondamental sous Siskind et Callahan (fig. 100 et 101). La première et la deuxième années sont fondées sur « l'investigation du médium lui-même

<sup>366</sup> Entretien de Joseph D. Jachna avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>367</sup> Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>368</sup> « *With that simple problem, I could find out whether they knew how to use the lights, to get even lighting—if you can do even lighting, you can do uneven lighting ; whether they could stand their camera up so it was absolutely parallel, and if they could get it parallel, to use their swings a little bit, if it had a rectangle they'd have to have a rectangle ; and then expose, how to make a proper exposure, and also the proper exposure being not only the obvious exposure but underexposure and overdevelop, for the line drawing. And then how to develop it, and print it. So if they could do all those things, a very simple problem which would take say two or three weeks to do, two weeks, then I was sure that they knew the basics.* » Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>369</sup> Joseph D. JACHNA et Bluhma LEW, « Foundation Course », Institute of Design, c. 1958-1959, maquette avec tirages contact originaux, Collection SDG, Chicago.

pour apprendre ses limitations, sa force et son potentiel<sup>370</sup>.» L'approche photographique est décrite comme « abstraite » de manière à développer une sensibilité à la beauté du quotidien à partir des « textures et des formes. » Les problèmes énoncés dans cette présentation reprennent à la fois des exercices originaux du programme (le photogramme, le modulateur de lumière, la macrophotographie) et d'autres sont spécifiquement *photographiques* sur un plan technique. Ainsi le problème du *Near & Far* (inverser les échelles de grandeur), de l'exposition multiple, du changement de point de vue, permet à Siskind et Callahan de proposer des exercices simples dans leur énoncé mais complexes dans leur exécution. Les professeurs s'assurent ainsi que leurs élèves contrôlent l'ensemble des outils photographiques, de la prise de vue au développement.

Mais cet enseignement technique n'a pas pour but de former des techniciens. Il n'est pas une fin en soi, il s'agit plutôt de fournir aux élèves toutes les bases de la photographie afin qu'ils soient en mesure de trouver une expression personnelle<sup>371</sup>. Comme le soulignent Callahan et Siskind, « [ces exercices] sont destinés à devenir des moyens à des fins d'expression, non pas juste des artifices techniques <sup>372</sup>. » Par ailleurs, comme le montrent les tirages originaux de la maquette qui illustrent les exercices, l'élève est invité à photographier le monde extérieur, que ce soit sa classe de cours ou la ville de Chicago.

<sup>370</sup> « The Foundation Course in photography is part of the total foundation course and as such participates in its general aims. More specifically, in photography we investigate the médium itself to learn its limitations, strength and potentials. We aim to develop photographic seeing as well as an awareness of the beauty of textures and shapes in our everyday life. The approach is basically abstract. » *Ibid.*

<sup>371</sup> « My feeling is that they taught technique because they had to. That was not the core of photography to them. [...] You need to have a control of your tools so then eventually you can get to the ideas, to the reasons to make a picture in the first place. That s a very important distinction. A technical assignment was only done out of necessity. It was not a priority in itself. The sky problem was unique in this way. And it was just teaching you to keep your camera clean. » Entretien de Joseph D. Jachna avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>372</sup> « It is intended that these become means for expressive ends, not just so many technical gimmicks. » Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*



### 2.1.3.2 Apprendre « à voir », la photographie-créative

Ce qui intéresse Siskind et Callahan c'est que les élèves apprennent à voir<sup>373</sup>, et ce à travers l'objectif photographique. Mary Ann Dorr (Lea) parle ainsi d'une pédagogie nouvelle où l'élève développe sa capacité à voir dans le studio et au sein du monde objectif :

[...] et puis venir à l'ID représentait un changement complet pour moi en ouvrant le monde extérieur, le monde réel, [afin d'] y voir et découvrir des images excitantes. Il s'agissait vraiment de développer une manière de voir pour moi, ce qui était très excitant<sup>374</sup>.

Cet apprentissage se fait en continu, à l'intérieur et à l'extérieur de la classe, lors des critiques et des excursions. Art Sinsabaugh prend ainsi l'habitude d'accueillir ses étudiants à chaque rentrée en leur demandant s'ils peuvent décrire avec certitude la porte par laquelle ils sont entrés : de quelle couleur était-elle ? était-elle ouverte ou fermée ? Il finit par faire comprendre à ses élèves que « voir n'est pas automatique. [Qu'il] faut s'entraîner pour voir<sup>375</sup>. » Callahan et Siskind proposent une série de problèmes sur des formes similaires à retrouver dans le réel. Il peut s'agir de retrouver la forme d'un cercle dans différents objets du quotidien, tels que les roues d'une voiture ou une boîte de conserve vue de haut. L'intérêt de cet exercice est « d'entraîner à percevoir les objets dans la nature comme des formes basiques<sup>376</sup>. »

Aaron Siskind instaure un second type de séries photographiques consistant à interpréter une forme trouvée dans la nature. Il invite ses élèves à visiter le jardin botanique de Chicago et à y étudier de manière formelle des plantes (fig. 102 à 104). Cet exercice d'apparence simple appelé *significant form* ou « forme significative » permet d'approcher un sujet de manière descriptive, poétique ou conceptuelle et de rendre les élèves « conscients de ces choses très basiques en art qui ont à voir avec la transformation d'un objet en une chose

<sup>373</sup> « *Photography is really only about one thing, at least that's what I got out of it, and that is seeing. Learning how to see.* » Richard Sessions in « Talk about ID photography and IIT architecture held at Gallery 312, Chicago », *op. cit.*

<sup>374</sup> « [...] and then coming at the ID was a complete shift for me in opening up the outside world, the real world, and seeing and discovering exciting images there. It was really developing a way of seeing for me, which was so exciting. » Entretien de Mary Ann Dorr (Lea) avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>375</sup> « Seeing is not automatic. You have to train yourself to see. » Art Sinsabaugh in S.P. KARR, « The Third Eye », *Art Photography*, septembre 1952, vol. 4, no 3-39, p. 33.

<sup>376</sup> « *To train the seeing of objects in nature as basic forms.* » Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

esthétique, fondée sur la forme <sup>377</sup>.» Cet exercice, Siskind l'utilise dans son propre travail afin de créer des formes pures qui ne sont pas forcément en rapport avec le sujet décrit. Il s'agit pour lui de partir d'une idée et d'investir des formes dans le réel de manière à transformer l'objet photographié. La photographie d'une plante peut ainsi être d'ordre descriptif de manière à être publiée dans un magazine, d'ordre purement formel, ou bio-morphique. De cette façon, l'élève passe d'une conception de la photographie comme *image-taking* à celle d'*image-making*. Siskind demandait également à ses élèves de faire du jardin botanique leur propre studio privé<sup>378</sup>. Plutôt que de photographier tout de suite, ils devaient prendre leur temps, observer, puis expérimenter à partir de techniques directes afin de transformer ces organismes sur le papier en termes de formes, de tonalités et de textures. Au sein du laboratoire expérimental qu'est le jardin botanique, « petit à petit [les étudiants] se familiarisaient avec l'idée de ressentir l'image que vous êtes en train de réaliser, de voir en termes de lumière, forme, tonalité. C'est très difficile d'expliquer quand une image est une image et pas seulement une illustration<sup>379</sup>. »

Aaron Siskind explique ainsi que ce qui différencie le département photographique des autres écoles c'est qu'il ne s'appuie pas seulement sur un enseignement technique ou théorique, mais qu'il est essentiellement d'ordre pratique, en relation avec le monde. L'ID pousse les élèves à créer des images dans le réel, de manière à développer une vision qui leur soit propre. L'appareil photographique doit devenir une sorte de troisième œil. Lorsqu'il lui est demandé s'il considère que le dénominateur commun entre les photographies de ses étudiants est leur caractère formel, il répond :

Ce n'est pas vrai. Cette qualité n'est pas du tout formelle. Ça a à voir avec *l'image-créative*, c'est une des choses que [les élèves] apprenaient. Nous étions en priorité préoccupés par, et nous insistions toujours là-dessus, ce qui se passait dans le cadre de l'image. Si vous regardez le travail de tous les gens qui sont sortis de cette école, vous trouverez une grande variété.

<sup>377</sup> « *Anybody can go and photograph plants. But can you photograph a plant so that you just describe the plant ? You can make a selection, you can photograph the plant so that maybe you have a quarter of an inch in focus, more or less, you can make a poetical decision. You can photograph the plant as pure form – so it's triangle, or a square, you know – you can break it down like that. So I liked that problem, because it made them very conscious of very basic things in art which had to do with the transformation of an object into an aesthetic thing, based on form.* » Aaron SISKIND, « Where I find my pictures : nine photographers tell you where they search for pictures », *Modern Photography*, 1958, n° 22, pp. 75-87.

<sup>378</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 142.

<sup>379</sup> « *Little by little [the students] go the idea that you have to feel the pictures you're making, see in terms of light, shape, tone. It is very hard to explain when a picture is a picture and not merely a diagram.* » Aaron Siskind in Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, *ibid.*

Vous trouverez qu'ils utilisent certains dispositifs, dont nous sommes peut-être conscients – comme ce gars qui utilise la solarisation, ce gars qui utilise l'exposition double, ils sont tous conscients de cela – mais c'est ce qu'on appelle l'*image-créative*. Ils ne sortent pas de [l'école] juste en ayant appris à prendre une photographie avec autant de profondeur de champ que possible et c'est tout<sup>380</sup>.

Pour permettre aux élèves de développer une vision personnelle, ces problèmes sont réalisés presque exclusivement à partir de séries photographiques dans lesquelles les images se répondent les unes aux autres.

Nous réalisons les problèmes en séquences... séries. C'était un important problème. La série d'images. Et là, vous voyez, notre souci était l'esthétique d'une forme similaire, et des séries sur un sujet similaire. Et il y avait le problème de savoir où vous placiez chaque [photographie], et nous avions l'habitude de leur donner cela. Bon est-ce que c'est une série, ou c'est juste dix immeubles ? Ils devaient voir que les dix immeubles devaient tous être photographiés d'une certaine manière pour être en relation les uns aux autres. Il ne peut pas s'agir de photographies aléatoires<sup>381</sup>.

Parmi les séries les plus importantes réalisées par les élèves dans les années 1950, on trouve celle de l'alphabet, créée par Joseph D. Jachna à son arrivée au département photographique autour de 1956 (fig. 105 et 106). A partir de formes trouvées dans la nature ou la rue, il réalise un alphabet en images. Le « A » est un trépied en bois, le « J » est un morceau de fer dans la neige, le « R » est formé par deux bâtons de bois. Cette série est particulièrement remarquée au sein du département et devient par la suite un exercice phare du programme que tous les élèves devront réaliser. L'étudiant apprend à repérer des formes dans la nature et à réaliser une série d'images en lien les unes avec les autres.

<sup>380</sup> « *That's not true. That quality, it's not formal at all. It has to do with picture-making, that's one thing they learned. That you were primarily concerned about, which we always stressed, is what's doing on in that picture frame. If you look at the work of all the people who came out of the school, you'll find that there's a great variance. You will find that they use certain devices, which we may be conscious of—that guy might use solarization, this guy might use double-exposure, they're all conscious of it—but that's what we call picture-making. They don't come out of there only just learning how to take a picture just getting as much depth of field as you can and let it go.* » Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>381</sup> « *We did problems in sequences... series. That was a big problem. Series of pictures. And there, you see, our concern was an aesthetic of similar form, and series of similar subject matter. And there the problem is how do you place each [picture], and we used to give them that. Make a series of similar subject matter. And then they'd make pictures, say, ten pictures of buildings. Well is it a series, or is it just ten buildings. They'd have to see that the ten buildings have to each be photographed in a certain way to relate to each other. It can't be any random photographs.* » *Ibid.*

A la même époque, des élèves mais également des professeurs comme Aaron Siskind, cherchent des éléments typographiques à partir de façades d'immeubles ou de panneaux en bois. Outre le plaisir didactique qui ressort de cet exercice, les photographes créent des images extrêmement graphiques. Les surfaces créent des *design* aléatoires, parfois symboliques que le spectateur doit déchiffrer. Dans l'œuvre de Siskind, *Kentucky 4, 1951*, le « A » fracturé semble vouloir s'associer au « R » sans y parvenir (fig. 107). Kenneth Josephson joue avec humour sur les associations d'idées lorsqu'il photographie une clôture en bois à Chicago où semble être écrit « Manhattan » (fig. 108). Dans le même esprit, Charles Swedlund et Kenneth Josephson photographient de nuit les lettres créées par les néons des magasins et des restaurants de Chicago (fig. 109 et 110). Ils exposent plusieurs fois leurs négatifs de façon à superposer ces signes lumineux et à créer plusieurs plans en une seule image. Le potentiel visuel et symbolique de la ville s'exprime à travers cette abécédaire.

Chaque problème devient un cadre pour réaliser une série photographique autour d'un sujet. Charles Swedlund reprend le problème de l'exposition d'un objet en contraste avec le ciel et crée une série sur un château d'eau (fig. 111 à 113). Sous son regard, à l'aide d'expositions multiples, le château d'eau est transformé tour à tour en une forme fracturée, évanescence ou solide. Ces variations formelles révèlent une vision créative du photographe capable de transformer le monde qu'il observe. Les vitres cassées des devantures de magasin ou des fenêtres d'immeubles sont également utilisées pour créer des séries créatives à partir de formes visuelles. Charles Swedlund réalise une série formelle à partir de pans de murs en bois fracturés qu'il juxtapose à des graffitis d'enfants trouvés sur les murs d'immeubles adjacents (fig. 114 et 115). Kenneth Josephson dans une image qu'il réalise en 1958, fait un clin d'œil poétique à cet exercice. Il photographie un entrepôt dont la vitre est brisée à plusieurs endroits alors qu'un essaim d'oiseaux s'envole à côté. Par association d'idées, les trous dans la vitre prennent la forme des oiseaux et il semble que ce sont eux qui, en voulant sortir, ont brisé la fenêtre (fig. 116).

Les exercices de photographie de rue se complexifient. Les élèves sont encouragés à dresser un portrait psychologique des passants. Tom Rago, pour sa série *Chicago Summer, Skin to Skin* réalisée au mois d'août 1956, isole des éléments qui suggèrent les relations entre les passants, comme des signes d'intimité au milieu de la foule, en photographiant par exemple des mains enlacées ou des enfants portés par leurs parents (fig. 117 et 118). La foule devient également un sujet de prédilection, soit pour représenter le manque de relations entre

les habitants des villes qui, forcés de s'arrêter aux feux de signalisation, évitent de se regarder, soit pour capturer la beauté de leurs ombres qui ressemblent à un ballet (fig. 119 et 120). Un nouveau problème appelé *Light and Shadow* invite les élèves à orienter leur regard vers les relations formelles créées par l'ombre et la lumière. Else Tholstrup l'utilise pour former son regard et développer sa créativité. Née en 1929 au Danemark, elle arrive à Chicago en septembre 1951 grâce à la bourse de l'American-Scandinavian Foundation qui lui est attribuée pour deux ans et demi. Elle intègre le cours fondamental à l'ID, puis le département photographique où elle devient l'élève, la compagne et la collaboratrice d'Arthur Siegel sur des commissions photographiques qu'il reçoit en indépendant. Avec *Light and Shadow*, elle photographie dans un premier temps les ombres étirées des poteaux et des bouches d'incendie, puis les formes graphiques créées par la projection d'immeubles sur le trottoir. Elle réalise une série sur le même thème à partir d'une grue et d'échelles de secours dans des compositions variées. En 1952-1953, son travail sur l'ombre et la lumière aboutit à une photographie intitulée *Passers-By*<sup>382</sup> (fig. 121). Elle utilise le motif abstrait et figuratif des ombres des passants pour créer un rythme et un jeu formels. Else Thorstrup superpose aux ombres projetées des passants sur les trottoirs un poème sur la multitude, l'anonymat des visages des passants, le silence et le tumulte de la ville<sup>383</sup>. Elle réalise également en 1952 une maquette<sup>384</sup> de six pages dans le but de partager avec sa famille restée au Danemark ses travaux réalisés à l'ID (fig. 122 et 123). Elle y assemble des photographies d'enfants de la communauté afro-américaine prises dans les rues de Chicago dans des compositions dynamiques qui mêlent dessins à l'encre des toits et des échelles de secours de la ville, typographie et collages de photographies découpées. L'interaction des images, du texte et des dessins crée une vision unique de Chicago comme s'il s'agissait d'un terrain de jeux et d'expérimentations.

Par ailleurs, Else Tholstrup, en utilisant le support du livre et la combinaison d'images, reflète bien la créativité du département photographique dans ces années-là. Dans son album *Chicago-1952*<sup>385</sup>, elle rassemble des images de son quotidien à Chicago, de ses ami(e)s, aux activités organisées par l'école, à ses propres excursions photographiques. A

<sup>382</sup> Else THOLSTRUP, *Passers-By*, 1952-1953, Bauhaus-Archiv, Berlin, 2015/118.

<sup>383</sup> « *Passers-by, Out of your many faces Flashes memories to me Now at the day end Away from the side walks, Where your shoe soles traveled and your voices rose and blent, To form the city's afternoon roar Hindering an old silence.* » *Ibid.*

<sup>384</sup> Else THOLSTRUP, *A Game in City Streets*, 1952, maquette de livre, Bauhaus-Archiv, Berlin, 2015/104.

<sup>385</sup> Else THOLSTRUP, *Chicago-1952*, 1952, maquette de livre, Bauhaus-Archiv, Berlin, 2015/105.

Chicago, elle vit au rez-de-chaussée du 17 Elm Street avec Phoebe Ann Bruck (Mason), élève en design. Ati Forberg, la fille de Walter Gropius, et son mari Charles Forberg, professeur à l'ID, habitent à l'étage. Les quatre sont inséparables et travaillent sur une série de projets photographiques, de sculptures et d'installations. Ils voyagent ensemble en Europe accompagnés d'Arthur Siegel au début des années 1950. En outre, l'immeuble qu'ils habitent devient le lieu de nombreuses fêtes auxquelles toute la faculté de l'ID participe<sup>386</sup>.

### 2.1.3.3 Les traditions photographiques

Une fois l'apprentissage visuel maîtrisé par le biais de « problèmes », la notion de « traditions photographiques » est abordée en troisième année. Du « documentaire, au journalisme, au pictorialisme, à l'architecture, au portrait, à l'illustration<sup>387</sup> », l'élève compare son propre travail à la lumière de l'histoire de la photographie. Il prend conscience que toute photographie est réalisée dans un contexte historique, culturel, socio-économique et artistique.

Aaron Siskind est chargé d'introduire ces traditions au sein du programme. Chaque tradition est ainsi pratiquée au sein d'exercices pendant deux ou trois mois par les élèves. Ils apprennent les techniques qui s'y rapportent et ont la possibilité d'en donner une vision personnelle<sup>388</sup>. D'une part, cette application pratique des traditions photographiques permet de se mesurer à l'histoire de la photographie. En quelque sorte, Siskind met en œuvre la philosophie de Siegel qui souhaitait mettre en relation, à partir de cours théoriques, les œuvres de grands photographes et le monde contemporain des étudiants. D'autre part, elle les encourage à explorer des disciplines photographiques, notamment celle de l'architecture et du journalisme, et de trouver potentiellement celle qui leur correspond le mieux. Aaron Siskind

<sup>386</sup> Les informations sur Else Tholstrup me viennent de Kristina Lowis, commissaire d'exposition indépendante qui a réalisé l'exposition *New Bauhaus, Chicago : Experiment, Photography and Film* au Bauhaus-Archiv à Berlin du 15 novembre 2017 au 5 mars 2018. Quelques éléments biographiques me viennent également de Iben Haahr Andersen, cinéaste basé au Danemark qui prépare un documentaire sur quatre photographes danoises dont Else Tholstrup. La majorité des archives visibles par le public sur la carrière et l'œuvre d'Else Tholstrup sont conservées au Bauhaus-Archiv à Berlin.

<sup>387</sup> Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>388</sup> « *So I developed a junior year, which was divided into what I call the basic traditions, four or five traditions, and we'd take two or three months for each one. Like the documentary vision, we'd do documentary photography ; portraiture ; we'd do illustration technique for a month ; one or two other things. Just break it up in a kind of a way, and try to get them to do all of them—we did architecture, I did a whole series of problems for the architectural discipline.* » Entretien de Aaron Siskind avec Charles Traub, *op. cit.*

organise de petits groupes d'élèves qui vont poursuivre une tradition le temps d'un semestre. Pour se former à la photographie d'architecture, Aaron Siskind propose de photographier les ponts de Chicago car il est fasciné par leur nombre et leurs différences. Il s'agit de documenter de manière objective ces structures architecturales. Un autre problème, appelé « Les numéros de maisons », consiste à photographier dans des rues différentes, les mêmes numéros de maisons. A partir de leurs différences ou de leurs similarités, l'élève crée une série fondée sur leurs relations formelles. Mais l'objectif véritable de Siskind est de mettre les élèves en relation avec des éléments d'architecture comme les portes d'entrée et les façades<sup>389</sup>.

D'autres problèmes relèvent plus du documentaire. Siskind reprend un problème mis en place par Gordon Coster destiné à répondre à l'intérêt de ses élèves pour le photojournalisme. Il leur propose de photographier une campagne politique, locale ou nationale, et d'en documenter tous les aspects : des meetings aux signes trouvés dans la rue, tels que les affiches ou des personnes distribuant des tracts, les bureaux de vote. Charles Swedlund se rappelle avoir participé à un reportage sur les acteurs du Goodman Theatre et sur des danseurs de ballet<sup>390</sup>. Pour Joseph Jachna, ces exercices ont pour but de montrer à l'élève s'il est capable ou non de devenir un photographe documentaire ou un photojournaliste :

Siskind ne nous parlait pas de son travail documentaire ou de son appartenance à la Photo League. Mais il nous donnait deux exercices. L'un consistait à photographier un bâtiment qui allait être détruit. Je pense qu'il s'agissait du Théâtre Grand. Il envoyait plusieurs groupes pour photographier un seul immeuble. En envoyant un groupe d'étudiants, beaucoup d'entre eux photographiaient la même chose. Vous appreniez à vous distinguer par des détails. Nous avions le même appareil photographique, nous photographions le même bâtiment. Un autre exercice proche du documentaire ou plus de l'ordre du journalisme consistait à documenter une élection et Stephen Senkifau ? [sic] en était le candidat en 1961 je pense. Donc nous devons accéder au centre des congrès. [...] Nous devons arriver aussi près que possible du candidat. En faisant ce genre d'exercices vous découvriez si vous étiez capable de faire ce genre de travail<sup>391</sup>.

<sup>389</sup> « *Again, the idea being the great variety of how numbers were displayed, kind of constructed. So that essentially he started you out with numbers, but he was really interested in the context of numbers, so it was really an architectural problem, to deal with doorways, facades, etcetera.* » Entretien de Ray K. Metzker avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>390</sup> Entretien de Charles A. Swedlund avec Agathe Cancellieri, 2 au 13 août 2019, Cobden, Illinois.

<sup>391</sup> « *Siskind didn't tell us about his documentary work or his belonging to the Photo League. But he would give us two assignments. One was to photograph a building that was going to be tore down near by. I think it was the Grand theater. He would send different groups out to photograph one building. By sending a group of students a lot of people would photograph the same thing. You get to distinguish by bits. We had the same camera, photographing the same building. Another assignment which was the closest thing to documentary or more like journalism, we cover an election and Stephen Senkifau ? was the candidate in 1961 I think. So we had to get*

L'exploration des traditions photographiques donne lieu à de nombreuses excursions. Ces sorties peuvent se faire individuellement, en groupe ou en binôme et ont pour but de s'interroger sur la nature de la photographie documentaire, de créer une série de photographies et de se confronter au monde extérieur. Elles sont organisées et dirigées le plus souvent par Aaron Siskind. Elles peuvent avoir un but précis – photographier un bâtiment de l'architecte Louis Sullivan par exemple – ou permettre d'explorer un lieu déterminé – une sortie à Davenport dans l'Iowa est ainsi organisée en 1952. Mary Ann Dorr (Lea) en se rappelant cette excursion dit qu'elle « [l'] a vraiment ouverte, rendue à l'aise avec la photographie environnementale »<sup>392</sup>. Cette sortie est documentée par une photographie probablement prise par Harry Callahan qui fait partie de l'album *Chicago - 1952* d'Else Tholstrup (fig. 124). Elle nous informe sur la composition d'une classe en excursion à cette époque. Sur onze étudiants, deux seulement sont des femmes, Mary Ann Dorr (Lea) et Else Tholstrup. Ils se tiennent aux côtés d'Aaron Siskind devant des greniers à blé. Quatre appareils photographiques sont de format large 4 x 5 avec des trépieds et sont destinés à photographier à l'extérieur. D'autres étudiants arborent à leur cou des Rolleiflex ou des appareils de 35 millimètres. Les photographies qui en résultent sont très formelles comme en témoignent les images prises par Paul Hassel, Mary Ann Dorr (Lea) et Else Tholstrup. Ces étudiants isolent des éléments structurels des greniers à blé afin d'en souligner la forme circulaire ou au contraire les représentent dans leur entier afin d'en souligner la matérialité (fig. 125 et 126). En outre, ils n'hésitent pas parfois à donner au ciel une place importante dans leurs compositions et jouent ainsi sur les contrastes de textures et de tonalités. Harry Callahan réalise au cours de cette sortie le portrait d'un de ses étudiants, Robert Fine<sup>393</sup>. Sur la photographie, une petite silhouette qui semble très éloignée de l'objectif apparait dans une ligne de lumière. Elle est comme emprisonnée par de gigantesques masses noires formées par les silos à grain. Le *design* de cette photographie est tout simplement remarquable. Robert Fine n'est pas vraiment le sujet de la photographie. Callahan met en abîme la vulnérabilité de l'homme face aux structures industrielles et réalise surtout une image osée et très belle, semblable à une gravure, où la tonalité très riche et profonde du noir domine la quasi-totalité

*access to the convention hall. [...] We had to get close enough to the candidate. By doing this kind of assignment you would find out if you were suited to do that kind of work.* » Entretien de Joseph D. Jachna avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>392</sup> « *I think the field trip to Davenport, Iowa, was one of the really wonderful events. It really opened up, made me feel comfortable with more environmental shooting.* » Entretien de Mary Ann Dorr (Lea) avec Elizabeth SIEGEL, *op. cit.*

<sup>393</sup> Cette photographie dont le titre est *Portrait of Bob Fine*, 1952 a été publié dans *Life magazine* à la même époque.



du tirage. Certaines excursions introduisent les étudiants à la scène photographique contemporaine, comme celle qui les emmène à New York pour voir l'exposition « Family of Man » en 1955 ou pour suivre les cours de Henry Holmes Smith à l'Université de l'Indiana à Bloomington<sup>394</sup>. Parfois, Aaron Siskind emmène ses étudiants avec lui lorsqu'il va photographier. Ils deviennent ses assistants et en profitent pour observer sa manière de travailler. Kenneth Josephson<sup>395</sup> se rappelle que Siskind l'emmenait régulièrement avec George Nan à Maxwell Street et leur signalait ce qui l'intéressait de photographier dans cette ville.

Au fur et à mesure, ces sorties sont l'occasion de créer des projets en relation avec des questions sociales de la ville de Chicago. Dans la publication d'*Aperture* de 1956 qui expose le programme du département, Harry Callahan et Aaron Siskind listent six projets en cours de réalisation : l'étude d'une « maison d'accueil » du *Settlement movement*<sup>396</sup> qui servira pour une levée de fonds en faveur de l'organisation ; deux études de la Chicago Housing Authority pour valoriser ses missions ; des photographies de la vie culturelle de Chicago pour la réalisation d'un livre qui financera la création d'une nouvelle chaîne de télévision à visée éducative ; et la publication d'un ouvrage, *The Complete Architecture of Adler & Sullivan*, par Horizon Press à l'automne 1957. Il est précisé que ce dernier projet auquel dix étudiants ont participé « [...] a pris trois ans, et a nécessité l'obtention de 4000 dollars pour le financer »<sup>397</sup>. Enfin deux étudiants ont travaillé sur les intérieurs de deux appartements de Ludwig Mies van der Rohe situés dans des gratte-ciel du Lake Shore Drive pour un article écrit par le professeur Hugo Weber. Des photographies des membres de la faculté et des salles de cours pour une brochure de l'école ont également été réalisées par cinq étudiants.

<sup>394</sup> Entretien de Charles Swedlund avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>395</sup> Barbara CRANE, Joseph D. JACHNA, Kenneth JOSEPHSON, Lewis KOSTINER et Joseph STERLING, « Siskind Lunch 1, The Art Institute of Chicago », discussion modérée par David TRAVIS, Elizabeth SIEGEL, Riva FESHBACH et Stephanie LIPSCOMB, 25 août 1998, Department of Photography, AIC.

<sup>396</sup> Le *settlement movement* est un mouvement social de type libéral né en Angleterre et aux Etats-Unis dont l'objectif est de réunir les classes favorisées et défavorisées dans un même lieu, les *settlement houses*, pour qu'elles puissent davantage se côtoyer et créer une communauté solidaire dans la société. Ces institutions sont créées dans les quartiers les plus pauvres des grandes villes et offrent des services dans l'éducation, la santé et la culture. A Chicago, la *Hull House* fondée par Jane Addams est sans doute la plus connue et la plus photographiée par les élèves du département photographique de l'ID.

<sup>397</sup> « [...] took three years, and over \$4,000 begged and earned to finance it. » Harry Callahan et Aaron Siskind, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

De l'apprentissage technique à une formation visuelle, l'élève finit par s'intéresser au sujet photographique et au contenu des images photographiques. A partir de l'exploration pratique de traditions photographiques, certains se passionnent ainsi pour un sujet et souhaitent l'approfondir. Leur travail mène à des projets collectifs ou individuels de longue durée, appelés *planned project* ou « projets planifiés », auxquels ils se consacrent au cours de leur dernière et quatrième année d'études. Ces projets renforcent la vision documentaire au sein du programme et plus largement donnent une dimension collective au département photographique qui devient un lieu exemplaire de collaborations entre photographes, qu'ils soient élèves ou professeurs.

## 2.2 Les projets collectifs

La pratique collective de la photographie au sein du département de l'ID est particulièrement importante dans les années 1950. Elle est rendue possible par la présence d'Aaron Siskind dont l'expérience au sein de communautés d'artistes – de la Photo League à l'école new-yorkaise de l'expressionnisme abstrait – l'a convaincu de l'importance d'une création fondée sur la collaboration. Des projets d'envergure prennent ainsi forme au début des années 1950, en relation avec des problématiques sociales et culturelles propres à la ville de Chicago. L'inventaire de l'architecture de Louis Sullivan et de Dankmar Adler, sans doute le projet le plus connu, donne lieu à des publications, à une exposition et à la réalisation d'une œuvre magistrale par le photographe Richard Nickel. *A contrario*, la représentation photographique des logements sociaux par les élèves au sein de projets développés par la Chicago Housing Authority pose question tant elle diffère des objectifs originaux du programme. Le caractère propagandiste et idéologique de ces photographies confirme que le département souhaite avant tout s'intégrer à la ville de Chicago et à ses institutions. Enfin, la revue collective réalisée par les élèves, *Student Independent*, marque une volonté de s'affirmer en tant qu'école et de se différencier des autres programmes photographiques du système éducatif américain.

## 2.2.1 *Le collectif comme noyau créatif*

### 2.2.1.1 Aaron Siskind et la photographie documentaire

Pour Siskind, l'art est le résultat d'une influence, et une œuvre individuelle est le fruit d'un travail collectif. On ne crée jamais seul, l'inspiration vient en se confrontant aux autres et en s'inspirant de leur œuvre. Il note que « personne ne photographie par soi-même. C'est toujours fait en groupe. Les gens s'influencent les uns les autres<sup>398</sup>. » Cette croyance en l'importance du groupe et de la collectivité lui vient des années passées au sein du groupe de la Film and Photo League de New York. Il y est actif de 1932 à 1935 avant de le quitter pour diverses raisons<sup>399</sup>. En 1936, Sid Grossman, un de ses membres les plus importants, le convainc de revenir et de fonder le Feature Group au sein de l'organisation new-yorkaise. Siskind réunit autour de lui des élèves-photographes<sup>400</sup> expérimentés, tous membres de la Photo League, et, ensemble, ils produisent pendant quatre ans divers projets documentaires sur des problématiques sociales de la ville de New York : *Portrait of Tenement* (1937), *Dead End : The Bowery* (1937-38), *Park Avenue : North and South* (1937) ; *The Catholic Worker Movement: St. Joseph's House* (1940) ; *Sixteenth Street: A Cross-section of New York* (1940), *Lost Generation: The Plight of Youth Today* (1940). Le projet le plus ambitieux et le plus abouti est celui intitulé *Harlem Documents*, commencé en septembre 1938 et complété en février 1940.

Lorsque le groupe commence en 1936, Aaron Siskind comprend que la réalisation de projets menés collectivement pose le problème de leur unité esthétique. Comment produire en effet un projet collectif cohérent idéologiquement et esthétiquement ? Plutôt que de partir d'une définition empirique de la photographie documentaire en s'inspirant de figures historiques, Aaron Siskind donne des exercices aux membres du Feature Group auxquels il participe lui-même. A chaque fois, Siskind propose « une idée simple (associée à la photographie documentaire, bien sûr) », comme « un homme pressé ; un mur de briques ; un

<sup>398</sup> « *Nobody makes photography by themselves. It's always made in groups. People influence each other.* »

Aaron SISKIND, « *Photography Interviews : Columbia* », 1983, *op. cit.*

<sup>399</sup> *A posteriori*, Siskind a expliqué que son départ à cette époque était dû à la relation qu'entretenait le groupe avec l'idéologie communiste.

<sup>400</sup> Parmi les membres réguliers du Feature Group, on compte Lucy Ashjian, Michael Carter, Harold Corsini, Morris Engal, Beatrice Koslofsky, Richard Lyon, Jack Manning, Sol Fabricant, et Aaron Siskind.

pain délicieux ; un homme vaniteux [...] »<sup>401</sup> et le groupe essaie de la réaliser en image. Cette méthode qu'il qualifie lui-même d'« expérimentale » permet aux membres de s'accorder sur des éléments communs à une image et d'analyser, au cours de leur discussion, l'impact de leur regard personnel sur la représentation d'un sujet. En effet, en orientant sur des sujets très spécifiques, la critique des photographies est limitée et il est plus facile de déterminer le succès ou l'échec de telle ou telle image. Les membres du Feature Group questionnent ainsi les limites et les possibilités du médium et leurs propres capacités. Chaque semaine, les solutions trouvées aux exercices réalisés la semaine précédente sont discutées. Ensuite, Aaron Siskind propose aux membres d'analyser des publications faites par d'autres photographes. A partir de magazines tels que *Life* ou *Fortune*, ils examinent et critiquent les essais photographiques réalisés. En observant la forme et le rythme de telles publications, le Feature Group comprend combien la « [...] représentation littérale d'un fait (ou d'une idée) peut représenter bien moins que le fait ou l'idée en question [...] »<sup>402</sup>. La nature d'un sujet est ainsi souvent transformée par la vision personnelle du photographe.

Aaron Siskind propose ensuite de travailler sur la valeur d'un document en plusieurs étapes. Dans un premier temps, des photographies sont réalisées selon une idée prédéterminée et montrées aux autres membres du groupe pour voir si elles fonctionnent. Dans un deuxième temps, des images littérales sont réalisées par les photographes qui utilisent chaque fois la même technique sur des sujets similaires afin de comprendre s'il est possible de travailler sans point de vue. Le sens de l'image devient alors plus limité. Dans un troisième temps, les membres du groupe analysent la relation entre les propriétés de l'image (les tonalités, la profondeur de champ, etc.) et le sujet afin de comprendre les possibilités et les limites du travail documentaire. Les photographes choisissent ensuite un projet, parmi différents scénarios qu'ils ont écrits, et partent réaliser des photographies.

Aaron Siskind applique auprès de ses élèves de l'ID les méthodes mises en place au sein du Feature Group. Il ne donne pas de directives et ce sont eux qui, par des échanges, donnent une orientation à leur travail collectif. La discussion porte d'abord sur le projet en lui-même : que faut-il représenter ? Pourquoi prendre cette image plutôt qu'une autre ? Puis,

<sup>401</sup> « *We start with the simplest idea (related to documentary photography, of course) that we can think of, like : this man is in a hurry ; this is a brick wall ; delicious bread ; what a conceited guy, he's completely engrossed in his book ; etc.* » Aaron SISKIND, « The Feature Group », *Photo Notes*, juillet 1940, pp. 6-7.

<sup>402</sup> « [...] *the literal representation of a fact (or idea) can signify less than the fact or idea itself [...]* » *Ibid.*

comment chaque photographie individuelle peut-elle servir le projet ? In fine, les élèves comprennent les limites et le potentiel créatif de la photographie documentaire et c'est ce qui intéresse Aaron Siskind :

[...] ce qui m'intéressait dans [ces projets] c'était l'esthétique de la photographie documentaire. Quel genre de photographie faites-vous quand vous réalisez ce qu'on appelle une « photographie documentaire ? » Jusqu'où pouvez-vous aller, par exemple, en orientant vos photos, en étirant les tonalités ? La photographie documentaire se rapportait à ce que nous appelons le réalisme, donc, il faut que ce soit réaliste. Est-ce que vous pouvez avoir du mélodrame dans vos photographies ? Est-ce que vous pouvez avoir toutes sortes d'éclairage ? Nous essayions de voir ce qui était pertinent et ce qui ne l'était pas. En d'autres mots, comment réalisez-vous une photo documentaire ? Exprimez-vous ce que vous voulez dire ou dites-vous ce que cela veut dire ? C'était cela qui m'intéressait<sup>403</sup>.

L'approche documentaire que privilégie Siskind n'exclut pas le point de vue du photographe et comprend la dimension expressive et non-objective du monde extérieur tel qu'il apparaît sur le papier photographique. C'est sans doute Arthur Siegel, dans son texte *Fifty Years of Documentary*, qui se rapproche le plus de la définition de la photographie documentaire enseignée par Aaron Siskind :

Pour résumer la photographie documentaire de ces cinquante dernières années, les orientations suivantes sont évidentes : 1. De l'apparence physique aux relations spirituelles. 2. De la photographie accidentelle à une organisation visuelle formelle. 3. D'une seule technique à de multiples techniques. 4. D'une seule image à un montage créatif. 5. Du photographe individuel à une collaboration en groupe<sup>404</sup>.

Par ailleurs, la personnalité très sociable d'Aaron Siskind lui donne accès à des organisations et des institutions de la ville de Chicago qui acceptent de collaborer avec lui et ses élèves. Ainsi il est capable de mettre sur pied des projets d'ordre social, comme avec la Chicago Housing Authority, et des projets de documentation architecturale à l'instar du projet sur l'œuvre de Louis Sullivan.

<sup>403</sup> « [...] what I was interested in was the aesthetics of documentary photography. What kind of picture do you make when you are making what you call a « documentary picture ? » How far can you go, for instance, in angling the pictures, in stretching the tonalities. Documentary photography was related to what we called realism, so, it has to be realistic. Can you have melodrama in the pictures ? Can you have all kinds of lighting ? We tried to see what was relevant and what was irrelevant. In other words, how do you make a documentary picture ? Do you express what you want to say, or do you say what it wants to say ? That is what I was interested in. » Aaron SISKIND, « Photography Interviews : Columbia », 1983, *op. cit.*

<sup>404</sup> Arthur SIEGEL, « Fifty Years of Documentary », *American Photography*, 1951, vol. 45, no 1, pp. 21-26.

### 2.2.1.2 Les projets sociaux-documentaires de la Chicago Housing Authority

Les projets réalisés au sein du département ont comme premier objectif d'engager l'élève dans un corps social. Ils doivent travailler collectivement sur un sujet qui reflète des enjeux de société. Dès lors ces projets sont exclusivement d'ordre socio-documentaire car ils « émanent habituellement d'un besoin social et servent un objectif social »<sup>405</sup>. Un des projets documentaires les plus emblématiques de cette époque comprend des études photographiques pour la Chicago Housing Authority (CHA)<sup>406</sup>. La CHA aurait demandé à l'ID au début des années 1950 de réaliser des reportages sur deux projets de logements sociaux<sup>407</sup>. D'autres témoignages, comme celui de l'étudiant James P. Blair, affirment que Siskind aurait au contraire contacté lui-même la CHA. Cette association profite aux deux institutions puisque la CHA utilise les photographies prises dans ses brochures afin de promouvoir son action sociale<sup>408</sup>, tandis que les élèves du département profitent d'un accès illimité à un environnement idéal pour construire un projet documentaire et social. Les élèves se concentrent sur deux projets, celui des maisons d'Ida B Wells-Barnett au cœur du quartier afro-américain de Bronzeville construites entre 1939 et 1941 et celui de Cabrini Green alors en cours de construction. Ce quartier, situé entre la Gold Coast et les ghettos de l'Ouest de Chicago, a été désigné comme « Little Hell » de 1910 à 1930 en référence à sa proximité avec une raffinerie de gaz qui rendait l'air asphyxiant et au taux de crimes particulièrement élevé qui y sévissait<sup>409</sup>. En 1942, la CHA décide de réhabiliter ce quartier et de créer une campagne de construction de nouveaux logements sociaux jusqu'en 1962. Les premières maisons sont construites en 1942 sous le nom de *Frances Cabrini Homes*, puis une série de moyennes et de grandes barres d'immeubles sont construites entre 1957 et 1962 sous le nom de *Cabrini*

<sup>405</sup> « *These projects usually arise from a social need and serve some social purpose.* » Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op.cit.*

<sup>406</sup> Eliane De Larminat, doctorante à l'Université Paris-Diderot, travaille actuellement sur les représentations photographiques dans l'histoire du logement social à Chicago. L'intitulé de sa thèse de doctorat est : *'The buildings and the families' : La part des représentations dans l'histoire du logement social à Chicago (1937-2000)*

<sup>407</sup> « *When the Chicago Housing Authority called the school and suggested that a picture story about one of its housing projects and its surrounding slum area might make a good class problem, the school agreed.* » S.P. KARR, « The Third Eye », *op. cit.*

<sup>408</sup> La CHA recrute un nombre important de photographes en dehors de l'ID pour documenter son action sociale dans les années 1950, parmi eux Bob Natkin, Mildred Mead et Vories Fisher. Voir Bradford HUNT, *The Promise of Public Housing, 1936-1983 : Photographs from the archives of the Chicago Housing Authority and the Chicago Historical Society*, cat. exp. (Chicago, Roosevelt University/Chicago Historical Society/La Salle Bank), Chicago, Roosevelt University, 2005.

<sup>409</sup> Harvey Warren ZORBAUGH, *The Gold Coast and the Slum : a Sociological Study of Chicago's Near North Side*, Chicago, University of Chicago Press, 1929.

*Homes Extension* et *William Green Homes*. L'ID est chargé de valoriser ce projet en cours mais pas seulement. C'est en fait toute la politique de destruction, de rénovation et de gentrification des quartiers de Chicago que la CHA souhaite conserver par des images.

Les photographies des étudiants sont réalisées dans la rue, autour des habitations de Cabrini Green et Ida B. Wells, mais aussi à l'intérieur des appartements. A partir de la collection de Ray Elmer Pearson au Musée d'histoire de Chicago<sup>410</sup>, il est possible d'identifier au moins sept étudiants ayant participé à ces projets : John Klukaszewski, Aso Doi, William Rose, Jim Taylor, Diana Woelffer, Ted Williams, Felipe B. Chano, Alvin Loginsky, et James P. Blair. Chaque photographe suit une famille, *les McClay*, *les Toni*, *les Noble* et documente leur vie quotidienne des taudis dans lesquels elles habitaient aux nouveaux logements construits par la CHA. Les photographies de pauvreté et de délabrement se juxtaposent à la vie quotidienne et sereine dans les habitations modernes et neuves. Il en résulte une double histoire : celle de la pauvreté et de l'exclusion sociale et géographique – les allées vides, les taudis qui s'écroulent, les enfants jouant sur des terrains vagues – et celle d'un renouveau social à l'intérieur des nouveaux logements construits par la CHA. Les photographes de l'ID communiquent un optimisme progressiste et la possibilité d'une justice sociale. William Rose photographie ainsi une famille afro-américaine très pauvre et représente leur environnement. Ses photographies montrent les toilettes insalubres, la vétusté de leur appartement, les trois enfants dormant dans le même lit. D'autres photographies présentent une autre réalité où les enfants jouent à la balançoire, étudient dans une école à proximité, se tiennent à côté du prêtre de l'église de quartier, jouent à la poupée aux côtés de leurs parents qui discutent dans un intérieur modeste mais confortable. John Klukaszewski photographie, dans des images proches d'une esthétique humaniste, l'arrivée d'un nouveau-né dans son nouveau foyer. Un cliché représente la mère tenant son enfant emmitouflé devant le mur de brique de son logement social, un autre montre l'arrivée de l'enfant accueilli par ses deux sœurs, enfin un troisième enregistre le couple parental discutant dans leur salon tandis que le père porte son enfant. La série sans doute la plus réussie est celle de James P. Blair puisqu'il parvient à répondre à la commande de la CHA sans pour autant évacuer les conditions de vie terriblement dégradantes de la communauté noire américaine de Chicago. En 1954, sur la demande de son professeur Aaron Siskind, il suit M. et Mme Armister Henton dans un quartier abandonné du South Side, accompagnés d'un travailleur social. Comme il l'explique,

<sup>410</sup> Ray Pearson's Institute of Design Collection, The Chicago History Museum, Chicago, G1991.205, Boîtes 1 à 12.

la CHA lui demande de « montrer la vie « d'avant » dans la maison condamnée (fig. 127 à 130) et l'« après » lorsque la famille déménage dans un grand ensemble d'immeubles neufs (fig. 131). Bien entendu, il photographie la misère et l'état de délabrement de l'habitation initiale mais il insiste surtout sur le fossé qui existe entre les liens de tendresse qui unissent le couple et leurs enfants et l'environnement dans lequel ils survivent. James P. Blair décrit ainsi son expérience :

J'ai passé six semaines à aller tous les jours dans le *South Side* pour photographier l'extérieur et l'intérieur de l'appartement dans lequel ils vivaient. Mon expérience aux côtés de cette famille m'a enseigné que l'amour, comme l'amour inconditionnel entre une mère et sa fille, s'il est suffisamment fort, peut tout conquérir, même dans un appartement condamné d'une pièce infesté par les rats et les cafards avec très peu de chauffage et seulement de l'eau froide<sup>411</sup>.

Dans les photographies de « l'après », installés dans leur nouveau logement, les protagonistes gardent des liens toujours aussi forts, mais le sentiment d'injustice reste flagrant. De la misère la plus noire, cette famille est passée du jour au lendemain à un logement digne du rêve américain. Les nouveaux bâtiments de la CHA ne tiennent pas compte de la ségrégation sociale et raciale qui existe à Chicago et donne l'illusion, par ces commandes visuelles, que la pauvreté n'est qu'un problème de logement. Comme le précise James P. Blair, l'ensemble d'immeubles où déménage la famille Henton est devenu après dix ans à peine un des endroits les plus dangereux de Chicago. Il sera démoli en 2011<sup>412</sup>.

En 1952, Harry Callahan est également engagé par la CHA pour documenter en particulier les immeubles modernistes, en hauteur, de Loomis Court. Ces photographies sont incluses dans plusieurs brochures, y compris sur la couverture du rapport annuel de la CHA en 1953 (fig. 132). Ce travail de commande est inhabituel dans la carrière de Callahan et mérite d'être remarqué. Il crée des compositions modernistes qui utilisent la contre-plongée et la plongée, et les lignes verticales et horizontales des bâtiments. Dans la plupart des clichés, Callahan se concentre sur la structure des bâtiments et non sur leurs habitants. On trouve pourtant une

<sup>411</sup> « *I spent six weeks going down to the South Side every day to photograph the exterior and interior of the apartment they were living in. My experience of being with the family taught me that love, like the unconditional love between mother and daughter, if it is really strong enough, can conquer all, even in a rat and cockroach infested condemned one room apartment with little heat and only cold running water.* » James P. Blair, « About the Chicago series », *Edgewater Gallery*, < <https://edgewatergallery.co/artists/james-blair/>>.

<sup>412</sup> Toute ces informations me viennent du site internet de la galerie Edgewater qui représente le travail de James P. Blair. Voir *Edgewater Gallery*, < <https://edgewatergallery.co/artists/james-blair/>>.



série de photographies d'enfants qui jouent sur les galeries ouvertes et suspendues de la Loomis Court. Ces images, commandées vraisemblablement par la secrétaire exécutive de la CHA Elizabeth Wood, avaient pour but de mettre fin à la polémique sur le bien-être des enfants habitant dans des immeubles élevés et d'« humaniser » ces architectures. Les galeries aériennes appelées aussi « trottoirs dans les airs » sont notamment jugées enfermantes par les familles qui y résident<sup>413</sup>.

En dehors de la CHA, Aaron Siskind est sollicité en 1956 par l'Agence d'Information des Etats-Unis (USIA) pour « contribuer directement à la connaissance de l'Amérique à l'étranger »<sup>414</sup>. Il lui est demandé de proposer à ses élèves de travailler sur un projet intitulé « The U.S, Its Land and Its People ». L'objectif est de réunir des photographies sur chaque état des Etats-Unis afin de créer une base d'images susceptibles d'être utilisées par des magazines ou dans des expositions de type international. Dans une lettre, le directeur de la branche visuelle de l'Agence, Yoichi R. Okamoto, demande à Aaron Siskind s'il serait « intéressé de développer le type de photographies souhaité [par l'agence] en proposant un exercice à [ses] élèves »<sup>415</sup>. Les consignes d'Okamoto ne laissent pas de place à une liberté d'interprétation de leur part. Il décrit en détail quel « portrait » de l'Illinois l'Agence souhaite obtenir et impose des sujets et un point de vue.

L'espoir est d'aller au-delà d'un simple reportage en images, et de provoquer une réponse ou une identification que ce soit la noblesse du paysage, l'encombrement d'une ville, l'implacable soleil sur une terre aride, la joie d'un petit fermier devant les richesses de la moisson. Les points de vue peuvent être à travers des scènes, des immeubles, l'homme, des humeurs<sup>416</sup>.

Aaron Siskind est donc chargé de réunir un groupe d'étudiants afin de documenter l'Etat de l'Illinois à des fins de propagande. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce dernier accepte. Dans la deuxième moitié des années 1950 jusqu'à la moitié des années 1960, au moins deux membres du département prendront des photographies en relation avec ce

<sup>413</sup> Bradford HUNT, *The Promise of Public Housing, 1936-1983 : Photographs from the archives of the Chicago Housing Authority and the Chicago Historical Society*, op. cit.

<sup>414</sup> Lettre de Yoichi R. OKAMOTO à AARON SISIND, 21 décembre 1956, IIT, box 368, folder 10.

<sup>415</sup> « As you may have guessed I am following up on our conversations of last June to see if you would be interested in developing the kind of pictures we want through assignment to your students ? » Ibid.

<sup>416</sup> « The hope has been to go beyond mere reporting in a picture, and to evoke a response or an identification whether it be to the magnitude of a landscape, the crowdedness of a city, the relentless sun on a parched earth, the joy of a small farmer in the riches of harvest. The points may be through scenes, buildings, man, moods. » *ibid.*

projet, il s'agit de Tom Rago et d'Art Sinsabaugh<sup>417</sup>. Ces images représentent la vie de petites villes de l'Illinois – des enfants jouant dans un parc, un agent de police délivrant des amendes de stationnement ou des activités industrielles ou agricoles – un des principaux reportages se concentre sur l'activité d'une ferme. Les photographies d'Art Sinsabaugh prises au début des années 1960 se concentrent davantage sur la ville de Chicago.

Ces commandes de reportages correspondent à un tournant dans l'enseignement du département. Le médium photographique est réévalué comme un outil de communication, nécessaire à l'ère de la civilisation américaine moderne, dans une brochure de 1953-1954 :

Les médiums de communication s'appuient lourdement sur la photographie. Par exemple, dans les médias imprimés comme les magazines, les livres, les journaux, les publicités à l'extérieur, etc., le photographe est devenu un de ses éléments vitaux. Des magazines comme *Life*, *Look*, *Saturday Evening Post*, *Harper's Bazaar*, contiennent littéralement des centaines de photographies dans les contenus éditoriaux et publicitaires. Dans chacun de ces magazines, vous trouverez des photographies de mode, des illustrations publicitaires, des photographies de produits alimentaires, des voyages, des portraits, de la photographie de reportage et documentaire dans lesquels des histoires en images sont racontées – souvent composées par le photographe lui-même<sup>418</sup>.

L'intelligence de Callahan et de Siskind consiste à ne pas refuser ces commandes mais à s'en servir pour montrer à leurs élèves d'autres applications du médium. Ils considèrent ces reportages comme des outils à même de professionnaliser leurs élèves et de leur montrer l'envers de la photographie comme « art pur ». Pourtant la photographie n'est pas limitée à être un outil de communication au service d'une entreprise éditoriale ou commerciale. Elle doit être le fruit d'une expression personnelle pour être à la hauteur de son propos. Les « projets » partent de l'expression de l'étudiant, de ses recherches et de son point de vue. Ainsi Siskind et Callahan précisent dans leur programme que « toutes les facettes du projet : les entretiens et les consultations et les recherches, la réalisation d'un plan ou l'acceptation d'un scénario, l'accommodation de « l'art » avec l'objectivité, la nécessité, l'urgence – tout

<sup>417</sup> Les archives de l'Illinois Institute of Technology contiennent quelques tirages et négatifs de ce projet. Il ne m'a pas été possible de savoir si ces images avaient finalement été utilisées par l'Agence d'Information des Etats-Unis.

<sup>418</sup> « *Communications media rely heavily on photography. For example, in printed media such as magazines, books, newspapers, outdoor advertising, etc., the photograph has become one of the vital elements. Such magazines as 'Life', 'Look', 'Saturday Evening Post', 'Harper's Bazaar' contain literally hundreds of photographs in both the editorial and advertising content. In any of these magazines, you will find fashion photographs, advertising illustrations, food photographs, travel, portraiture, reportorial and documentary photography in which pictorial stories are told—often composed by the photographer himself.* » « Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1953-1954 », brochure, collection SDG, Chicago.

cela et d'autres [éléments] peuvent constituer, avec une orientation adéquate, un véritable terrain d'essai pour la connaissance et l'esprit du jeune photographe<sup>419</sup>. »

Les projets collectifs ont donc pour but d'appréhender la photographie documentaire, de se confronter au monde, de réaliser un projet collectivement mais également d'y trouver une expression personnelle. Le projet collectif le plus abouti du département photographique est celui qui documente l'architecture d'Adler et Sullivan. Il réunit l'élément essentiel cher à Aaron Siskind : la réalisation d'un projet collectif à partir de points de vue individuels.

## ***2.2.2 Le Projet Sullivan comme première consécration du département***

### **2.2.2.1 Une unité de production au sein du département**

Au départ, le projet sur l'architecture de Sullivan est à l'initiative d'Harry Callahan. Ce dernier souhaite que les élèves explorent la ville, en particulier le *Loop*, et photographient un immeuble qui leur semble intéressant. Aaron Siskind décide de faire de même avec un petit groupe d'élèves mais choisit de se concentrer sur un seul bâtiment afin de pouvoir comparer les photographies de ses élèves sur un seul et même type d'architecture. Il s'agit de l'auditorium de Chicago conçu par Louis Sullivan et Dankmar Adler en 1889. En s'apercevant de l'intérêt de ses élèves pour cet exercice et en réalisant que la plupart des immeubles de Sullivan sont menacés de destruction, Siskind décide d'en faire un des projets phares du département. Il convoque le directeur de l'ID, Crombie Taylor, lui-même architecte de formation, et avec son aval, il commence à mettre en place le projet d'inventaire de l'architecture de Sullivan et Adler. Pour Crombie Taylor, l'idée de ce projet est antérieure à l'arrivée de Siskind au département, puisque Robert Tague et John van der Meulen, professeurs au département du *shelter design*, s'intéressaient déjà aux ornements géométriques de l'architecture de Sullivan<sup>420</sup>.

<sup>419</sup> « *All the facets of the project : the interviewings and consultations and research, the outlining of a plan or acceptance of a script, the accomodation of « art » and objectivity to necessity and urgency—all these and many others may be, with proper guidance, a true testing ground of the young photographer's knowledge and spirit.* » Harry CALLAHAN et Aaron SISKIND, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*

<sup>420</sup> Manuscrit (non daté, six pages), Richard Nickel Committee Archive, Chicago in Jeffrey PLANK, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*, *op. cit.*

Toujours est-il que Siskind commence à documenter très tôt en 1952 la Walker Warehouse, bâtiment créé de 1886 à 1889 par Louis Sullivan. Ce bâtiment, qui doit être démolie, fascine Siskind par ses ornements abstraits et géométriques. Il tente de les isoler et de les interpréter avec son appareil. Une double démarche, centrale dans les travaux des étudiants, se met en place. Il s'agit d'une part en documentant cette architecture de la préserver ; d'autre part le photographe doit traduire la beauté formelle et géométrique de sa structure et de ses détails architecturaux.

Aaron Siskind choisit d'orienter ses étudiants vers ce projet notamment parce qu'il lui permet de travailler en groupe et d'avoir assez de matière – à l'époque il y a cent-cinquante bâtiments d'Adler et Sullivan recensés à Chicago ou dans l'ensemble des Etats-Unis – pour explorer la photographie d'architecture sur un même motif. Si tous les élèves du département sont invités à participer à l'exercice, seuls neuf étudiants s'y consacrent de manière régulière : Alvin Loginsky, Richard Nickel, James P. Blair, William Gittleman, Robert Fine, Asao Doi, Leon Lewandowski, Paul Hassel et Casimir Estawski. Dans un premier temps, à partir de l'ouvrage de référence publié par Hugh Morrison<sup>421</sup>, Aaron Siskind dresse avec ses étudiants la liste de tous les bâtiments de Sullivan encore existants aux Etats-Unis. Richard Nickel en rajoutera trente-huit, jusque-là non répertoriés<sup>422</sup>. Ensemble, ils organisent ensuite une collecte de fonds pour financer leur projet et achètent l'équipement nécessaire. Aaron Siskind dira plus tard : « Ce n'était plus une classe, c'était une unité de production<sup>423</sup>. »

Constituée dès 1952, cette unité de production devient rapidement un projet à plus grande échelle, en dehors des exercices donnés en classe. Aaron Siskind y joue le rôle pluriel qu'il tenait à la Photo League en étant à la fois photographe, professeur et superviseur de ce projet. Une fois les premières photographies prises, les élèves et leur professeur discutent entre eux, critiquent leur propre travail et décident ensemble du point de vue à adopter, puis retournent prendre des photographies des immeubles. Callahan et Siskind se réunissent aussi régulièrement entre eux pour juger de la qualité des tirages. Les instructions pour aller photographier tel ou tel bâtiment sont données parfois spontanément, parfois formellement, de manière hebdomadaire. En outre, ce projet dépasse rapidement la ville de Chicago puisque les

<sup>421</sup> Hugh MORRISON, *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture*, New York, W.W. Norton & Company, 1935.

<sup>422</sup> Edgar KAUFMANN JR. (dir.), *Louis Sullivan and the Architecture of Free Enterprise*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1956.

<sup>423</sup> « *It was no longer a class, it was a production unit.* » Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, *op. cit.*

élèves, grâce à la voiture de Siskind, voyagent à New York, St Louis, dans le Wisconsin ou en Iowa pour y documenter les bâtiments de Sullivan et Adler.

Selon un manuscrit non publié de Richard Nickel<sup>424</sup>, les élèves avaient pour seule instruction de produire trois types d'images pour chaque immeuble : une vue d'ensemble, une étude des structures de base et le détail d'un ornement. Certains immeubles sont si endommagés qu'il est parfois impossible de réaliser ces trois vues. Les neuf photographes s'appuient alors les uns sur les autres pour résoudre leurs difficultés. Comme l'explique Richard Nickel, un étudiant peut tenter d'essayer là où un autre a échoué : « [La documentation] des immeubles est souvent abandonnée afin d'être retravaillée par un autre étudiant : parfois avec un succès écrasant, et d'autres fois avec un autre échec<sup>425</sup>. »

Ces trois vues permettent à Aaron Siskind d'apprendre à ses élèves à percevoir l'architecture de manière descriptive, de manière générale et de manière abstraite. Les vues d'ensemble informent sur la localisation du bâtiment, sa position dans l'espace, sa relation avec le reste des bâtiments qui l'entoure. La structure du bâtiment est proprement architecturale et permet de lui donner une identité propre (fig. 133 à 135). Les photographies des détails sont au contraire concentrées sur la beauté des ornements de l'architecture de Sullivan, les fragments abstraits de tel ou tel bâtiment (fig. 136 à 139). Pour effectuer ces trois vues, les étudiants utilisent des appareils photographiques de taille 4 x 5. Ce choix est fait bien sûr pour des raisons économiques puisque l'école détient en majorité ce type d'appareils mais Aaron Siskind avance une autre raison. Plus difficile à manier qu'un appareil de 35 mm par son poids mais aussi par sa mise au point, l'appareil photographique 4 x 5 nécessite un travail plus lent de la part du photographe et donc plus approfondi selon lui. Il explique ainsi que « les petits appareils photographiques sont difficiles pour enseigner parce que la profondeur de champ est trop facilement réalisée »<sup>426</sup>. Ce type d'appareil permet également de reproduire les détails des bâtiments de manière plus fine et plus fidèle. Joseph Jachna explique aussi que cette utilisation l'a poussé à ralentir lors de la prise de vue, à ne pas

<sup>424</sup> Jeffrey PLANK, *Aaron Siskind and Louis Sullivan : The Institute of Design Photo Section Project*, op. cit, pp.23-24.

<sup>425</sup> « *Buildings are frequently dropped only to be reworked by another student : sometimes with overwhelming success and at other times with another failure.* » Manuscrit (non daté, six pages), Richard Nickel Committee Archive, Chicago cité dans Jeffrey Plank, *Ibid.*

<sup>426</sup> « *Small cameras are hard to teach with, because the depth of field is so easily realized.* » Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, op. cit.

adopter une technique de « prise sur le vif » ce qui a durablement influencé sa photographie<sup>427</sup>. L'usage des appareils photographiques de format 4 x 5 pousse en effet les étudiants à comprendre le sujet qu'ils sont en train de photographier, à observer, à attendre à un même endroit qu'il se passe quelque chose, et enfin à isoler leur sujet.

[...] vous pouviez véritablement étudier ce que vous étiez en train de faire. Vous ne faisiez pas juste click-click-click. Vous vous installiez consciencieusement, chaque chose que vous faisiez était délibérée. Tout ce que vous souhaitiez apprendre vous deviez l'isoler. Nous déconstruisions la photographie. Vous appreniez des choses à propos du *f-stop* [taille d'ouverture du diaphragme] — des choses que vous pouviez apprendre avec d'autres appareils mais ce n'était pas naturel avec des appareils qui avaient des fonctions automatiques [...] Avec d'autres appareils vous voyez tous les plans avec netteté [à travers l'objectif] alors que ce n'était pas le cas sur le négatif, où le cadrage était décalé. Il y avait une véritable déconnexion. Avec l'appareil grand format, vous étiez vraiment connecté<sup>428</sup>.

La vision documentaire choisie par Siskind et ses élèves était particulièrement importante pour ce projet. Ils ne souhaitaient pas donner une vision romantique de ces immeubles, pour certains en voie de destruction. Intégrité et véracité sont les mots maîtres du *Projet Sullivan*. Ainsi chaque photographie bénéficie d'une légende dactylographiée la plus précise possible sur un bandeau placé souvent au dos du tirage. Y sont répertoriés le nom du bâtiment, sa localisation, sa date de construction, sa taille, le prix de sa construction, et enfin son état actuel, à savoir s'il a ou non été détruit. Le but affiché du projet est bien de répertorier et si possible de documenter l'œuvre d'Adler et Sullivan de la manière la plus fidèle possible. Richard Nickel, en 1953-1954, établit une liste d'instructions objectives pour les autres élèves<sup>429</sup> qui n'encourage pas la liberté d'interprétation et insiste sur les qualités de précision et d'intégrité nécessitées par un tel travail.

<sup>427</sup> Entretien de Joseph D. Jachna avec Elizabeth Siegel, 21 juillet 1999, *op. cit.*

<sup>428</sup> « [...] you really could study what you were doing. You'd just didn't go click-click-click. You set deliberately, you did every single thing you did deliberately. Everything you wanted to learn you had to isolate. We deconstructed photography. You learn things about the *f-stop*—things you could learn with the other camera but they're not natural to cameras that have automatic features, [...]. With other cameras you would see all planes in focus when they wouldn't be on the negative, or the framing would be off. There was a real disconnect. With the view camera, you were really connected. » *Ibid.*

<sup>429</sup> « 1. Get a map and mark off the location of each building. So that you can work on them without wasting time or travel money [...] 2. Since the direction each building faces is given—you can easily wait for appropriate lighting. It would be a good idea to have a look at all the buildings before doing any shooting. 3. Have one of the « ID photographers passes + preferably an IIT letter which states that you are doing a documentation [...] 4. Since most of the people in these buildings have been questioned by me, they will not be too suspicious if you start shooting so you might as well go right in and introduce yourself before beginning [...] 5. It would be very

### 2.2.2.2 La photographie d'architecture, entre vision formelle et documentaire

Pour Siskind, la photographie d'architecture fait le pont entre la photographie documentaire et la photographie expressive. Le projet Sullivan nourrit ainsi son propre travail. Lorsqu'il arrive à l'Institut, il a déjà travaillé sur trois séries de photographies en lien avec une architecture ou un environnement architectural : *The Catholic Worker Movement : St. Joseph's House*, 1939-40, *Bucks County*, 1939-1945 et *Tabernacle City*, 1935-1938. La plupart des photographies ne comportent pas de personnes humaines mais suggèrent des interactions entre le photographe et son environnement. Aaron Siskind y alterne vues d'ensemble et détails. Il photographie dans *Tabernacle City* la beauté formelle de l'ornement circulaire d'une fenêtre, une chaise à bascule sous un porche qui évoque la présence de l'habitant de cette maison, ou encore l'ombre d'un arbre sur la façade d'une maison. En 1952, Aaron Siskind et Harry Callahan photographient tous les deux des façades d'immeubles de Chicago, en particulier sur Chicago Street. Bien que différentes, leurs images s'intéressent au rythme formel créé par la succession de fenêtres, aux tonalités produites par le passage d'un matériau à un autre – de la brique au ciment – aux lignes verticales et horizontales produites par la structure. De même, les photographies du projet Sullivan conjuguent le plaisir d'interpréter des formes architecturales modernes et l'exigence de documenter des immeubles qui vont peut-être disparaître.

Aaron Siskind explique notamment comment son intérêt pour la photographie d'architecture dès la fin des années 1930 contient la transformation de son propre travail documentaire vers un intérêt pour les éléments formels et une certaine abstraction :

Vous savez, [mes premières photographies] étaient purement documentaires, factuelles dans le sens de celles de Walker Evans. Elles sont comme des documents sociaux, dans lesquels vous êtes conscient non pas de la chose en tant qu'image, mais de la chose comme scène, presque comme vous la voyez. Et puis il y a eu une sorte d'injection de quelque chose, qui était probablement naturelle pour moi, d'un élément formel intéressant, et c'est à ce moment-là que

*wise to date and identify your negatives both with the name of the building and your own name [...] 6. In every situation, try to get at least one general « environment » picture which shows the building and its surroundings. After that, I suppose the best thing is to try to illustrate the essence of the individual buildings. [...] 7. Don't fail to utilize unorthodox vantage points from other buildings, shooting up and down. » Richard Nickel in Richard CAHAN et Michael WILLIAMS (dir.), *Richard Nickel Dangerous Years : What he Saw and What he Wrote*, Chicago, CityFiles Press, 2016, p. 26-27.*

l'architecture est arrivée. Tout était encore très direct, mais les éléments formels étaient accentués<sup>430</sup>.

Son intérêt pour l'architecture est aussi mis au service d'un autre concept issu du cours fondamental. L'architecture étant un objet en trois dimensions, la photographie d'architecture permet de passer d'un objet en trois dimensions à sa représentation en deux dimensions sur une surface plane. En quelque sorte, comme l'affirme Jeffrey Plank<sup>431</sup>, la photographie d'architecture illustre l'exercice du modulateur de lumière puisqu'en choisissant telle lumière pour photographier les détails de l'architecture de Sullivan, les élèves comprennent que tout objet existe en photographie par la lumière.

Par ailleurs, ce qui intéresse Aaron Siskind et ses élèves, c'est de dresser un portrait de Chicago à travers ses bâtiments. De nombreux travaux d'étudiants mettent en avant la destruction de cette ville d'un point de vue architectural mais aussi social. En photographiant des immeubles à moitié démolis ou des gravats, ils questionnent l'intégrité d'une ville gouvernée par des dirigeants qui laissent les bâtiments historiques en état de délabrement et ne protègent pas les habitants les plus pauvres des effets de la gentrification. Kenneth Josephson s'en inspirera notamment pour réaliser son film, *33d Street & State*<sup>432</sup>, qui met en scène la destruction d'un bâtiment au milieu du quartier de Bronzeville. De fait, en parcourant la ville à la recherche de l'architecture de Sullivan, ils prennent connaissance de sa géographie spatiale et sociale de manière plus intime, comme l'avait fait Gordon Coster dans son projet sur la rue State. Une série d'images prises par Richard Nickel en 1953, montrent Siskind et ses élèves à l'œuvre photographiant les appartements de Max M. Rothschild en plein cœur du quartier afro-américain de Bronzeville qui seront peu de temps après détruits. Munis de trépieds, ils sont entourés par les résidents du quartier. Ces derniers jouent, posent, observent Aaron Siskind et ses élèves en train de photographier le bâtiment. Ces images sont importantes parce qu'elles montrent que Siskind et ses élèves pour le reportage sur Sullivan

<sup>430</sup> « *You see, the early things were purely documentary, factual in the sense that Walker Evan's are. They are like social documents, in which you are very conscious not of the thing being a picture, but of the thing as a scene, almost as you would see it. And then there was a kind of an injection of a thing, which was probably natural to me, of an interesting formal element, and that's where the architecture came in. Everything was still very straight, but the formal elements were very accented.* » Aaron Siskind in Jaromir STEPHANY, « Interview with Aaron Siskind (1964) » in Deborah Martin KAO et Charles A. MEYER (eds.), *Aaron Siskind : Toward a Personal Vision, 1935-1955*, Boston College Museum of Art, Chestnut Hill, Massachusetts, pp. 40-49.

<sup>431</sup> Jeffrey PLANK, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*, op. cit., p. 20.

<sup>432</sup> Kenneth JOSEPHSON, *33d Street & State [DVD]*, 1962, 8 min., Collection privée Kenneth Josephson, Chicago.



étaient en relation avec les populations afro-américaines et qu'ils s'y trouvaient très à l'aise. Rétrospectivement, en regardant les photographies du *Projet Sullivan*, on comprend que derrière ce projet documentaire, Aaron Siskind a cherché à créer une interaction entre ses élèves et la ville de Chicago. Derrière chaque immeuble, détruit ou conservé, dans les quartiers résidentiels de la Gold Coast ou dans Bronzeville, Aaron Siskind et ses élèves font le portrait inattendu des habitants. Ils se dressent également, à l'instar de Richard Nickel, sans doute le plus engagé de tous les étudiants, contre la corruption des dirigeants politiques de cette ville qui, pour des intérêts financiers, laisseront se détériorer ou détruiront l'œuvre de Sullivan dans les années 1950 et 1960.

### 2.2.2.3 L'aboutissement du projet : l'exposition collective à l'ID et la thèse personnelle de Richard Nickel

Les discussions autour de la documentation de l'architecture de Sullivan et Adler dépassent largement le département photographique. Le projet bénéficie d'une reconnaissance presque immédiate de l'IIT et du reste du monde académique nord-américain. Ray Elmer Pearson du cours fondamental, Conrad Wachsmann et Robert Tague du groupe *Shelter Design* y participent. Par ailleurs, Aaron Siskind et ses étudiants ont conscience dès le départ que ce projet va prendre plusieurs années. Il leur faut dès lors trouver des financements et ouvrir ce projet à d'autres investisseurs que le seul département photographique. Les équipements et les matériaux sont obtenus grâce à l'aide d'Edgar Kaufmann, architecte et directeur du département de design industriel au musée d'art moderne de New York. De même, Crombie Taylor qui défend depuis plusieurs années l'importance de l'œuvre de Sullivan réunit cinq architectes de Chicago pour financer à hauteur de cinq cents dollars le projet du département photographique<sup>433</sup>.

Pour financer leur projet, Aaron Siskind et ses étudiants promeuvent leur travail auprès de magazines et d'institutions. Six groupes de cent tirages chacun sont vendus à but éducatif à des universités comme Yale. Par ailleurs, les élèves parviennent à faire publier un certain nombre de leurs photographies dans des publications de l'époque tels qu'*Architecture*

<sup>433</sup> Crombie Taylor finance en 1954 la première restauration d'un bâtiment de Louis Sullivan à Chicago.

*Forum*<sup>434</sup> en 1954 et *Inland: The Magazine of the Middle West*<sup>435</sup> en 1959. Aaron Siskind et ses élèves bénéficient du regain d'intérêt dans le pays tout entier pour l'architecture de Sullivan. En 1953, le photographe et historien John Szarkowski visite Chicago alors qu'il prépare un livre de ses propres photographies sur l'architecture de Sullivan publié en 1956<sup>436</sup>. Du 25 octobre au 2 décembre 1956, l'Art Institute de Chicago organise une exposition sponsorisée par Edgar Kaufmann, dont John Szarkowski est le commissaire. Elle voyage à l'Institut des arts de Minneapolis en 1957 sous le titre de *Louis Sullivan and the Architecture of Free Enterprise*. Le catalogue<sup>437</sup> publié à cette occasion et l'exposition contiennent des photographies du département de photographie de l'ID ainsi qu'une liste de bâtiments récemment répertoriés par Richard Nickel.

Dans un premier temps, le projet prendra la forme d'une exposition organisée du 19 mars au 9 avril 1954 dans l'auditorium de l'ID alors situé au 632 North Dearborn. Cent vingt-six photographies, dont vingt-trois prises par Siskind, sont montées et exposées sur huit panneaux. Plutôt que de les organiser en ordre chronologique ou par bâtiments, le groupe Sullivan choisit de présenter les tirages à travers des séries fondées sur des relations formelles. Sur chaque panneau sont réunies des photographies de taille différente, représentant aussi bien des détails que des vues d'ensemble. Plutôt que le critère documentaire, le groupe choisit un critère formel, les formes se répondent comme pour mieux rendre compte de l'œuvre de Sullivan mais aussi de la qualité interprétative de la vision des étudiants. Ce qui intéresse Siskind, c'est d'avoir pu créer un projet en groupe avec autant de photographies individuelles qui démontrent pourtant une cohérence de vision. Aussi Siskind cherche-t-il à donner une identité visuelle au département photographique par ce projet. En tout, il envoie plus de mille cartons d'invitations<sup>438</sup> à des artistes, écrivains, et éditeurs dont beaucoup vivent à New York. Parmi les visiteurs de l'exposition, on compte entre autres James Johnson Sweeney, directeur du musée Guggenheim et le critique du *New York Times* Jacob Deschin.

<sup>434</sup> « Sullivan's Art and Architecture : New Pictures of some Old Masterpieces », *Architecture Forum*, vol. 101, n° 4, octobre 1954, pp. 128-133.

<sup>435</sup> Maurice ENGLISH, « Louis Sullivan », *Inland: The Magazine of the Middle West*, vol. 5, automne 1959, pp. 7-12.

<sup>436</sup> John SZARKOWSKI, *The Idea of Louis Sullivan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956.

<sup>437</sup> Edgar KAUFMANN JR. (dir.), *Louis Sullivan and the Architecture of Free Enterprise*, op. cit.

<sup>438</sup> Ce carton d'invitation où figure un détail ornemental pris par Leonard Gittleman a été conçu par l'élève James Wood.

Dans le communiqué de presse de l'exposition, Aaron Siskind réitère le but original du projet Sullivan, celui de publier un livre de photographies documentant de la manière la plus complète l'œuvre de l'architecte : « L'objectif de cette étude est de faire un documentaire visuel complet du travail de Sullivan et de le préserver sous la forme de publications pour l'histoire de l'architecture<sup>439</sup>. »

Au fur et à mesure de l'avancée du projet, il devient en effet évident que tout ce matériel et ces informations accumulés devraient prendre la forme d'une publication afin de préserver non seulement la mémoire de l'architecture de Sullivan mais aussi des photographies produites par les élèves de l'ID. Après avoir démarché sans succès l'université de Chicago, Aaron Siskind se tourne finalement vers son ami Ben Raeburn, fondateur de la maison de publication *Horizon Press*, avec la perspective de publier un ouvrage en 1957<sup>440</sup>. Avec ses élèves, il assemble une maquette de deux cents pages. Mais les derniers étudiants ayant participé au projet quittent le département à partir de 1954. La réalisation d'une publication incombe alors à Aaron Siskind et Richard Nickel. Petit à petit, Siskind se désintéresse lui-même du projet, par manque de temps mais aussi parce que le projet dépasse bientôt son idée initiale d'un livre de photographies formelles et documentaires. Au contraire, Richard Nickel se passionne pour la préservation de l'architecture de Sullivan et en fait son projet de vie.

Le pendant de l'exposition de 1954 est la thèse de master de Richard Nickel, *A Photographic Documentation of the Architecture of Adler & Sullivan*, finalisée en juin 1957. Le projet de groupe devient ainsi un projet individuel. Sa thèse se présente sous la forme d'un livre de deux cents trente-deux pages. Aux photographies prises par le groupe, il ajoute des plans des bâtiments, des croquis d'immeubles détruits, des photographies vintage, des informations sur les propriétaires et la construction de chaque bâtiment, mais aussi certains écrits de Louis Sullivan et de Dankmar Adler. Comme il le précise dans son introduction, cette thèse diffère du projet initial car elle ne se contente pas d'être une étude photographique

<sup>439</sup> « *The purpose of the study is to make a complete visual documentary of Sullivan's work and to preserve it in published form for the history of architecture.* » Aaron Siskind in Jeffrey PLANK, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>440</sup> Une version de ce livre jamais parue du vivant d'Aaron Siskind sera finalement publiée en 2011 par l'Université de Chicago sous le titre *The Complete Architecture of Adler et Sullivan*. Voir NICKEL, Richard, SISKIND Aaron, *et al.*, *The Complete Architecture of Adler & Sullivan*, Chicago, Richard Nickel Committee, 2010 [distribué par l'University of Chicago Press, 2010].

de l'architecture : « Cependant, ce n'est pas vraiment une continuation de la photographie, mais une enquête dans les bâtiments construits par cette firme ainsi que ceux qui sont au stade de dessin ou de projet<sup>441</sup>. »

Richard Nickel se livre à un travail d'historien en complétant les travaux de Hugh Morrison, en ajoutant trente-huit bâtiments de Sullivan et Adler non répertoriés et en rassemblant le plus d'informations possible sur chaque architecture. Cette thèse porte moins sur la documentation photographique que sur une documentation architecturale. Une fois diplômé, Richard Nickel réalise que ce livre ne pourra jamais être terminé et poursuit cette documentation de manière plus extrême encore. Dans les années 1960, la destruction des immeubles de Sullivan s'accélère et il décide de récupérer quand il le peut des morceaux d'immeuble et des ornements qu'il étudie et stocke chez lui ou chez des amis photographes de l'ID<sup>442</sup>. Face à la corruption politicienne de Chicago, il se retrouve à protéger l'histoire architecturale de la ville. Il meurt en 1972 probablement écrasé par une partie du Chicago Stock Exchange qui venait d'être démolie.

### ***2.2.3 La revue *Student Independent* : créer une identité visuelle du département***

Si le projet Sullivan renforce le département en tant qu'« Ecole » photographique en l'orientant autour d'un projet collectif novateur avec une identité propre, ce projet reste associé à la photographie d'architecture et ne donne pas une idée de la singularité esthétique de l'école. C'est dans cette perspective qu'Aaron Siskind décide de lancer la publication de l'école *Student Independent*. Créée en 1953, cette publication entièrement produite par les élèves a pour but de les impliquer dans un projet collectif et surtout de donner une identité visuelle à l'ID. En 1952, Aaron Siskind crée une exposition *Student Independent* qui associe

<sup>441</sup> « However, it is not so much a continuation of the photography, but an inquiry into the buildings actually built by that firm as well as those which advanced only to the design or blueprint stage. » Richard S. NICKEL, A Photographic Documentation of the Architecture of Adler & Sullivan, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1957, Thesis Collection (Unprocessed Collection), IIT, Chicago.

<sup>442</sup> Charles A. Swedlund, Frederick Sommer et Aaron Siskind participent à cette entreprise de récupération des ornements de l'architecture de Louis Sullivan. Dans une lettre adressée à Frederick Sommer, Richard Nickel évoque la visite de ce dernier et lui raconte qu'il a rapatrié les ornements qu'ils avaient récupérés dans la rue chez Aaron Siskind pour les photographier. Lettre de Richard Nickel à Frederick Sommer, 9 juin 1958, Frederick Sommer Archive, CCP, AG28 :10.

les travaux des élèves en peinture, photographie et sculpture, indépendamment du cursus de l'ID. Les élèves sont les organisateurs, les producteurs, les commissaires d'exposition et les artistes. A la suite de cette exposition, ils décident de créer une revue qui refléterait la créativité de l'école et serait en même temps indépendante des travaux effectués au sein du cursus. Il faut noter qu'à cette époque, l'ID dans son ensemble est portée par une communauté de professeurs-artistes très talentueux, convaincus de la vocation artistique de l'ID. On compte parmi eux le typographe Frank Barr, les peintres et sculpteurs Eugene Dana et Hugo Weber, les architectes et les designers Charles Forberg, Konrad Wachsmann, Richard Kopp, Ray Pearson, et le graphiste et graveur Misch Kohn. Leur collaboration avec Harry Callahan et Aaron Siskind, au sein du cours fondamental et de projets collectifs comme la revue *Student Independent*, fait de l'ID un centre artistique vivant au sein de la ville de Chicago, au moins jusqu'à son déménagement sur le campus de l'IIT en 1955. Même l'IIT se servira des talents de l'ID pour réaliser sa propre revue en 1958, *Listenings Magazine*, « un magazine littéraire publiée dans une institution d'ingénierie<sup>443</sup> ». Les étudiants utilisent dans ce numéro les gravures des étudiants du département visuel et les photographies de l'alphabet créé par Joseph D. Jachna.

Le premier numéro de *Student Independent* est publié à l'automne 1953 par le département de design visuel et sous l'aval des professeurs Frank Barr et Misch Kohn. Sur le thème de l'« Idée et de la Technique », *Student Independent* <sup>1444</sup> reste fidèle à l'approche expérimentale de l'ID, à sa transdisciplinarité et à son rapport aux matériaux. Tirés des « problèmes » de l'atelier graphique, dix-sept lithographies, gravures sur bois et sérigraphies sont reproduites. L'objectif est de rendre hommage à la créativité des étudiants stimulée par le curriculum et les méthodes pédagogiques de l'ID. Misch Kohn écrit :

L'approche par les problèmes est destinée à éliminer la peur des matériaux : rendre l'étudiant conscient de son développement personnel au lieu de comparer son travail à ce qui a été fait par d'autres. Afin de s'exprimer librement, l'étudiant doit examiner les possibilités inhérentes à chaque médium graphique sans concevoir consciemment à l'avance une image. La première raison de l'exploration de procédés variés est de faire évoluer une approche plus claire vers une communication visuelle pratique. Cependant, l'étudiant peut développer une exploration

<sup>443</sup> « Photographs », *Listenings Magazine*, Chicago, IIT, vol. 3, n°1, 6 février 1958, pp. 11-15.

<sup>444</sup> Norman BORCHEW, Ivan CHERMAYEFF, Martin MOSKOF, Michael TRAIN et John WOOD (dir.), *Student Independent 1*, Chicago, Institute of Design of Illinois Institute of Technology, 1953, collection SDG, Chicago.

d'une expression personnelle à une forme artistique. Le processus est un moyen pour une fin, ainsi qu'une fin en soi, et ces deux [approches] sont encouragées simultanément<sup>445</sup>.

Ce numéro tiré à cinq cents copies n'a pas pour but de définir une esthétique visuelle propre à l'école, mais de renforcer l'idée que, par son interdisciplinarité, l'ID est la meilleure école pour recevoir une formation artistique et pratique<sup>446</sup>.

Lorsqu'Aaron Siskind s'empare de cette revue pour réaliser le numéro deux, il souhaite en faire un véritable projet collectif qui donnerait une liberté totale aux élèves quant aux choix des images et des textes. *Student Independent* doit refléter les idées des étudiants en dehors du programme et même parfois assumer des approches opposées. En outre, cette revue n'a pas d'exigence de régularité quant à sa publication ni de règles.

*Student Independent* est une publication qui exprime la réflexion indépendante des étudiants de l'Institute of Design. Ce n'est pas une publication régulière de l'école, au demeurant ce n'est pas une publication de l'école du tout. Elle est sanctionnée par l'ID, mais c'est le travail des étudiants de refléter leurs réflexions et leurs efforts en dehors du curriculum<sup>447</sup>.

Le second numéro de la revue est destiné au départ à devenir un livre reproduisant fidèlement les tirages photographiques mais par manque de moyens financiers, les élèves décident d'expérimenter avec des supports et des moyens de reproduction variés. Ces procédés rappellent les objectifs originaux de l'ID, à savoir d'expérimenter sans entraves et de créer des liens entre des pratiques différentes, la photographie et la gravure par exemple. Ray K. Metzker, étudiant très impliqué dans cette publication, supervise le type de tirages. Il raconte que tout était autorisé. Les tirages sont produits sur des tissus, colorés ou non, ou

<sup>445</sup> « *The approach to problems is designed to eliminate the fear of materials : to make the student aware of his personal development rather than comparing his work with that done by others. In order to experiment freely, the student must examine the possibilities inherent in each of the graphic media without a consciously preconceived image. The primary reason for investigation the various processes is to evolve a more articulate approach to practical visual communication. However, the student may develop this investigation into an art form of personal expression. The process is a means to an end as well as an end in itself, and both are encouraged simultaneously.* » Ibid.

<sup>446</sup> « *All facets of the curriculum are directed toward freeing the student from preconceived and set patterns of ideas. Thus it is hoped that the designer emerging from this program will be able to cope with most diverse areas of visual communication, and at his best contribute new ideas to his society.* » Ibid.

<sup>447</sup> « *Student Independent is a publication expressing the independent thinking of students of the Institute of Design. It is not a regular publication of the school, nor for that matter, is it a school publication at all. It is sanctioned by the ID, but is the work of the students reflecting their thinking and efforts apart from the curriculum.* » Aaron Siskind in Ray K. METZKER et Thomas RAGO (dir.), *Student Independent* 2, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1957, Collection SDG, Chicago.

superposés à d'autres matériaux. Leur production se fait directement à la main<sup>448</sup>. La publication est donc à mi-chemin entre graphisme et photographie. Les vingt-huit photographies sont reproduites sur différents types de papier, ce peut être la page d'un annuaire téléphonique, du papier d'emballage marron, ou du papier photographique blanc de qualité mate. A trois reprises, les élèves ont imprimé les photographies sur du papier transparent flottant qui se superposent à du texte ou à d'autres images. Certaines illustrations sont monochromes, d'autres polychromes, comme cette photographie de rue qui devient une image abstraite en vert, rouge et jaune. D'autres, plus classiques, sont reproduites dans des tonalités noires ou grises. Les techniques utilisées vont de la sérigraphie à la gravure. Comme le souligne Aaron Siskind, de cette profusion de techniques et d'esthétiques résultent des tensions entre les travaux des étudiants. Qu'est-ce que la photographie ? Comment la reproduire ? Est-ce un médium sacré qui ne devrait être présenté que de telle ou telle façon ?

Chaque photographie, représentée par une photo-gravure, a été traitée comme un cas spécial. Les étudiants éditeurs (et ici les éditeurs sont les travailleurs) ont toujours été conscients qu'ils traduisaient d'un médium à un autre – du photographique au graphique, de l'émulsion argentique à l'encre – et que cette traduction a créé des tensions esthétiques. La résolution de ces tensions constituait leur problème – et leur aventure<sup>449</sup>.

L'absence de cohérence dans les techniques d'impression autorise une nouvelle interprétation des photographies et potentiellement nourrit leur présentation. Par ailleurs, les photographies sélectionnées représentent toutes des exercices du programme. Ce faisant, on passe du documentaire à des sujets abstraits. On y trouve les formes de l'alphabet par Joseph Jachna, l'exercice *People without people* par Art Sinsabaugh, des portraits d'enfants rencontrés dans la rue par Ray K. Metzker et Joseph Jachna, des macrophotographies de textures et une vitre brisée par Charles Swedlund (fig. 140 à 143). Cette exploration créative des techniques d'impression et cette liberté de sujets permettent de donner au département

<sup>448</sup> « What it was was to collect a number of photographs, make a selection and then experiment with the ways of reproducing it. The most obvious was to print pictures, photographs on tissue, various colored tissues, on acetate where there would be overlays and where there would be mixing of colors. We didn't do anything like a two-color or three-color direct, but where we were playing with the inks and inking process. We were doing it all by hand. » Ray K. Metzker « Interview Metzker for the Archives of American Art », entretien réalisé par Anne SCHUSTER HUNTER, 30 avril 1991, Archives of American Art, Smithsonian, Washington, D.C., Roll 4778, pp.37-38.

<sup>449</sup> « Each photograph, represented by its photo-engraved plate, was treated as a special case. The student editors (and here the editors are the workers) were ever aware that they were translating from one médium to another – from the photographic to the graphic, from silver emulsion to ink – and that this translation created aesthetic tensions. The resolution of these tensions was their problem – and their adventure. » Aaron Siskind in Ray K. METZKER et Thomas RAGO (dir.), *Student Independent 2*, op.cit.

photographique une nouvelle identité visuelle à mi-chemin entre graphisme et photographie, celle d'un département sans frontières entre les disciplines, capable d'innover et d'imaginer une autre forme d'interprétation du médium photographie. Cette vision est d'autant renforcée que la seule photographie à être tirée sur du papier argentique monté sur carton est celle d'Harry Callahan ajoutée à la fin de la publication. On peut y voir un moyen de différencier le professeur de ses élèves, mais aussi une manière de dire que la photographie en tant que médium artistique peut prendre de multiples formes, dont certaines sont de l'ordre du graphisme.

Tiré à seulement quatre cent quatre-vingt-trois exemplaires, *Student Independent II* bénéficie d'une certaine reconnaissance dans le monde de la photographie de la fin des années 1950. Originale, visionnaire, cette revue diffère de la vision documentaire en noir et blanc de l'époque. Le 29 juillet 1957, Ray K. Metzker envoie un exemplaire à Jacob Deschin, critique pour le *New York Times*, en lui précisant que « pratiquement le projet entier du découpage des papiers, l'impression des plaques, le mélange des encres, l'enregistrement des tirages, le collage des pages, l'emballage et les vérifications ont été accomplis à la main par des méthodes simples<sup>450</sup>. » En réponse, le 11 août 1957, Jacob Deschin publie un article dans le *New York Times* intitulé « Student Project : Chicago photographers Publish Own Volume<sup>451</sup> » où il loue la créativité des étudiants, leur manipulation de l'image photographique par différents procédés d'impression et la qualité collective et individuelle du projet. Il conclut que « [cette publication] a fait ses preuves en tant que vol d'essai d'une collaboration créative collective [réalisée à partir] de talents et d'objectifs individuels<sup>452</sup>. »

Suite à la publication de l'article du *New York Times* le 29 août, les quatre cent quatre-vingt-trois exemplaires sont vendus et *Student Independent II* devient un « objet de collection<sup>453</sup> » selon les termes de Ray K. Metzker. Ce dernier reçoit notamment des lettres de félicitations de la part de grands noms de la photographie américaine parmi lesquels Beaumont Newhall, Edward Steichen, Minor White et Peter C. Bunnell. Ils reconnaissent tous

<sup>450</sup> « *Practically the entire project of trimming paper, inking plates, mixing inks, registering prints, collating pages, wrapping and checking was accomplished by the simplest hand methods imaginable.* » Lettre de Ray K. Metzker à Jacob Deschin, 29 juillet 1957, IIT, box 368, folder 1a.

<sup>451</sup> Jacob DESCHIN, « Student Project: Chicago Photographers Publish Own Volume », *New York Times*, 11 août 1957, IIT, box 368, folder 1a.

<sup>452</sup> « [...] it proved to be also a kind of trial flight in creative group collaboration of individual talents and goals. », *Ibid.*

<sup>453</sup> Lettre de Ray K. Metzker à Arthur Sinsabaugh, 23 août 1957, IIT, box 368, folder 1a.



la créativité et l'originalité de cette publication et réitèrent leur intérêt pour le département photographique et sa spécificité dans le paysage photographique américain. A l'exception peut-être d'une lettre critique de Roy E. Stryker qui nous éclaire sur l'incongruité de ce portfolio à cette époque :

Je suis sûr que ce Portfolio et tous les efforts qu'il a requis ont une réelle signification en tant que dispositif éducatif. Mais puis-je être franc et dire que les techniques utilisées ont plus de signification que le contenu. Beaucoup de pages me laissent incontestablement perplexes. Est-ce mon manque de maturité ou une trop grande maturité qui me fait demander où vous essayez d'arriver avec ce travail ? S'il s'agit seulement d'exercices, je n'ai rien à dire. Mais s'ils sont plus que des exercices je peux seulement espérer que les propositions [réalisées] dans ces pages soient plus claires et plus affirmées. Peut-être suis-je complètement à côté de la plaque<sup>454</sup> ?

Roy E. Stryker ne se trompe pas complètement car la publication peut s'entendre comme une provocation. Il s'agit de bousculer les codes de la photographie – de son contenu à sa reproduction, à sa présentation. *Student Independent II* est-elle une publication éducative destinée à représenter un certain nombre d'exercices effectués dans le département ? Ou une publication photographique qui veut révolutionner technique et sujet photographique dans un même élan ? Dans un texte manuscrit datant d'août 1960<sup>455</sup>, Kazimir Karpuzko, ancien élève à l'ID, voit dans cette publication une combinaison de sujets « documentaires » tirés du quotidien et un intérêt pour l'exploration de formes picturales. Si certaines images paraissent abstraites par leur contenu, c'est qu'elles ont été retirées de leur contexte. En fait elles se réfèrent à la vie de tous les jours. Leur facture et leur présentation sont un moyen de nous ouvrir l'esprit sur d'autres représentations visuelles de la réalité. Il précise qu'il s'agit d'« une tentative pour développer notre sens visuel et élargir notre champ de réponse visuelle et notre réceptivité »<sup>456</sup>.

<sup>454</sup> « *I am sure that this Portfolio and all of the effort which had gone into it has real significance as an educational device. But may I be frank and say that I feel that the techniques used are more significant than are the contents. Many of the pages leave me distinctly puzzled. Is it my lack of maturity or is it too much maturity which makes me wonder where you intend to arrive with this job ? If they are only exercises then I have nothing to say. But if they are more than exercises then I can only wish that the statements on these pages were cleared and surer. Perhaps I am missing the point of it all ?* » Lettre de Roy E. Stryker à Ray K. Metzker, 10 août 1957, IIT, box 368, folder 2.

<sup>455</sup> Kazimir KARPUSZKO, « *Student Independent II* », août 1960, Elmer Ray Pearson Papers, Chicago History Museum, box 30, folder 6.

<sup>456</sup> « *This is an attempt at developing our visual sense and enlarging our scope of visual response and receptivity.* » *Ibid.*

Pour Kazimir Karpuszko, le département photographique est dans son rôle. Plutôt que d'essayer de convaincre que la photographie est un art à part entière, il casse les codes mêmes de la photographie et, en manipulant les procédés de reproduction, affirme que cette question est déjà dépassée. De fait, la photographie est un art parce qu'elle emprunte à d'autres arts, peut utiliser une variété de techniques, transformer un sujet tiré de la vie réelle et lui donner une forme abstraite. La photographie transforme les règles qui lui sont imposées, construit de nouvelles expériences visuelles, ouvre sur une infinité de possibles.

C'est la tâche des fabricants de formes et d'images – les architectes, les sculpteurs, les peintres, et les photographes – d'enrichir et d'élargir notre conscience du monde dans lequel nous vivons par l'expérience esthétique à travers les moyens non-verbaux de communication. Voici l'objectif de l'artiste-photographe autant que de tout autre artiste plasticien.<sup>457</sup>

Les publications *Student Independent* qui suivent contrediront cette ambition. A la vision collective et créative de la deuxième édition, la troisième édition propose un portfolio de tirages argentiques en noir et blanc montés sur cartons individuels qui s'éloignent de la démarche expérimentale des premières éditions. Le but affiché n'est plus de briser les codes mais bien de promouvoir le travail de photographes-artistes et une école de photographie dont l'esthétique se veut cohérente.

## ***Conclusion***

Les projets de type documentaire forment les élèves dans les années 1950 à travailler en collectif, à répondre à une commande, à interagir avec les autres départements de l'ID et à parcourir la ville. A partir de 1956, le nombre de projets réalisés diminue néanmoins pour plusieurs raisons. D'une part, Siskind se consacre de plus en plus à son œuvre personnelle qui rencontre un succès grandissant sur la scène américaine ; d'autre part, le déménagement de l'ID au sud de Chicago sur le campus de l'IIT en 1955 sépare l'école du reste de la ville et le département cesse de la documenter ; enfin la création d'un master et la concentration des élèves sur leur projet de thèse facilitent le développement d'une vision individuelle au détriment d'une vision collective.

<sup>457</sup> « *It is the task of the form and image makers – the architects, sculptors, painters, and photographers – to enrich and extend our consciousness of the world we live in by esthetic experience through the means of non-verbal communication. This is the aim of the artist-photographer as much as any other plastic artists.* » *Ibid.*

## 2.3 Le master en photographie : la vision personnelle à l'épreuve d'un programme

En 1950, Harry Callahan crée un programme de master en photographie au sein de l'ID. Grâce à ce cursus de deux années supplémentaires, les étudiants-photographes accèdent désormais à un niveau universitaire supérieur et approfondissent un projet photographique qui leur est propre. Une thèse photographique, qui constitue l'examen final pour l'accession au diplôme, est instaurée : chaque étudiant est encouragé à reconnaître et à développer une vision originale en expérimentant autour d'un seul et même sujet. Selon Charles Traub, la thèse constitue « peut-être la plus importante contribution de l'ID au développement de la photographie moderne<sup>458</sup>. » En effet, avec celle-ci, la pratique personnelle de la photographie est renforcée au sein du système éducatif américain, ce qui contribuera à faire de l'ID la première école à développer un département photographique exclusivement réservé à la pratique artistique du médium dans les années 1950. La série devient également le modèle de production photographique par excellence puisque la thèse se présente sous la forme d'un ensemble de photographies individuelles arrangées de manière structurée et signifiante. Cet outil pédagogique contribue ainsi à la naissance d'une nouvelle génération de photographes nord-américains à Chicago dans les années 1950 (Marvin E. Newman, Ray K. Metzker, Richard Nickel, Leon Lewandowski) et au début des années 1960 (Kenneth Josephson, Joseph D. Jachna, Charles A. Swedlund).

L'enseignement du médium photographique comme expression personnelle pose d'emblée la question de l'existence d'une « Ecole de Chicago » sur un plan esthétique. Elle est très discutée et de fait le département photographique est rarement défini en termes de *style* photographique. S'il arrive qu'il le soit, il est généralement désigné par des termes vagues. Keith Davis parle de « ID look<sup>459</sup> » et Charles Traub le définit comme un « genre de formalisme » qui insiste sur la « composition [...] et l'utilisation créative du cadre de l'image

<sup>458</sup> « *The culminating element of student study – the thesis – was perhaps the I.D.'s most enduring contribution to the development of modern photography.* » Charles TRAUB, « Photographic Vision Comes to Age », in John GRIMES et Charles TRAUB (dir.), *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, op. cit., p. 63.

<sup>459</sup> Keith F. DAVIS, « « To Open and Individual Way », *Photography at the Institute of Design, 1946-61* », in *Taken by Design, Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, op. cit., p. 88.

pour transformer le sujet et les objets en expression<sup>460</sup>. » Ce qui rapproche les œuvres des étudiants et des professeurs du département, c'est d'abord une méthode plus qu'un *style* commun, celle d'une approche expérimentale qui traite le sujet photographique par le biais de la série photographique. Ce n'est qu'à partir de 1961, avec la publication d'*Aperture* consacrée aux thèses de cinq étudiants, que le département offre pour la première fois une cohérence de vision entre les œuvres de Siskind, de Callahan et de leurs cinq étudiants.

### ***2.3.1 Du cours fondamental à la thèse photographique***

#### **2.3.1.1 Le master en photographie, une première académique ?**

En 1950, Harry Callahan est poussé par ses propres étudiants, Jordan Bernstein et Marvin E. Newman, à créer un programme de master diplômant en photographie à l'ID. Ces deux apprentis photographes souhaitent en effet poursuivre leurs études après leur diplôme de premier cycle, le *bachelor in art*, obtenu en général après quatre années d'études. Depuis 1945, les élèves souhaitant obtenir un master en photographie s'inscrivent en arts visuels. László Moholy-Nagy avait en effet créé au sein de l'ID un master en « visual arts » dont Robert Donald Erickson a été le premier diplômé et un master en « architectural design ». La création d'un master en photographie ne plait pas au départ à Callahan puisqu'elle relève d'un académisme dont il se sent très éloigné, et il n'a, en outre, aucune idée de ce à quoi un master correspond en termes de niveau et de diplôme. Il en parle malgré tout à Serge Chermayeff qui lui conseille de présenter une proposition au comité exécutif de l'IIT<sup>461</sup>. Selon Marvin E. Newman<sup>462</sup>, la demande de Callahan est rejetée dans un premier temps par l'administration de l'IIT qui n'en voit pas l'intérêt. Il faut dire qu'à cette époque l'instauration d'un diplôme universitaire d'un tel niveau en photographie est insolite même si elle n'est pas entièrement

<sup>460</sup> « [...] a style of formalism known as the « Chicago School. » Typically, the teaching stressed a concern with composition [...] and the creative use of the picture frame to transform subject matter and objects into expression. » Charles TRAUB, « Photographic Vision Comes to Age », in John GRIMES et Charles TRAUB (dir.), *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, op. cit., p.59.

<sup>461</sup> « And when the fourth-year students graduated, two guys wanted to take a master's. And I had no concept of what a master's was, and I went to the director of the school and I asked him, told him about them. I tried to talk them out of it, not because I was against it, I just didn't know what to do. So he said, 'Well, just tell them to make a statement of purpose, and present it to the executive committee, if it's OK, and they can just go ahead' So that's how the master's program began. » Harry CALLAHAN in « Homage to Art Sinsabaugh », op. cit.

<sup>462</sup> Entretien de Marvin E. Newman avec Agathe CANCELLIERI, 19 août 2015, op. cit.

nouvelle<sup>463</sup>. L'IIT accepte finalement à la condition qu'il s'agisse d'un master en sciences et non en art. Cette condition permet à l'IIT de réitérer son intention de faire de l'ID une école d'ingénieurs et de designers. C'est aussi un avantage pour Callahan car il peut créer un programme de manière plus souple, non affilié à un programme d'art. Par ailleurs, comme le souligne Charles Swedlund<sup>464</sup>, obtenir un *master in science of photography* plutôt qu'un *master in fine arts*, était un avantage pour les étudiants. Le diplôme, en indiquant clairement la discipline, se différencie en effet des programmes artistiques plus classiques où les spécialités étaient indifférenciées. Ainsi le master du département formait bien des photographes et non seulement des artistes. Par ailleurs, ce lien fait entre les sciences et les arts n'est pas forcément dans le prolongement des idées fondatrices de Moholy-Nagy. Ce dernier avait en effet intitulé tous les diplômes de l'école, mis à part celui en design industriel, *bachelor* et *master of arts*, pour bien distinguer ce qui relevait uniquement de la science des disciplines créatives. Sous la direction de l'IIT, les étudiants ne peuvent obtenir que des diplômes de master qui relèvent de la science. Ils sont au nombre de quatre au début des années 1950, le *master of science in product design*, le *master of science in visual design*, le *master of science in photography*, le *master of science in art education*. La fusion entre l'ID et l'IIT permet à l'ID d'accéder au statut d'enseignement supérieur mais l'oblige également à faire des concessions et à renoncer, ne serait-ce que dans l'intitulé de ces diplômes, à une dimension artistique de ses enseignements.

Si ce programme de master en science n'est pas forcément souhaité par Harry Callahan au départ, il va s'en servir pour soutenir une nouvelle vision pédagogique. N'ayant pas de modèle de programme sur lequel s'appuyer, il décide d'inventer un outil académique, la thèse photographique, pour juger le travail de ses étudiants et répondre aux exigences de l'IIT. Callahan propose aux étudiants de poursuivre un projet individuel sous la forme d'une série photographique nourrie par leur expérience à l'ID. Ils peuvent s'inspirer des exercices du cours fondamental, de leurs excursions documentaires ou des projets collectifs abordés en dernière année. Cette liberté se reflètera dans le choix des sujets et des procédés utilisés.

Bien que l'instauration d'une thèse soit inédite, elle répond à des préoccupations qui animent le milieu des photographes américains de cette époque. Minor White met en place un

<sup>463</sup> En 1950, l'Université d'Ohio est la seule institution aux Etats-Unis qui délivre ce diplôme.

<sup>464</sup> Entretien de Charles A. Swedlund avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

programme de « photographie d'expression personnelle<sup>465</sup> » à la California School of Fine Arts (aujourd'hui San Francisco Art Institute) de 1946 à 1955, puis au Rochester Institute of Technology (RIT) à partir de 1955. Lorsque Kenneth Josephson étudie au RIT sous sa direction, il produit un projet documentaire de sa propre initiative, sous la forme d'un portfolio, *Front Street, Rochester*, sur une rue populaire de Rochester où il documente dans des tirages très contrastés, les habitants, l'intérieur des boutiques et des bars. Cette série est réalisée entre 1956 et 1957 comme projet de fin d'études, avant que Josephson ne rejoigne l'ID pour y étudier en master. Josephson propose un ensemble de photographies sur le même thème, souvent répétitives, mais dont les tirages sont de très grande qualité. Le modèle de Kenneth Josephson pour ce projet est l'exposition *The Family of Man* organisée au Museum of Modern Art de New York en 1955 avec son catalogue, qu'il décrit comme un « événement et une publication populaire à cette époque, et qui a eu une si grande influence sur moi et d'autres photographes<sup>466</sup>. » Le département photo se différencie des autres programmes photographiques comme celui du RIT en faisant de la thèse un modèle pédagogique et artistique dont les critères de production définissent encore aujourd'hui ce qu'on attend d'un élève en école de photographie et plus largement d'une œuvre photographique. De plus, contrairement aux professeurs du RIT qui encouragent une pratique de la photographie *straight* qui soit « directe, honnête, et simple » et qui se rapproche du photojournalisme et du documentaire, Harry Callahan et Aaron Siskind incitent les élèves à se servir de tous les moyens et médiums à leur disposition afin d' « expérimenter artistiquement <sup>467</sup>. »

En matière de présentation, la thèse photographique se présente au départ comme un ouvrage relié et est accompagnée d'un portfolio de photographies. Elle doit être effectuée en deux ou trois ans. Les tirages sont d'une grande qualité et correspondent à l'œuvre finale souhaitée par l'étudiant. Enfin, Aaron Siskind exige l'élaboration d'un texte accompagnant les photographies, expliquant les procédés techniques utilisés et analysant les contextes historique et sociologique de la production des images. L'élaboration d'un texte permet à

<sup>465</sup> Peter C. BUNNELL, *Minor White : The Eye That Shapes*, Princeton, New Jersey, The Art Museum, Princeton University en association avec Bulfinch Press/ Little, Brown & Company, 1989. Voir aussi Lesley A. MARTIN, « La Photographie, c'est... », in *We Were Five, cinq étudiants de l'Institute of Design et la revue Aperture*, Milan, Italie, Silvana Editoriale, pp. 73-84.

<sup>466</sup> « I was influenced by *The Family of Man*, so the pictures of the shop front are repetitive, like the image of the flute player is in the *Family of Man*. That was such a popular show and publication at that time, it had so much influence on me and other photographers. » Kenneth Josephson in Sylvia WOLF, *Kenneth Josephson : A Retrospective*, op. cit, p. 175.

<sup>467</sup> *Ibid.*

l'élève d'articuler une pensée intellectuelle en lien avec son travail photographique. Selon John Grimes<sup>468</sup>, par son approche à la fois pratique et intellectuelle, la thèse forme ainsi les élèves à devenir potentiellement professeur de photographie. Grâce au cours fondamental, ils maîtrisent tous les procédés photographiques et leur technique ; avec la thèse, ils sont capables de transmettre une idée, un propos sur un projet.

Pour fonctionner, le programme de master accueille des élèves qui sont déjà dans une démarche d'expression personnelle et qui travaillent de manière indépendante. Harry Callahan résume ainsi son rôle minimal dans le suivi des élèves de master : « Au sein du programme de deuxième cycle, nous intervenons à peine. [Les étudiants] devaient être indépendants et réaliser un projet<sup>469</sup>. » Callahan et Siskind considèrent en effet qu'à ce stade de leur formation les élèves sont aptes à élaborer une vision personnelle par eux-mêmes sans être trop orientés. Cette exigence d'autonomie explique peut-être que jusqu'à la fin des années 1950, peu d'étudiants intègrent le programme de master. Ray K. Metzker se retrouve ainsi seul étudiant en master pendant l'année 1959.

Comme pour les deux dernières années du *bachelor*, le master est rythmé par l'organisation de groupes critiques dont Aaron Siskind et Harry Callahan sont les modérateurs. Selon Joseph D. Jachna<sup>470</sup>, Aaron Siskind était la figure la plus importante de ces réunions qui avaient lieu toutes les deux semaines dans le sous-sol de S. R. Crown Hall à partir de 1955 à la suite du déménagement de l'ID sur le campus de l'IIT. Lorsque Jachna rend sa thèse à son directeur de master, Aaron Siskind, ce dernier n'a jamais vu sa thèse en entier. Cette rencontre se fait qui plus est, de manière informelle, dans la galerie Bud Holland:

Il n'y avait pas de contrôle semestriel, du genre « Comment se porte votre travail photographique ce semestre ? » C'est pourquoi [...] le produit final, quand Aaron l'a vu [pour la première fois] ce n'était pas une première version. C'était soit tu coules soit tu nages. [Il] a regardé quatre-vingts tirages, un essai, avec un ruban qui disait « terminé »<sup>471</sup>.

<sup>468</sup> Entretien de John Grimes avec Laura Stoland, 24 mai 1994, *op. cit.*

<sup>469</sup> « *In the graduate program, we barely do anything. They had to be independent and do a project.* » Harry Callahan in Jules SEIDMAN, *Harry Callahan* [VHS], *In and Out of Focus*, 25 octobre 1974, Preservation Dub Casey Allen Collection, Voices of Photography Collection, CCP, CAC:79:008.

<sup>470</sup> Entretien de Joseph D. Jachna avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>471</sup> « *There was no semesterly check-up, like 'How is the photography going this semester ?' That's why I think the final product, when Aaron saw it, [...] I wasn't showing him a draft. It was either sink or swim. You're looking at eighty prints, a paper, in a bow marked 'done.' It's stunning to me : I think the school was unique in*

En fait, le développement d'une vision personnelle est déjà en germe dans les années d'études qui précèdent la thèse. Harry Callahan commence à suggérer la création d'une thèse photographique dès les deux dernières années de premier cycle. Les exercices du cours fondamental incitent à élaborer un projet personnel au sein de séries. Ces séries aux sujets divers et qui requièrent la maîtrise de techniques différentes permettent aux élèves d'explorer des visions. Ils passent ainsi d'idées abstraites, telles que *Evidence of Man*, à des sujets documentaires comme faire le portrait de personnes rencontrées dans la rue. L'exploration de traditions au cours de la troisième année avec Siskind conduit les élèves à appliquer différentes techniques à des sujets et à découvrir ce qui les intéresse le plus. Au cours de leur dernière année, ils approfondissent leur choix en se consacrant à un projet collectif ou individuel. Lorsqu'ils arrivent en thèse, ils portent déjà en germe une vision personnelle qu'ils souhaitent développer.

Je considère que vous passiez par le cours fondamental, qui avait à voir avec la photographie dans un sens abstrait, et vous commenciez progressivement à rentrer dans quelque chose de personnel. J'introduisais certains problèmes comme la présence humaine, parler aux gens, faire des portraits et d'autres choses [...] Je pense qu'une manière fantastique de sortir de l'abstrait était d'aller vers les gens. Et lorsqu'Aaron est venu, il s'est retrouvé dans les traditions de la photographie. Il les a séparées entre portraits et architecture, différentes traditions de la photographie. [...] Puis j'ai pensé que la dernière année, on pouvait espérer qu'un gars puisse trouver sa propre voie, ce qui est de la bêtise vraiment mais c'est une attitude<sup>472</sup>.

John Grimes va jusqu'à argumenter que la thèse est en fait une continuation du cours fondamental. Il s'agit pour l'étudiant d'expérimenter pendant deux années supplémentaires. Mais si l'étudiant part d'une idée ou d'une expérimentation, il doit la développer non pas le temps d'un semestre mais sur une durée de deux ou trois années. De plus, là où le cours fondamental abordait l'enseignement de la photographie à partir de problèmes à résoudre, la thèse offre une nouvelle approche, celle de l'approfondissement d'une idée par la série

*that way. I understood that, and for some people it probably wouldn't have been a good kind of environment at all, I met different kinds of needs. It was guys who were artists themselves, [...].* », Ibid.

<sup>472</sup> « I thought that you go through the foundation course, which had to do with photography in an abstract sense, and you would start to slowly get into your own personal thing. I would introduce certain problems like the evidence of man, talking to people, making portraits and things [...] I thought it was a nifty way to get out of the abstract deal and get into people. And when Aaron came, he sort of figured in the traditions of photography. He broke it down into portraiture and architecture, the different traditions of photography. [...] So then I thought the last year, the hope would be that a guy could find his own way, which is a lot of crap, really, but it's an attitude. » Harry Callahan cité in Charles TRAUB et John GRIMES, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, Aperture, New York, 1982, p. 45.



photographique. Aaron Siskind explique ainsi que la thèse « a été créée pour pousser les étudiants à développer une idée. Non pas résoudre un problème mais découvrir une idée et lui donner une signification qu'il n'avait pas imaginée jusque là<sup>473</sup>.»

### 2.3.1.2 La série photographique

Au sein du département, la thèse se présente sous la forme d'une série photographique, c'est-à-dire un groupe cohérent constitué de plusieurs images qui peuvent se lire en relation les unes avec les autres. László Moholy-Nagy s'était déjà intéressé à cette forme pour son aspect mécanique. Puisque la création était nécessairement collective et que le génie individuel n'existait pas, une image, pas plus qu'un individu, ne pouvait fonctionner par elle-même. Elle devait nécessairement faire partie d'un ensemble. La production sérielle était ainsi un point important de la théorie de la *Nouvelle Vision* photographique : « Il n'y a pas plus surprenant, malgré son naturel et sa séquence organique, plus simple forme que la série photographique [...] C'est l'aboutissement logique de la photographie. Ici l'image séparée perd son identité comme telle et devient un détail de l'ensemble<sup>474</sup>. »

Callahan et Siskind utilisent la série comme un outil pédagogique d'une manière très différente de Moholy-Nagy. Elle n'est pas fondée sur la répétition mécanique et une recherche fonctionnaliste afin de faire perdre toute identité à l'image individuelle qui fait partie désormais d'un tout. Elle favorise au contraire l'élaboration d'une vision personnelle par le développement d'une forme ou d'un sujet sans pour autant faire abstraction de la singularité de chaque image. En outre, la modernité de la série photographique tient au fait qu'à travers elle, chaque étudiant tente d'élaborer une œuvre à part entière. Une image répond toujours à une autre image, et une série répond à une autre série, de sorte qu'elles forment sur le long terme l'œuvre d'une vie. Cet usage de la série, Charles Traub l'attribue à l'influence de

<sup>473</sup> « [The graduate thesis] was made to push students to stay with an idea. Not only solve a problem but discover an idea, a meaning that they never dreamed of. » Aaron Siskind in Cal KOWAL, *Photoprofiles: Aaron Siskind* [VHS], *op. cit.*

<sup>474</sup> « There is no more surprising, yet in its naturalness and organic sequence, simpler form than the photographic series [...] This is the logical culmination of photography. Here the separate picture loses its identity as such and becomes a detail of assembly. » László Moholy-Nagy cité in Charles TRAUB, « Photographic Education Comes of Age », *The New Vision : Forty Years of Photography at the Institute of Design*, *op. cit.*, p. 65

Callahan sur ses élèves<sup>475</sup>. Harry Callahan a en effet construit lui-même son œuvre sur des séries thématiques. Suite à sa rencontre avec Ansel Adams en 1941 à Détroit qui lui présente une série de photographies sur des vagues échouant sur la plage, il comprend l'importance du lien visuel entre les images photographiques. Il ne s'agit pas de supprimer la force de la photographie comme entité mais d'élaborer une vision plus complète par la série photographique. Dès les trois premières années de sa vie d'artiste, Callahan définit en effet les thèmes qui vont former son œuvre : la nature ; sa femme et sa fille, Eleanor et Barbara ; l'espace urbain. Il y revient plusieurs fois de manière cyclique et approfondit chaque fois un peu plus le thème en question par des approches différentes. Il explique ainsi que « Chaque artiste découvre sa propre manière de se régénérer. Moi, c'est par la diversité. C'est pourquoi j'aimerais qu'on puisse me considérer, non à travers quelques photographies isolées, mais à travers l'ensemble de mon œuvre<sup>476</sup>. »

Pour enseigner cette approche, Harry Callahan propose à ses élèves de répéter soit des formes soit des sujets similaires. Les premières thèses sont ainsi plus de l'ordre de la collection d'images que de la construction d'une série d'images. Floyd Dunphey est le premier à tenter de réaliser une thèse en août 1951. S'il n'obtient pas le diplôme<sup>477</sup>, cet essai manqué nous informe sur les premières étapes de la réalisation d'une thèse. Il fabrique à la main une boîte en bois peinte en noir et gris dont le graphisme rappelle le formalisme du Bauhaus. Elle contient quelques tirages assemblés sans cohérence esthétique qui rappelle un certain nombre d'exercices du cours fondamental. Extrêmement formelles, ces photographies représentent les phares brisés d'une voiture, des arbres enneigés, la blancheur d'une branche d'arbre contrastant avec la couleur grise et la forme circulaire de boîtes de conserve, ou encore des feuilles en mouvement grâce à l'utilisation de l'exposition multiple. Dans son texte, Dunphey se dit guidé par « l'observation, la recherche et l'expérimentation ». Ces photographies bien que parfaitement réalisées, ne sont intéressantes que séparément et ne forment pas une série photographique.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>476</sup> « Photo Callahan », *Audiovisual Performance*, juin-juillet 1978, p.8, Harry Callahan Archive, CCP, AG29 : 25.

<sup>477</sup> Selon la liste des diplômés réalisée par Charles Traub et John Grimes, Floyd Dunphey l'obtient en juin 1952. Je n'ai trouvé qu'une version inachevée de sa thèse et non approuvée par l'administration d'IIT. Voir Charles TRAUB et John GRIMES, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, *op. cit.*, pp. 74-75.

Jordan Joel Bernstein, le premier étudiant à obtenir un diplôme de master en janvier 1952<sup>478</sup>, tente de regrouper des expérimentations du cours fondamental sous la forme d'une série. Intitulée *Formal Studies in Series of Human Forms*, sa thèse se présente sous la forme de deux larges dossiers comprenant chacun une centaine de tirages argentiques montés individuellement sur carton. Un livre relié présente une version plus condensée de la thèse et contient un texte écrit par Bernstein et une dizaine de feuilles regroupant l'ensemble des images de la thèse. Le premier dossier réunit des photographies de toutes les parties du corps humain prises en gros plan à partir de différents modèles. Le livre présente sur une même page ces images par catégorie, nez, bouche, etc. Cette série, à l'effet repoussoir, indique que les premiers critères de la thèse n'étaient pas très exigeants et que le sujet n'y tenait que peu d'importance. Le deuxième dossier présente des photographies prises lors du projet sur la *settlement house*. Bernstein a fait le portrait d'enfants qui côtoient l'institution sans doute pour y recevoir une éducation. Ils sont photographiés presque toujours de la même manière, systématiquement contre un mur. Certains tiennent même un morceau de carton avec un numéro écrit. Ces images ne disent rien de l'environnement ou du contexte dans lesquels vivent ces jeunes garçons. Dans son texte pourtant, Bernstein souhaite que ses photographies amènent « à voir »<sup>479</sup>. En fait, elles se cantonnent à donner une vision systématique et figée du monde sans donner « à voir » une expression personnelle.

### 2.3.1.3 Une analyse créative de la série photographique, la thèse de Marvin E. Newman

La thèse de Marvin E. Newman illustre le passage d'une vision expérimentale héritée du cours fondamental à l'élaboration d'une vision personnelle. Intitulée *A Creative Analysis of the Series Form in Still Photography*<sup>480</sup>, elle regroupe des séries effectuées au sein du cours fondamental : des études de formes représentant des corps d'hommes allongés sur l'herbe ; des projets documentaires ; ses propres reportages effectués pour la Hull House ; et des œuvres personnelles. Divisée en quatre grandes sections – Forme, Temps, Mouvement,

<sup>478</sup> Lors de ma rencontre avec Marvin Newman, celui-ci affirmait être le premier étudiant ayant rendu une thèse de master en photographie. Il est possible que Jordan Joel Bernstein et Marvin E. Newman l'aient rendue en même temps. Je me fie à la date inscrite sur leurs thèses.

<sup>479</sup> « *One of the important things that the photographs do, is make people see.* » Jordan Joel BERNSTEIN, *Formal Studies in Series of Human Forms*, master thesis, Institute of Design, IIT, 1952, Special Collections, Thesis by Students, IIT, box 243.

<sup>480</sup> Marvin E. NEWMAN, *A Creative Analysis of the Series Form in Still Photography*, master thesis, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1952, Special Collections, Thesis by Students, IIT, Chicago, box 258.

Contenu – le but de la thèse de Marvin Newman est « d’investir la forme de la série en photographie, d’explorer une variété de manières par lesquelles un groupe de photographies peuvent être connectées ou reliées afin de constituer une série, et de formuler les principes de la série photographique en général<sup>481</sup>. » Marvin Newman choisit de montrer des photographies par groupe, placées horizontalement sur chaque page afin d’expliquer comment « des photographies singulières groupées deviennent une série, et quels sont les éléments qui produisent ce changement ». Il souhaite également répondre avec sa thèse à un « problème », celui de la photographie comme « médium de l’image unique » en comparaison avec le film. Il faut noter ici que les films réalisés au sein du département, bien que mineurs, influencent également la production photographique d’élèves comme Newman. L’introduction du rythme et du récit dans son œuvre cinématographique le mène à la réalisation de séries et in fine à la production d’une thèse photographique comme il l’explique : « C’est le procédé du film, vous avez une image qui s’ajoute à une autre, puis à une autre. L’idée originale devient plus profonde, plus complexe en faisant cela. Ça peut être fait avec l’image fixe bien que certains le fassent automatiquement avec le film. L’investigation en vaut la peine. Et la faire donne une thèse de master<sup>482</sup>. »

Dans un premier temps, il crée une série photographique à partir de la répétition d’un élément similaire contenu dans chaque photographie. Ce peut être un lieu, une composition ou une forme. Il photographie ainsi des hommes couchés sur un même banc, les pieds et les jambes de piétonnes photographiées jusqu’au mollet, les affiches de cinéma prises de nuit et dans lesquelles les silhouettes des passants se confondent (fig. 144). A cette vision répétitive de la série photographique, Newman introduit l’idée de séquences photographiques. Une image ne fait pas que s’ajouter à une autre image : mises en relation, leur sens en est transformé. Pour représenter le défilé du Général MacArthur à Chicago – héros de la Seconde guerre mondiale et de la Guerre de Corée – il choisit d’associer un portrait de lui saluant de la main une foule qui n’est pas représentée à une prise de vue en contre-plongée d’un escalier de Grant Park vide dont les seuls éléments sont un drapeau américain et un projecteur (fig. 145). Au lieu de photographier le défilé et la ferveur qui lui est généralement associée, il

<sup>481</sup> « *The intention of this thesis is to investigate the series form in still photography, to explore the variety of ways in which a group of photographs may be connected or related so as to constitute a series, and to formulate the principles that apply to photographic series in general.* » Ibid.

<sup>482</sup> « *It’s the process of film, you have one image that add to another, to another... The original thought becomes much deeper, much better by doing that. That can be done in still photography whereas people doing automatically in film. That makes it a worthwhile investigation to do. And to do is a master thesis.* » Entretien de Marvin Newman avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

photographie également des tracts abandonnés sur le trottoir, un travailleur nettoyant une plaque commémorative, une femme afro-américaine et sa petite fille qui tient une poupée blanche alors qu'elles sont toutes les deux bloquées par une barrière. La figure du héros et celle de la gloire sont ainsi associées à l'exclusion, à la solitude et à l'évanescence.

Dans une autre série, il rassemble les photographies de son travail effectué pendant trois ans en partenariat avec la Hull House, qui l'a poussé à explorer les quartiers noirs de Chicago. Plutôt que de ne montrer que la pauvreté, il superpose sur une même page une photographie des quartiers aisés de Chicago et deux photographies qui racontent la misère. Deux femmes blanches des beaux quartiers sont photographiées en pleine discussion devant une voiture luxueuse. Cette photographie est précédée d'un cliché en plan serré d'un enfant noir qui pleure seul sur un escalier. On devine la présence de sa mère en arrière-plan dont on ne voit que la robe et le bras. La troisième photographie représente une famille afro-américaine réunie chez elle autour d'un poêle à bois au centre de la pièce. Dans leur intérieur des indices traduisent le dénuement. Du linge est étendu à la droite du cliché, des morceaux de carton tentent de repousser le froid provenant de l'embrasure des fenêtres et un pilier coupe la moitié de la pièce.

Marvin Newman crée ensuite une narration à travers la série photographique en approfondissant un sujet spécifique. Pour le projet de la *Settlement House*, il photographie Fair Rosy, une femme afro-américaine extrêmement pauvre dans son appartement. La série sur les enfants des quartiers sud de Chicago photographiés pendant un concours de déguisement pour Halloween fait également partie de sa thèse de master. Grimés, déguisés, masqués, les enfants offrent la possibilité à Newman de créer une série particulièrement réussie. Ces derniers sortent de leur représentation habituelle de victimes de la pauvreté et de la ségrégation raciale pour se réinventer par le jeu et la dissimulation. Très à l'aise, ils posent pour le photographe, en groupe ou seuls, de manière inquiétante ou festive, le plus souvent amusés par eux-mêmes et curieux d'être au centre de l'attention du photographe. Cette série dénote avec celle intitulée *What is their future ?* où les visages de garçons afro-américains sont montrés en pleurs ou défiant le regard photographe. Marvin Newman dans une approche « misérabiliste » semble les condamner à un sort tragique.

Dans le dernier temps de sa thèse, Marvin Newman parvient à concilier contenu et forme au sein de trois séries photographiques développées dans la section « idée ». La première série

a pour décor le métro new-yorkais et Newman y photographie le visage des passagers, une foule de dos qui sort du métro, un wagon pris de l'extérieur. Cette série est plus personnelle car elle ne fait pas partie d'un exercice ou d'une commande de la Hull House. Marvin Newman choisit un sujet qui l'intéresse et tente de trouver la forme photographique la plus adaptée. Il prend aussi de plus grandes libertés, certaines photographies sont floues, certains cadrages sont coupés par une barre de fer. Le métro new-yorkais devient un terrain de jeu pour le photographe qui y capture des personnages à la fois anonymes et familiers à travers des visages soucieux, une jeune femme qui ferme les yeux ou encore un couple d'Afro-Américains qui le regarde. Ces images sont comme de petites vignettes de vie quotidienne. La deuxième série intitulée *Children in Windows*, prise dans le quartier d'Uptown, repose sur la répétition de la même scène avec l'utilisation d'un cadrage similaire. Newman photographie des enfants, qui dans l'impossibilité de sortir dehors pendant l'hiver, regardent la ville par la fenêtre. Le cadre de la fenêtre devient une sorte de décor où les enfants expriment leurs émotions, de l'ennui à la curiosité. Le photographe n'a pas accès à ses sujets mais en se limitant formellement à ne photographier que les fenêtres, il capture chaque fois des saynettes différentes qui se répondent les unes aux autres. Elles deviennent une sorte de représentation de la vie à Chicago en hiver et nous informent, par l'état de vétusté des fenêtres, de la pauvreté de ses petits habitants. Cette série répond à la conviction sociale et documentaire de Newman : la photographie, comme une fenêtre sur le monde, doit donner accès à une réalité éloignée de nous, celle des victimes de la ségrégation sociale et raciale.

A la fin de sa thèse, Newman inclut sa série qu'il considère la plus aboutie à l'époque. Intitulée *Shadows*, elle propose une solution chère à l'ID : transformer le sujet par un traitement de la forme audacieux. Newman photographie les ombres des passants projetées sur le trottoir de l'avenue de Michigan (fig. 146 à 148). Une fois développées, il présente les photographies à l'envers de sorte que les ombres se substituent à la représentation de leurs propriétaires. A l'aide d'un objectif grand angle, l'élément le plus petit paraît plus proche – les pieds des passants – et l'élément le plus grand – leurs têtes – paraît plus éloigné. Marvin Newman donne ainsi à voir au spectateur une « réalité inversée<sup>483</sup> ». De plus, en renversant le sens de la photographie, toutes les perspectives sont inversées et il semble que les ombres flottent, que le trottoir, tel une surface abstraite, sert à la fois de sol, de ciel ou de mur. Cette impression est renforcée par la présence des lignes noires sur le trottoir qui créent un espace

<sup>483</sup> Entretien de Marvin Newman par Agathe Cancellieri, *op. cit.*

géométrique et minimaliste. Parfois, Newman ajoute une bouche d'égout de forme circulaire, élément concret qui contraste avec la forme éphémère de l'ombre.

Lors d'un entretien, Newman explique le développement de cette série comme s'il suivait un procédé identique à celui de la sculpture. Partir d'une photographie, puis passer à une autre, approfondir à chaque fois un peu plus sa vision.

A Brooklyn College, une des premières photographies que j'ai faites en 1948 [a été de prendre] mon ombre. Ça a été ma première photographie d'ombre. [...] Mais lorsque j'ai commencé à prendre les photographies sur les trottoirs de Chicago, sans y penser, j'ai vu les lignes du sol et elles sont devenues le design, la sculpture. Ces lignes étaient aussi puissantes que les ombres. J'ai commencé à jouer avec elles. Et puis je les ai retournées après avoir réalisé un nombre important d'ombres. [...] Je suis arrivé à un point où les gens s'identifient plus rapidement aux ombres qui sont à l'envers qu'aux gens qui sont à l'endroit. C'était [...] comme en sculpture où vous faites quelque chose, et puis vous allez un peu plus loin, et encore un peu plus loin jusqu'à ce que vous obteniez vraiment le résultat final<sup>484</sup>.

De l'exploration d'un problème à la mise en place d'une méthode, Marvin Newman est passé à la réalisation d'une vision personnelle qui conjugue forme et idée. La thèse de Newman annonce ce que sera la thèse photographique à l'ID : une série de photographies sur un ou plusieurs sujets qui marque le développement d'une vision personnelle et qui reflète deux pratiques photographiques, l'expérimentale et le documentaire. La transformation de l'élève en photographe-artiste par la thèse devient ainsi le socle du programme du département dès le milieu des années 1950. A la suite de Marvin E. Newman, plusieurs élèves obtiennent leur master : Robert Fine en janvier 1954, Leon Lewandowski en juin 1955, Joyce Lemensdorf en juin 1957, première femme à obtenir ce diplôme, Richard Nickel en juin 1957 et Ray K. Metzker en juin 1959. Il faut attendre 1961 et l'émergence de cinq étudiants-photographes pour qu'Aaron Siskind s'empare de cet outil et défende l'idée d'une approche esthétique commune au sein du département photographique.

<sup>484</sup> « At Brooklyn College, one of the first photographs that I took in I would say 1948. I took a shadow of myself. That was my first shadow picture. I recognized that from my viewpoint, I am photographing a shadow. It's what I see. But when I started doing the pictures on the sidewalks in Chicago, without thinking about it, I saw the sidewalks lines on the ground and they became the design, the sculpture. These lines were just as strong as the shadows. I started to play with them. And then I turned them around after I did a number of the shadows. [...] I came to the point where people could relate much quicker to the shadow which in a sense is upside down than the upside up of the people. It was one of those things where in sculpture you do something and then you go a little further, and again a little further until you actually come to final result. [...] I have done work when after it's done I can see a little further. And just take it a little more. And creating something that nobody has ever seen before. It was part of doing the shadow. » Ibid.

## 2.3.2 Y a-t-il une Ecole de Chicago ?

### 2.3.2.1 La publication *ID5 Students* du magazine *Aperture*

L'année 1961 représente un moment charnière pour le département photographique de l'ID. Le départ de son directeur, Harry Callahan, coïncide en effet avec la publication par *Aperture* d'un numéro spécial qui lui est consacré (fig.149). Créé à l'initiative de Minor White, un des fondateurs et l'éditeur en chef de la revue, ce numéro défend le programme mis en place par le duo légendaire formé par Aaron Siskind et Harry Callahan pendant dix ans. Minor White enseigne lui-même la photographie depuis 1945 à la California School of Fine Art puis au RIT à partir de 1955. Il a co-fondé en 1952 le magazine *Aperture* avec Beaumont et Nancy Newhall, Dorothea Lange et Ansel Adams afin de créer « une revue d'esthétique et d'opinion sur la photographie »<sup>485</sup>. Il est donc très intéressé par les méthodes pédagogiques développées à l'ID dont il a déjà publié en 1956 les grands principes<sup>486</sup>. Par ailleurs, Siskind et White se connaissent bien et ont l'habitude de se rendre visite accompagnés de leurs étudiants à l'ID ou au RIT.

De son côté, Siskind saisit l'opportunité de présenter à nouveau la philosophie du département mais cette fois-ci à partir des travaux de ses étudiants. Il choisit les thèses de cinq élèves récemment diplômés : Ray K. Metzker en juin 1959, Kenneth Josephson en 1960, Charles Swedlund en janvier 1961, Joseph Jachna en juin 1961, à l'exception de Joseph Sterling diplômé en juin 1962. Interrogé sur son appartenance à ce groupe, Joseph D. Jachna répond pourtant qu'il s'agissait d'une invention de Siskind puisque les cinq étudiants se fréquentaient très peu au sein de l'école :

Ce groupe a été réuni quand Aaron nous a demandé de contribuer à *Aperture*. Metzker est le plus vieux, puis Ken, Chuck et moi arrivons deux ans après et Joe Sterling était le bébé, encore plus jeune. Donc nous ne travaillions pas côte à côte dans la chambre noire. Nous ne faisons pas partie de la même classe. [...] En quelque sorte, nous avons été regroupés en venant

<sup>485</sup> Dody Warren cité par Lesley A. Martin dans Lesley A. MARTIN, « La Photographie, c'est ... », in *We Were Five, cinq étudiants de l'Institute of Design et la revue Aperture*, Milan, Italie, Silvana Editoriale, p. 76

<sup>486</sup> Harry Callahan et Aaron Siskind, « Learning Photography at the Institute of Design », *op. cit.*



d'horizons séparés. Nous travaillions dans le même esprit, nous ne travaillions pas en nous rencontrant dans le même café. Nous nous connaissions à peine<sup>487</sup>.

Ce « même esprit » qui réunit les cinq étudiants ne se retrouve pas dans les thèses d'autres diplômés de l'époque, à l'instar de Vernon Cheek, George Nan et Robert Joseph Hilvers<sup>488</sup>. En effet, bien qu'elles soient intéressantes, leurs œuvres ne sont pas assez cohérentes pour définir une Ecole de Chicago et la différencier du reste de la scène photographique américaine. Siskind choisit donc les cinq étudiants, aujourd'hui connus sous le nom d'*ID5* pour montrer l'application du programme à travers une diversité de visions personnelles.

Le numéro d'*Aperture* est aussi un objet collectif car il est entièrement réalisé par la faculté de l'ID. Minor White rédige l'éditorial mais c'est bien Aaron Siskind qui en est l'éditeur. Avec Edward Ebno, instructeur en design visuel à l'ID qui conçoit graphiquement le numéro, il décide de sélectionner cinq à dix photographies par photographe et de les accompagner d'un texte extrait de leurs thèses originales<sup>489</sup>. Le travail de chaque élève est présenté dans un portfolio séparé comme pour préciser qu'il s'agit bien d'une vision personnelle portée par un photographe-artiste.

L'éditorial de Minor White place cette publication sous l'angle de l'éducation et évoque des problématiques partagées par la communauté photographique de l'époque. La photographie peut-elle être enseignée comme un art ? Est-elle avant tout un moyen de communication ? Comment équilibrer professionnalisation et développement d'une expression personnelle ? White rappelle qu'il est difficile pour tout étudiant à travers le pays de se professionnaliser en photographie et de faire reconnaître son œuvre. Il présente toutefois le département de l'ID comme un programme d'exception qui reconnaît la photographie

<sup>487</sup> « *That group came together when Aaron asked us to contribute to Aperture. Metzker is the oldest, than Ken, Chuck and I came two years later and Joe Sterling was a baby, even younger. So we didn't work shoulder to shoulder in the darkroom there. We were not part of the same class. (...) We sort of separately came together. We were working in the same spirit, we were just not working by meeting in the same coffee house. We barely knew each other.* » Entretien de Joseph D. Jachna par Agathe Cancellieri, *op. cit.* Sur cette question de la relation qu'entretenaient les ID 5, voir également l'entretien de Charles A. Swedlund avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>488</sup> Vernon Cheek présente une série de tirages en noir et blanc sur la nature et la ville associés à des poèmes. Son œuvre très formelle ne se démarque pas de l'influence de ses deux professeurs. George Nan est le seul étudiant de cette époque à proposer des photographies couleur. Ses œuvres sont particulièrement abstraites et expérimentales. Joseph Hilvers propose une série sur les ponts de Chicago pris sous différents angles. Ses séries, bien qu'intéressantes, manquent souvent de cohérence ou sont trop répétitives.

<sup>489</sup> Seuls Joseph Sterling (qui n'a pas encore rendu sa thèse) et Kenneth Josephson n'ont pas de texte accompagnant leurs photographies.

comme une expression artistique et donne les moyens à ses étudiants de se réaliser comme artistes :

Parce qu'à l'heure actuelle, aucune école n'offre tout ce qui est nécessaire au savoir-faire appliqué à l'expression et à la créativité, l'étudiant en photographie – envisagée comme un médium – doit piocher ici et là pour se forger une éducation visuelle. Le département de la photographie de l'Institute of Design à Chicago, qui a généreusement conçu et mis en page ce numéro, se caractérise par sa persévérance à encourager les découvertes personnelles de chaque étudiant<sup>490</sup>.

Cette spécificité du programme photo de l'ID est mise en valeur par Arthur Siegel dans un de ses seuls essais publiés de son vivant. Dans une introduction enthousiaste, parfois drôle et truffée de références, dont le rythme est calqué sur celui de la *Beat Generation*, Arthur Siegel retrace l'histoire de la photographie américaine, de l'invention du médium à la fin des années 1950. Il prend le rôle d'un historien de la photographie, tente de définir ce qu'est le médium et en quoi le département de photographie de l'ID a développé de nouvelles méthodes d'enseignement. Il commence par énumérer les différentes formes et fonctions que revêt la photographie à travers une liste de définitions :

La photographie, c'est une science, un système, un processus, une technique, un outil, des documents, des pages de vie, un traitement créatif de la réalité, des archives de la mémoire, des miroirs de la mémoire, une extension de l'œil, un élargissement de la vision, un hobby, un commerce, une profession, une façon d'exprimer des manières de vivre, le langage de Rorschach du pauvre, de l'art, etc., etc., etc.<sup>491</sup>.

Il se rattache ainsi à une certaine vision pluridisciplinaire de la photographie héritée notamment du New Bauhaus. Il énonce également la difficulté d'une définition unique du département photographique, lui-même traversé par une série de tendances et de styles. Par ailleurs, Arthur Siegel évoque d'emblée la tradition en photographie comme un des fardeaux de la photographie américaine. De l'influence des professeurs à la rigidité des dogmes comme celui du groupe f/64<sup>492</sup>, l'étudiant doit trouver sa propre tradition :

<sup>490</sup>Minor WHITE (dir.), *Five Photography Students from the Institute of Design, Illinois Institute of Technology*, op. cit.

<sup>491</sup> Arthur SIEGEL, « Photography Is » in Minor WHITE (dir.), *Five Photography Students from the Institute of Design*, op. cit.

<sup>492</sup> f/64 est un groupe de photographes fondé en 1932 à San Francisco en réaction au pictorialisme. Ses membres principaux, dont Ansel Adams et Edward Weston, souhaitent défendre une vision photographique directe et réaliste (*straight* ou *pure photography*) définie par les seules propriétés du médium photographique.

La tradition en photographie peut, chez un étudiant appliqué, prendre la forme d'un étranglement par strangulation, d'une béquille déstabilisante, d'une échelle vers la liberté. Les professeurs transmettent des traditions et l'étudiant, réagissant à la fois aux professeurs et aux traditions, produit un amalgame qu'il peut, un beau jour, transformer en sa propre tradition. Les traditions sont des différences d'attitudes (psychologie) vis-à-vis d'objets (contenu), d'images (relations de formes), de la transformation de l'objet en une image (technique) et de l'utilisation de la photographie (fonction). Ne te contente pas d'être à moitié précis, soit 64 fois<sup>493</sup> précis! L'immeuble se perd dans l'image ! Les diagonales doivent être dynamiques ! Une image n'est pas bonne tant qu'elle n'est pas publiée ! Tu ne peux faire de bonnes images en te regardant le nombril<sup>494</sup>!

Selon Arthur Siegel, l'arrivée des artistes européens dans les années 1930 aux Etats-Unis provoque une véritable révolution qui bouscule l'enseignement de la photographie et libère les étudiants du poids de ces traditions. C'est une occasion pour Siegel de rappeler sa filiation avec Moholy-Nagy mais aussi de donner une place unique à l'ID dans l'histoire de la photographie, école créée par des Européens et reprise par des Américains :

Harry Callahan et Aaron Siskind poursuivirent la riche tradition de l'enseignement que j'avais héritée de Moholy-Nagy, de Kepes et d'autres. Ce n'est pas toujours une réponse satisfaisante mais je n'en ai pas trouvé de meilleure. Si la photographie des années 1950 pouvait se traduire en chants lyriques, une partie des notes seraient originaires de l'Institute of Design<sup>495</sup>.

Dans son texte, Arthur Siegel donne au département de photographie de l'ID un rôle déterminant dans le développement d'un enseignement qui s'affranchit des règles académiques, tout en mettant en relation « psychologie », « contenu », « relation formelle », « technique » et « fonction ». Il affirme la force d'un programme qui pousse l'étudiant à trouver sa propre forme d'expression et à se réaliser en tant qu'artiste. Par ailleurs, il met en relation pour la première fois l'histoire de l'Institut et celle de la photographie américaine. Il ne définit pas l'ID comme une école marginale par rapport à son époque mais affirme qu'elle est à l'origine d'une manière de faire de la photographie et de l'enseigner. Il proclame en quelque sorte l'existence d'une Ecole de Chicago.

### **2.3.2.2** La photographie expressionniste

Il est difficile de définir d'un point de vue esthétique le département tant Siskind et Callahan encourageaient leurs étudiants à développer une œuvre originale qui se différenciait

<sup>493</sup> Référence au groupe *f/64*. *Ibid.*

<sup>494</sup> Arthur SIEGEL, « Photography Is », *op. cit.*

<sup>495</sup> *Ibid.*

de celle de leurs camarades. Par ailleurs, ils se défendaient d'exercer une influence en termes de style sur leurs élèves. Ils ne leur montraient pas leurs photographies et si un élève reprenait un de leurs thèmes – comme photographier un mur ou une façade – son travail était rejeté pour plagiat. Le terme même de *style*, pour décrire les œuvres du département, semble inapproprié tant cette école refusait les « ismes » et était fondée sur une liberté d'expression et de création totale. Pour Charles Traub et John Grimes, qui publient le premier ouvrage important sur le programme photo de l'ID en 1982<sup>496</sup>, il est pourtant évident que l'esthétique du département se rapporte à la fois à l'approche expérimentale du programme original de Moholy-Nagy et à la présence de Siskind et Callahan au sein du département de 1946 à 1971. Il y aurait ainsi une filiation entre le style formaliste des avant-gardes européennes et celui d'Harry Callahan, d'Aaron Siskind et de leurs élèves. Cette définition n'est pas contredite par Arthur Siegel puisqu'il la présente comme une de ses intentions premières au moment de la création du programme en 1946. De son propre aveu, il souhaitait en effet combiner deux esthétiques : « la photographie européenne expérimentale orientée vers la peinture et la technique directe américaine de la transformation de l'objet<sup>497</sup>. »

Pour Abigail Solomon-Godeau<sup>498</sup>, cette lecture d'une continuité entre le programme original conçu par Moholy-Nagy et les œuvres produites dans les années 1950 par le département pose pourtant problème. Le formalisme de Moholy-Nagy n'a rien à voir avec celui des œuvres de Callahan ou de Siskind car il est produit dans un contexte différent. Moholy-Nagy se rapproche du mouvement constructiviste de son époque et souhaite donner une portée politique et sociétale à ses œuvres, du moins avant son arrivée aux Etats-Unis. A l'inverse, Callahan et Siskind ne créent pas en réaction à la société contemporaine, mais pour exprimer une vision intérieure. Pour Solomon-Godeau, le formalisme du département est à mettre en relation au contraire avec les mouvements de la scène photographique américaine de l'époque représentée par Minor White, Frederick Sommer et Ansel Adams notamment. En effet, le département photographique ne vivait pas en autarcie par rapport aux autres « écoles » de la photographie américaine. Aaron Siskind et Harry Callahan encourageaient même leurs étudiants à rencontrer d'autres artistes et professeurs de photographie. Ainsi Minor White visite souvent l'école et expose ses théories mystiques sur la photographie

<sup>496</sup> Charles TRAUB et John GRIMES, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, *op. cit.*

<sup>497</sup> Arthur Siegel, « Photography Is. », *op. cit.*

<sup>498</sup> Abigail SOLOMON-GODEAU, « The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style », *op. cit.*

même si elles ne rencontrent pas un grand succès auprès des étudiants<sup>499</sup>. Certains élèves ont d'ailleurs déjà étudié avec lui au RIT comme Kenneth Josephson. Frederick Sommer enseigne la photographie et expose son œuvre au département photographique pendant l'année scolaire de 1957 à 1958. Ces figures extérieures tisseront des liens importants avec les élèves tout au long de leur carrière, notamment à partir des années 1960, comme l'indiquent les correspondances personnelles de Joseph D. Jachna et de Barbara Crane. Par ailleurs, la relation entre la photographie directe, c'est-à-dire non manipulée, et celle d'une méthode expérimentale enseignée à l'ID qui encourage la manipulation, est au cœur des travaux de thèse de tous les étudiants. Ils souhaitent trouver un équilibre entre expérimentations superficielles, habileté technique et importance du sujet. Au-delà du style, les étudiants se questionnent sur le rôle du photographe et le pouvoir de la photographie. C'est par une photographie dite « expressionniste » présente dans les œuvres respectives de Callahan et Siskind, que le département trouve sa propre voie.

Harry Callahan et Aaron Siskind sont très différents par leur personnalité, leur origine sociale, leur éducation et même par les traditions photographiques qui ont influencé leur travail. Pourtant la manière dont ils utilisent la photographie est remarquablement similaire. Pendant longtemps, leurs œuvres ont été considérées comme abstraites car « prises » entre la vision expérimentale et formaliste de Moholy-Nagy et la vision *straight* ou directe de la scène américaine de l'époque. Les expositions consacrées à Callahan ou Siskind dans les années 1950 définissent ainsi leurs œuvres comme abstraites. En 1951, ils sont réunis avec László Moholy-Nagy, Arthur Siegel et Frederick Sommer parmi d'autres dans une exposition intitulée *Abstract Photography*<sup>500</sup> au Musée d'art moderne de New York. Les œuvres de Siskind et Callahan sont catégorisées comme appartenant à un type de photographie abstraite personnelle et intentionnelle par opposition à une abstraction accidentelle comme dans le cas de la photographie scientifique. Neuf ans plus tard, Edward Steichen les réunit à nouveau dans *The sense of Abstraction*<sup>501</sup>, même s'il reconnaît les limites d'une désignation de la photographie comme « abstraite ». Il se résout à utiliser ce terme par manque d'alternative car les photographies exposées sont visuellement abstraites : « Le terme « abstraction » utilisé ici en relation avec la photographie est à peine plus qu'un terme pratique pour étiqueter une vaste

<sup>499</sup> Entretien de Charles A. Swedlund avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>500</sup> *Abstract Photography*, Museum of Modern Art, New York, 2 mai - 4 juillet 1951.

<sup>501</sup> *The Sense of Abstraction*, Museum of Modern Art, New York, 16 février - 10 avril 1960.

gamme d'expérimentations intelligentes et astucieuses ainsi que des réalisations créatives significatives<sup>502</sup>. »

Harry Callahan et Aaron Siskind sont néanmoins des photographes du « réel ». La méthode qu'ils emploient est directe – aucune manipulation n'a lieu après la prise de vue – et les sujets sont tirés de leur environnement : la rue, sa femme, la nature pour Callahan ; l'architecture, les murs, les objets pour Siskind. S'ils ont tous les deux choisis de se différencier d'une démarche documentaire – de son accessibilité à son utilité sociale – ils croient néanmoins en une force de la description littérale. Tout sujet, tout objet photographique même s'il n'est pas reconnaissable doit être originaire du monde objectif. Par ailleurs, cette relation au monde a lieu à travers des sujets prosaïques, magnifiés par le regard que portent sur eux les photographes. Pour revenir à la rencontre d'Ansel Adams et d'Harry Callahan en 1941 à Détroit, ce qui frappe en premier Callahan c'est la manière qu'a son mentor d'alors de traduire les paysages de l'Ouest américain en termes de lumière et de tonalité. Il comprend que tout paysage, tout sujet, si quotidien soit-il, peut être transformé par l'appareil photographique. Il n'a pas besoin de photographier l'immensité et la grandiosité de l'Ouest mais peut rendre compte de la beauté du Midwest à travers des éléments simples, non grandioses comme des herbes ou du sable.

Harry Callahan et Aaron Siskind croient tous deux que la photographie peut changer notre vision du monde, non en termes d'informations mais en termes d'émotions et de révélations. Ils utilisent ainsi des procédés photographiques qui laissent la place au « hasard » et à l'« accident », ils croient au potentiel expressif des objets trouvés et des expérimentations abstraites, et sont persuadés que tout doit exister sur le négatif car la beauté et la cruauté du monde sont déjà là sous nos yeux, prêtes à être rendues visibles par l'appareil photographique. Leur relation à la photographie et au rôle de l'artiste les rapproche, et explique leur filiation avec le photographe Frederick Sommer<sup>503</sup> (fig. 150) mais aussi avec des peintres, notamment ceux de l'expressionnisme abstrait américain. Callahan établit ainsi trois façons de percevoir et de représenter le monde. Il y a d'une part l'intellectualisme et le perfectionnisme technique

<sup>502</sup> Edward STEICHEN in « The Sense of Abstraction, Press release » Musée d'art moderne, New York, 17 février-10 avril 1960.

<sup>503</sup> Keith F. DAVIS et Britt SALVESEN, *Callahan, Siskind, Sommer : At the Crossroads of American Photography*, Radius Books, New York, 2009.

d'Ansel Adams et d'autre part l'expérimentalisme du Bauhaus et de Moholy-Nagy. Enfin, l'expressionnisme abstrait agirait comme une troisième voie :

Arthur Siegel m'a initié au Bauhaus par petites touches. Je préfère leur manière de penser que celle d'Ansel [Adams]. Siegel l'a amené chez moi à Chicago. Il a regardé mes photographies. Elles étaient réalisées à partir de mouvements d'appareil photo et de signes lumineux. Ansel pensait qu'elles n'allaient « nulle part ». Puis je lui ai montré [des photographies] de pierres et d'herbes. Ansel a dit, « Pourquoi ne fais-tu pas quelque chose de réel ? » Siegel lui a répondu, « Elles sont réelles. Ceux sont des herbes. Arrête de regarder les photographies avec ton cerveau. » Vous ouvrez l'obturateur et vous laissez le monde entrer. C'était à la même époque que Jackson Pollock peignait. *Dripping*. Je pense que ça faisait partie de cette époque. Je ressentais la même chose à propos de mes mouvements d'appareil photo par rapport à ce que je pensais que Jackson Pollock ressentait. Je pense que [cette vision] faisait partie intégrante de cette époque<sup>504</sup>.

Siskind est celui des deux qui, sans doute, opère de manière la plus spectaculaire un passage de la photographie documentaire à la photographie dite « abstraite. » Beaumont Newhall dans sa recommandation pour une bourse Guggenheim en 1962 qualifie ainsi son œuvre de « réalisme abstrait<sup>505</sup> ». Siskind s'est détourné dans son œuvre personnelle de ses années à la Photo League. Il dit ainsi « l'image prétendument documentaire m'a donné envie d'autre chose<sup>506</sup>. » A la suite d'un été passé dans la ville de Gloucester, Siskind commence à photographier des objets inanimés, « des natures-mortes de morceaux de cordes en décomposition, un gant abandonné, deux têtes de poisson, et d'autres objets ordinaires qu'[il] a découvert ballottés autour des quais et des plages » (fig. 151). A travers cette expérience, la photographie devient pour lui une expérience intérieure où le symbole, l'ambiguïté et le caractère abstrait de l'existence se rencontrent : « Pour la première fois dans mon existence le sujet comme tel a cessé d'être de la première importance. A la place, je me suis retrouvé

<sup>504</sup> « *Arthur Siegel gave me the Bauhaus in Small ways. I like their thinking better than Ansel's. Siegel brought him to my place in Chicago. He looked at the pictures. I had camera movement and néon signs. Ansel thought they were « no place ». Then I showed him some weeds stone. Ansel said, « Why don't you take something real ? » Siegel said to him, « They are real. They're weeds. Stop looking at the pictures with your brain. » You open the shutter and let the world in. That was about the time Jackson Pollock was painting. Dripping. I think that was part of the time. I felt the same way about my camera movement that I thought Jackson Pollock felt. I think it was part of the time.* » « Harry Callahan, 1912-1999, A Conversation with John Paul Caponigro », *Camera Arts*, vol. 3, n°3, juillet 1999.

<sup>505</sup> « Abstract expressionism », Beaumont Newhall in « Guggenheim Application », 28 juin 1962, Aaron Siskind Archives, CCP, AG30 :21A.

<sup>506</sup> « *The so-called documentary picture left me wanting something else.* » Aaron SISKIND, « Drama of Objects », *Minicam Photography*, vol. 8, no 9, juin 1945. Ce texte est reproduit dans Deborah Martin Kao and Charles A. Meyer, (eds.), *Aaron Siskind : Toward a Personal Vision, 1935-1955*, Chestnut Hills, Massachusetts, Boston College Museum of Art, 1994.

engagé dans une relation avec ces objets, si bien que ces photographies se sont transformées en des expériences profondément émouvantes et personnelles<sup>507</sup>. »

De la même manière, Harry Callahan établit un parallèle entre la vie et la photographie, comme si l'expérience de l'une venait renforcer l'autre. Il a une vision existentielle, voire spirituelle de la photographie. Plus qu'une question d'art ou de technologie, sa pratique implique une manière de vivre, une conscience de soi et une communion avec l'objet et les formes, celles de la nature notamment. En février 1946, au moment où il intègre l'équipe de l'ID, ses intentions sont publiées dans un des rares textes où il évoque son œuvre :

La photographie est une aventure comme la vie est une aventure. Si l'homme souhaite s'exprimer photographiquement, il doit comprendre, dans une certaine mesure, sa relation à la vie. Je suis intéressé par la mise en relation des problèmes qui m'affectent avec une série de valeurs que j'essaie de découvrir et d'établir comme faisant partie de ma vie. Je souhaite les découvrir et les établir à travers la photographie... J'aimerais que davantage de gens sentent que leurs sentiments individuels valent la peine d'être exprimés. Pour moi, c'est ce qui rend la photographie intéressante<sup>508</sup>.

Ce qui lie donc les deux artistes, c'est une vision de la photographie comme un art expressif et un art qui engendre la transformation de soi et du monde extérieur. Ce rapport subjectif au monde et à la photographie est enseigné par Aaron Siskind et Harry Callahan à leurs élèves. Chaque thèse porte une vision individuelle propre à l'élève. Abigail Solomon-Godeau qualifie ainsi l'enseignement de Callahan et de Siskind de subjectif:

Ni Siskind ni Callahan ne semblent avoir exercé une influence directe sur la production de leurs élèves, du moins au sens où les œuvres de leurs élèves ressembleraient aux leurs. Au contraire, leur influence semble s'incarner à travers une formule – prodiguée aussi bien par l'exemple que par l'encouragement – que la photographie d'art, à son plus haut niveau,

<sup>507</sup> « *Last year I spent the summer at the famous New England fishing village of Gloucester, and made a series of photographic still-lives of rotting strands of rope, a discarded glove, two fish-heads, and other commonplace objects which I found kicking around on the wharves and beaches. For the first time in my life subject matter, as such, had ceased to be of primary importance. Instead, I found myself involved in the relationships of these object, so much so that these pictures turned out to be deeply moving and personal experiences.* » Ibid.

<sup>508</sup> « *Photography is an adventure just as life is an adventure. If man wishes to express himself photographically, he must understand, surely to some extent, his relationship to life. I am interested in relating the problems that affect me to some set of values that I am trying to discover and establish as being my life. I want to discover and establish them through photography... I wish more people felt that their individual feelings were worth expressing. To me, that makes photography more exciting.* » Harry CALLAHAN, « An Adventure in Photography », *Minicam Photography*, février 1946, vol. 9, n° 6, pp. 28-29.



représenterait l'expression d'une subjectivité privilégiée, et l'utilisation des propriétés formelles et matérielles du médium serviraient à exprimer cette subjectivité<sup>509</sup>.

Ce regard expressionniste porté sur le monde est théorisé et transmis par Siskind auprès de ses élèves. Dans son « credo » de 1950, Siskind accepte en effet la photographie comme un objet constitué de trois éléments : « le monde objectif, le papier sur lequel la photo est réalisée et l'expérience qui les réunit tous les deux<sup>510</sup>. » Sur la surface plane de la photographie, les objets du monde objectif ne sont pas représentés de manière illusionniste comme des objets en trois dimensions mais deviennent des signes et des symboles d'un monde personnel.

Comment Harry Callahan et Aaron Siskind transmettaient-ils cette vision introspective de la photographie à leurs étudiants ? Comment les accompagnaient-ils afin qu'ils puissent trouver leur propre voie ? Enfin les étudiants de master incarnaient-ils une vision propre au département photo ? A défaut de définir un *style* commun, on peut identifier à partir du groupe *ID 5* quatre éléments qui vont transformer sur le long terme le paysage académique et artistique nord-américain de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : la série photographique ; l'approche expérimentale ; la qualité du tirage photographique avec une préférence pour les tonalités sombres ; la vision *in camera* puisque toutes les expérimentations sont réalisées à l'intérieur de l'appareil, au moment de la prise de vue et non pendant le développement ; et enfin l'entier dévouement de l'élève au médium photographique dont la thèse de master constitue la première œuvre. Cet ensemble de productions va à terme définir une Ecole photographique pédagogique mais aussi esthétique de Chicago et lui donner une véritable place dans l'histoire de la photographie nord-américaine. Par ailleurs, chacune des cinq thèses crée des ponts entre photographie expérimentale et directe, photographie documentaire et abstraite, expressionnisme et photographie conceptuelle. *ID 5* reflète cinq manières de concilier des mouvements différents voire contradictoires d'une époque entre 1959 et 1962.

<sup>509</sup> « Neither Siskind nor Callahan seemed to have exercised direct influence on their student's production, at least in the sense of their student's work resembling their own. Rather, the influence would appear to center around the assertion – provided as much by example as exhortation – that art photography, at its highest level, represented the expression of a privileged subjectivity, and the use of the formal and material properties of the médium to express that subjectivity. » Abigail SOLOMON-GODEAU, « The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style », *op. cit.*, p. 104.

<sup>510</sup> Aaron Siskind, « Credo (1950) » in Deborah Martin KAO and Charles A. MEYER, (eds.), *Aaron Siskind : Toward a Personal Vision, 1935-1955*, Chestnut Hills, Massachusetts, Boston College Museum of Art, 1994. « Credo » a été publié pour la première fois en 1956 dans *Spectrum* (vol.6, n°2), une revue de la Rhode Island School of Design.

### 2.3.3 Les ID5 : cinq figures singulières du photographe-artiste

#### 2.3.3.1 Frederick Sommer et l'art du tirage

En janvier 1959, Joseph D. Jachna, à la recherche d'un modèle, est déçu lorsqu'il consulte les thèses des anciens élèves<sup>511</sup>. Il trouve qu'elles ont peu à voir avec « la photographie, la lumière, les images » et qu'elles sont plus le résultat d'un travail laborieux que d'une réflexion et d'un engagement personnel. Il en tire comme conclusion que le niveau des étudiants en master n'est pas élevé et que cela a dû représenter un échec pour Siskind et Callahan. Jachna prend la résolution de créer une thèse à la hauteur d'une œuvre originale et personnelle, digne d'être vue par les autres étudiants de l'école : « Je prends conscience de ma responsabilité dans la mise en œuvre de mes idées car elles formeront une contribution réelle et honnête pour les futurs étudiants en photographie<sup>512</sup>. »

Quelques mois après que Jachna a écrit ces lignes dans son journal, Ray K. Metzker rend sa thèse, *My Camera and I in the Loop*, et transforme définitivement la portée de la thèse photographique. Pour la première fois, chaque image est montée individuellement sur du carton et la qualité du tirage qui propose des noirs très denses, fait de chaque photographie une œuvre à part entière comme prête à être exposée. Metzker, par son travail, s'érige en artiste à égalité avec ses professeurs. Les tirages originaux de la thèse de Metzker sont d'ailleurs sélectionnés par Hugh Edwards, directeur du département photo de l'Art Institute de Chicago, et exposés au Musée du 18 décembre 1959 au 21 février 1960, soit juste après que Metzker eut obtenu son diplôme<sup>513</sup>. Cette reconnaissance institutionnelle des élèves de master est soulignée par Minor White dans son introduction à la revue d'*Aperture* de 1961 : « Chaque année, un petit nombre d'étudiants se présente au seuil de la pratique

<sup>511</sup> Joseph D. JACHNA, « NoteBook », 1958-1961, manuscrit non paginé, collection privée de Joseph D. Jachna, Oak Lawn, Illinois.

<sup>512</sup> « *I realize my responsibility to carry out my ideas because they will be a real and honest contribution to photo students in the future.* » *Ibid.*

<sup>513</sup> *My camera and I in the Loop*, Art Institute of Chicago, 18 décembre 1959 au 21 février 1960. En plus de Metzker, Hugh Edwards expose plusieurs étudiants-photographes de l'ID pendant cette période : Yasuhiro Ishimoto en 1960, Joseph D. Jachna en 1961, Thomas Knudston et Joseph Sterling font partie d'une exposition collective en 1961, Georges Nan en 1962.

photographique. Mais c'est seulement à Chicago que le Musée d'art de la ville célèbre cette arrivée par une exposition publique<sup>514</sup>.»

Les tirages des élèves étaient d'une très grande qualité car comme l'explique John Grimes, Siskind voulait faire de la thèse individuelle la « marque de l'Institute of Design<sup>515</sup>. » Il insistait sur le fait que la beauté d'un tirage était le premier critère d'une œuvre photographique et qu'elle devait pouvoir être transférée directement du studio au musée. Aujourd'hui encore les tirages originaux de la thèse de Ray K. Metzker ainsi que ceux d'autres photographes comme Kenneth Josephson ou plus tard Barbara Crane sont les plus recherchés par les collectionneurs sur le marché de la photographie.

Ray K. Metzker définit une vision commune à l'ID à la fois liée aux tonalités des tirages et au traitement formel des images :

Il y a définitivement une approche du tirage propre à l'ID – souvent sombre et contrasté – qui semble avoir dominé pendant un certain nombre d'années. Pour revenir à la publication d'*Aperture* sur les cinq étudiants, il y a beaucoup de diversité à remarquer [...] C'est probablement dû au fait qu'il y avait une insistance sur la forme. Certainement bien des problèmes étaient orientés dans la direction d'une réponse formelle<sup>516</sup>.

De la même manière, Josephson énumère les propriétés qu'il associe à la production du département : des éléments avec une forte valeur graphique, de beaux tirages souvent contrastés et un travail en série<sup>517</sup>.

Les élèves de la fin des années 1950 affirment pourtant ne pas avoir reçu de cours sur les techniques de développement, mis à part les exercices du *copy problem* et du *sky problem*. Harry Callahan a lui-même appris les techniques d'impression en autodidacte dans le

<sup>514</sup> Minor WHITE, « Editorial » in « Five Photography Students from the Institute of Design, Illinois Institute of Technology », *op. cit.*

<sup>515</sup> John GRIMES, « The Role of the Institute of Design in Chicago », *Photographies*, no 3, pp. 32-36.

<sup>516</sup> « Well, there definitely was an ID approach to printing – often dark and contrasty – which for many years seemed to stand out. Going back to that *Aperture* publication of 5 students, there's quite a bit of diversity to be seen... Probably the fact that there was often more emphasis on form. Certainly so many of the problems pointed in the direction of a formal answer. » Ray K. METZKER, Entretien avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>517</sup> « [...] the imagery that I associate with ID is imagery that has very bold and strong design elements to it. That's very characteristic, I think, of ID. Also, well-crafted prints that would be very strong tonally. So those two things I associate with ID. Also, working in series; I think a lot of people work in series to deal with an idea. » Entretien de Kenneth Josephson avec Elisabeth Siegel, 1<sup>er</sup> décembre 1999, *op. cit.*

laboratoire photographique de General Motors<sup>518</sup>. Il explique la qualité de ses tirages par l'exigence seule de l'inspecteur de cette entreprise et son goût pour la solitude pour rester de longues heures dans la chambre noire<sup>519</sup>. Siskind, de son côté, appréhende le tirage avec une liberté totale sans régularité d'une photographie à une autre. Une même image peut même être tirée de manière différente si Siskind souhaite changer son interprétation. Il transforme parfois une image qu'il désirait contrastée et plate, semblable à un dessin en une photographie aux tons gris nuancés dont le sujet ressort en relief.

La qualité technique et la régularité d'une vision photographique par le tirage s'explique par la présence du photographe Frederick Sommer pendant l'année académique 1957-1958 (fig. 152). En septembre 1957, Harry Callahan reçoit une bourse de \$10,000 dollars de la Fondation Graham et quitte Chicago pour aller vivre quinze mois en Europe. Frederick Sommer, qu'Aaron Siskind connaît bien<sup>520</sup>, est invité à le remplacer pour l'année scolaire. Comme l'explique Callahan, la présence d'artistes-visiteurs au sein du département est importante. Même de courte durée, elle a un impact durable sur les méthodes et l'esthétique du département puisque les élèves une fois exposés au travail d'un autre artiste, l'intègrent à leurs œuvres et le transmettent aux générations suivantes<sup>521</sup>.

La personnalité de Sommer, très différente de celle des professeurs de l'ID, marque en effet les cinq étudiants représentés par *Aperture*. Très discipliné, exigeant et précis, il travaille le tirage comme un artisan. Il enseigne aux élèves pendant une année à produire de très beaux tirages aux tons gris argentés extrêmement subtils permettant de rendre les plus infimes détails même dans les ombres. Il a une approche intellectuelle et philosophique de la photographie ce qui rend son enseignement parfois obscur. Par ailleurs, Sommer suit les

<sup>518</sup> Kenneth Josephson, lui aussi originaire de Détroit, apprend à faire des tirages dans le même laboratoire.

<sup>519</sup> « *I printed for General motors in a lab. I had a print inspector who liked good prints. So he let me some times to print. He proposed me to photograph for them but i prefered to stay in the lab.* » Harry CALLAHAN, *Harry Callahan Informal Questions / Answers Session, op. cit.*

<sup>520</sup> En 1949, Aaron Siskind, sur la suggestion de Charles Egan son galeriste de l'époque, avait rendu visite à Frederick Sommer et sa femme pendant trois mois dans leur maison à Prescott, Arizona. En 1952, l'ID réunit vingt photographies de Frederick Sommer et Helen Levitt au sein de l'exposition *Two Ways in Photography*.

<sup>521</sup> Dans un entretien de 1960 jamais publié, Joseph D. Jachna interroge Harry Callahan sur la présence de photographes extérieurs au département. Celui-ci lui répond que le seul moyen de rendre une « école riche [en termes d'éducation et de savoir] c'est de ramener de bonnes personnes de l'extérieur ». Il ajoute que selon lui, peu importe que les étudiants aient étudié ou non avec Frederick Sommer, le simple fait qu'il ait passé un an au département a affecté l'ensemble des étudiants car « toute nouvelle chose qui a été injectée au sein de l'école se transmet à la nouvelle [génération] ». Voir « First Interview with Harry Callahan for Photo Independent Publication », 1960, *op. cit.*

élèves pendant tout le processus d'apprentissage contrairement à Siskind et Callahan. Il s'assoit à côté d'eux quand ils tirent leurs photographies, leur montre quels produits utiliser, comment créer des tonalités différentes. Pour Siskind, il fait preuve de patience en même temps que d'exigence et il forme ainsi des « maîtres du tirage » :

Parce que [Frederick Sommer] était si bon, et qu'il travaillait et enseignait seulement selon ses propres termes. Voici ce que [les étudiants] ont appris de lui. Ils ont appris comment réaliser de très, très beaux tirages. [Du moins à] ceux qui avaient la patience de travailler... Je ne pense pas qu'il avait un effet important sur les étudiants en général. Les seules personnes qu'il a réellement affectées ce sont les meilleurs étudiants<sup>522</sup>.

Lorsque Jachna vient écouter la conférence de Frederick Sommer en 1963 à l'Art Institute, il lui demande des conseils car il s'apprête à enseigner à l'ID. Sommer lui répond que l'enseignement de l'ID est médiocre après la deuxième année car les professeurs ne prêtent pas assez attention à la qualité des tirages des étudiants. Il rapporte ainsi ses propos :

Le professeur devrait regarder chaque tirage et chaque négatif [...] La photographie est un médium [fondé] sur le tirage et l'étape du développement est la plus critique [...] la plupart des images visuellement intéressantes ne trouveront jamais leur forme finale parce que le photographe n'est pas un *print maker*<sup>523</sup>.

Cette idée qu'une image n'est pas réalisée tant que le tirage n'est pas effectué se retrouve chez les photographes qui ont étudié auprès de lui<sup>524</sup>. La primauté du tirage photographique est essentielle à la vision du photographe.

Pour Jachna, l'enseignement de Frederick Sommer est d'autant plus important qu'il ne se positionne pas que d'un point de vue technique. Pour lui, la qualité du tirage rejoint un travail sur la forme et l'expression. Le photographe recherche des tonalités qui ne correspondent pas forcément à la réalité mais à sa vision de cette réalité. De la prise de vue au

<sup>522</sup> « [...] because he was so good, and he worked only in his terms and taught only in his terms. This is what they learned from him, they learned how to make very, very beautiful prints. Those who had the patience to work... I don't think he had that deep of an effect generally on the students. The only people he really affected were the very best students. » Aaron SISKIND, Entretien d'Aaron Siskind par Charles Traub, *op. cit.*

<sup>523</sup> « The teacher should see every print and every negative [...] Photography is a print making médium and the printing stage is the most critical because many well seen images will never find their way onto finished form merely because the photographer is not a print maker. » Propos de Frederick Sommer rapportés par Joseph D. Jachna in Joseph D. JACHNA, « Notebook », manuscrit dactylographié, non paginé, collection Joseph D. Jachna, Oak Lawn, Illinois.

<sup>524</sup> Kenneth Josephson dit ainsi dans sa thèse : « The images could not be fully realized until the negatives or prints were viewed ».

tirage, le photographe contrôle les informations qu'il souhaite ou non dévoiler, et l'aspect qu'il souhaite donner à son sujet. Jachna compare ainsi le développement d'un tirage et la graduation des tonalités à l'écriture d'une partition de musique<sup>525</sup>. La relation entre musique et photographie est très importante dans l'œuvre de Frederick Sommer<sup>526</sup>, d'Harry Callahan et d'Aaron Siskind. Ils considèrent qu'une image, tel un son, transcrit une impression personnelle du monde<sup>527</sup>. Ray K. Metzker utilise ainsi dans sa thèse des tonalités très tranchées avec des noirs profonds qui correspondent à une conception du monde à la fois sombre et graphique. Il explique que le choix de tirages particulièrement contrastés où le noir domine lui permet de simplifier l'espace du *Loop*, le centre-ville de Chicago. « J'ai souhaité faire des [zones] sombres un corps lourd, en préservant les valeurs denses, qui pèseraient contre le blanc. C'est comme si j'avais tracé une ligne entre la lumière et l'obscurité et les faisais jouer l'une contre l'autre<sup>528</sup>. »

L'analogie entre musique et photographie fait également de l'image une œuvre totale dont chaque étape, de l'écriture de la partition à l'exécution, mais aussi chaque « partie » est importante. Joseph D. Jachna explique que si Aaron Siskind et Harry Callahan se concentrent sur ce qui se passe dans le « cœur de l'image », Frederick Sommer « était intéressé par ce qui se passait sur les bords<sup>529</sup>. » L'attention aux détails a un impact sur le reste de l'image. Il ne

<sup>525</sup> « [...] I think we were all knowledgeable about the graphic import of the picture. It isn't just the subject photographed or even how the frame is organized alone. It had to be a confluence. For me, it became musical, music was the metaphor. So when you get tonalities at just the right pitch, like music that sounds just right, it's not just the notes—it's the perfect parallel for me to getting it just right. » Entretien de Joseph D. Jachna par Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>526</sup> Lorsque Siskind invite Sommer à venir enseigner à l'ID, il lui propose d'abord d'organiser une exposition de ses tirages en relation avec « des peintures, des dessins, des photographies et de la musique. » Lettre d'Aaron Siskind à Frederick Sommer, 2 mai 1957, Aaron Siskind Archive, CCP, AG30 :21A.

<sup>527</sup> Il est intéressant de noter qu'Arthur Siegel dans le numéro d'*Aperture* consacré aux cinq étudiants, compare l'impact du département sur la scène photographique des années 1950 à des notes de musique. Il dit ainsi « Si la photographie des années 1950 pouvait se traduire en chants lyriques, une partie des notes seraient originaires de l'Institute of Design. » Voir Arthur SIEGEL, « Photography Is... » in Minor WHITE (dir.), *Five Photography Students from the Institute of Design, Illinois Institute of Technology*, *op. cit.*

<sup>528</sup> « I had intended the darks to be a heavy body, still preserving compacted values, which would weigh against the white. It seems as if I had drawn a line between light and dark and played one against the other. » Ray K. METZKER, *My Camera and I in the Loop*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1959, IIT, Box 136, 136a.

<sup>529</sup> « Restating what I said about Harry and Aaron : they were concerned with what was in the picture, like the heart of it. Fred Sommer was concerned about what was at the edges. » Joseph JACHNA, « An Interview with Joseph Jachna », *op. cit.*

suffit pas de bien transcrire le sujet central mais de traiter le tirage dans sa totalité, « chaque partie affectant l'autre<sup>530</sup>. »

Cette définition du photographe à la fois créateur d'images, poète et maître tireur est clairement évoquée par Frederick Sommer dans le numéro trois de la revue *Student Independent* qu'il dirige. Ce numéro est de loin le plus réussi du point de vue de la qualité des tirages et forme une sorte de manifeste de la photographie « expressionniste ». Il réunit Ray K. Metzker, Joseph D. Jachna, Joseph Sterling, Don Seiden, Charles Swedlund, Robert Tanner et Paul Zakoain. Leurs œuvres formelles qui isolent des pans de murs, des traces d'écume sur le sable, des graffitis d'enfants, sont influencées sans aucun doute par Aaron Siskind (fig. 153 à 156). Mais on ne peut s'empêcher d'y voir le travail d'artistes matures qui en une seule photographie donnent envie d'en voir davantage. Dans l'introduction du portfolio, Sommer écrit :

Immédiateté de l'image, poésie et compréhension animent ces photographies. Puissent vos photographies toujours porter l'urgence d'une vision intérieure. [...] Créateur d'images, comme le Soleil, le photographe ne crée jamais loin de la vie. / Image brûlée par le Soleil / une photographie est comme elle était et sera ainsi jusqu'au dernier moment. / Il n'y a pas de photographies prises à la hâte. / Ombre du Soleil / la photographie est créatrice d'images et image<sup>531</sup>.

### 2.3.3.2 Charles Swedund et l'approche expérimentale

<sup>530</sup> « *One thing he did more than Harry and Aaron was to talk about the frame very specifically, where that frame-line was and how everything was against the edge of the frame. And that's the thing I remember most strongly, because if this little thing here was a little too bright, it had to be corrected, because it would damage everything else done there. And that's a concept in itself, to think that one part affects the other, because it does.* » Entretien de Joseph D. Jachna par Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>531</sup> « *Directness of image, poetry and understanding animate these photographs. May your photographs always convey the urgency of the inner panorama. [...] Iimagemaker, himself and the Sun, / the photographer creates never far from life. / Image burnt by the Sun / a photograph is as it was and will be the last time. / There are no hasty photographs. / Shadow of the Sun / photography is imagemaker and image.* » Frederick SOMMER, *Student Independent* 3, Chicago, Institute of Design of Illinois Institute of Technology, 1957, SDG collection, Chicago.

Ce traitement formel du tirage rejoint l'approche expérimentale héritée de László Moholy-Nagy. Les cinq étudiants, à l'exception de Kenneth Josephson<sup>532</sup>, ont tous suivi le cours fondamental à l'ID lors de leur première année d'études. Comme nous l'avons vu, selon cet enseignement non-dogmatique, la réalisation d'une image par accident est perçue comme un atout car elle permet la découverte d'une vision nouvelle et inattendue, et la transformation à terme de son créateur. Mais cette approche expérimentale doit aussi être limitée à un sujet ou une technique définis afin de trouver une forme originale. Metzker choisit une aire géographique de Chicago, *Le Loop* ; Swedlund expérimente autour de la figure classique du nu ; Josephson explore le monde à travers le prisme de l'*Image Multiple* ; Jachna crée des images abstraites de l'eau sous toutes ses formes et Sterling documente l'âge de l'adolescence.

Dans sa thèse intitulée *The Search for Form, Photographical Experiments with the Human Figure*<sup>533</sup>, Swedlund reprend cette tradition et déconstruit un sujet classique – le nu – grâce à une approche expérimentale : « Les images résultant de ces expérimentations sont le but, non pas la représentation factuelle du sujet. Le sujet est à présent secondaire par rapport à ce qui est fait sur lui ou avec lui<sup>534</sup>. » Le traitement formaliste qu'utilise Charles Swedlund se rapproche d'une vision impersonnelle de la photographie telle que Moholy-Nagy la théorisait en en faisant une étude abstraite de la forme en relation avec la lumière. Les expérimentations de Charles Swedlund, bien qu'elles donnent lieu à des photographies très belles sur un plan graphique, peuvent apparaître comme une fin en soi. Il s'agit certes de déconstruire le sujet mais dans le seul but d'expérimenter différentes techniques. Il présente ainsi son projet : « Je suis à la recherche de photographies ni romantiques ni sensuelles mais bien plus, dans ma recherche de la forme, je souhaite trouver dans quelle mesure ces techniques variées peuvent changer ou altérer le sujet<sup>535</sup>. »

La thèse est divisée en trois séries, chacune proposant une interprétation du sujet à partir d'une technique différente. Le premier groupe de photographies est réalisé à partir

<sup>532</sup> Kenneth Josephson ne suit pas le cours fondamental car il a déjà obtenu un diplôme de premier cycle (*Bachelor of Fine Arts*) au Rochester Institute of Technology où il fut notamment l'étudiant de Minor White.

<sup>533</sup> Charles SWEDLUND, *The Search for Form: Photographical Experiments with the Human Figure*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1961, IIT, boîte 167 .

<sup>534</sup> « *The resulting images of these experiments is the goal, not the factual representation of the subject matter. The subject matter is now secondary to what is done to it or with it.* » *Ibid.*

<sup>535</sup> « *I sought neither romantic nor sensual photographs but rather, in my search of form, to find out to what extent these various techniques could change or alter subject matter.* » *Ibid.*



d'une mise au point floue, le second expérimente à partir d'expositions multiples, et le troisième reprend l'exercice du volume virtuel<sup>536</sup> avec une vitesse d'obturation lente (fig. 157 et 158). Toutes les manipulations doivent avoir lieu au moment de la prise de vue, à l'intérieur de l'appareil photographique et exister sur le négatif. Cette primauté de la vision photographique, les expérimentations ayant toutes lieu « in camera », Swedlund la doit à son mentor Harry Callahan qui lui a appris à maîtriser les expositions multiples. Pour ce dernier, le négatif étant la « partition de musique<sup>537</sup> » du photographe, il est nécessaire qu'il soit complet. Dans le cas de la juxtaposition de plusieurs images, Callahan privilégie ainsi l'exposition multiple sur un même négatif au moment de la prise de vue. Charles Swedlund insiste : « En travaillant avec l'image multiple, je sens que le résultat devrait et doit apparaître sur le négatif. Ce n'est pas du collage, ni de l'impression multiple, ce n'est pas de la mise en sandwich dans la chambre noire<sup>538</sup>. »

Pour chaque technique utilisée, Charles Swedlund met en abîme le principe du négatif et du positif en photographiant la figure humaine sur un fond blanc puis sur un fond noir. Cette alternance lui permet de varier les effets mais aussi de placer son sujet dans un contexte abstrait. Rien ne distrait l'œil du spectateur, sa vision est concentrée sur le centre de la photographie, là où figure le nu. Il n'y a pas de limites, pas de coins à l'image, puisque le fond est soit blanc soit noir, de manière à ce que seul se détache le sujet. Pour renforcer cette opposition entre fond noir et fond blanc, il choisit une femme noire et une femme blanche comme modèles (fig. 159). Il peut ainsi créer de plus grands contrastes entre le fond et le sujets<sup>539</sup>. Tout en contrôlant ces dispositifs, Charles Swedlund laisse une certaine place au hasard dans le but de découvrir de nouvelles images qui échappent à son intention première. Sur le modèle de l'exercice du volume virtuel, il utilise une vitesse d'obturation lente dans la troisième partie de la thèse et parvient à faire la synthèse entre intention et hasard, contrôle et accident. Parfois le modèle bouge, parfois le photographe fait bouger son appareil photographique. La silhouette humaine disparaît et prend l'aspect d'un volume géométrique,

<sup>536</sup> Le volume virtuel consiste à faire tourner sur lui-même un objet tel une ficelle ou un câble et à enregistrer ce mouvement avec un appareil photographique en maintenant l'obturateur ouvert. L'image produite a l'apparence d'un volume ne trois dimensions. Cet exercice crucial du cours fondamental permettait aux étudiants de comprendre l'effet de la lumière sur un objet en mouvement et de réaliser de nouvelles formes visuelles.

<sup>537</sup> Harry Callahan in Kelly JAIN, *Nude : Theory*, op. cit. p. 30.

<sup>538</sup> Charles A. SWEDLUND, « Photography Interviews : Columbia », entretien réalisé par Alan COHEN et al., 1983, *transcription écrite*, Aaron Siskind Archive, CCP, AG30:29.

<sup>539</sup> « *The high-lights of a negro model have much more contraste (they shine), and the tones and resulting forms are very rich.* » Charles SWEDLUND, *The Search for Form : Photographical Experiments with the Human Figure*, op. cit.

un cercle par exemple, ou d'une forme fluide non identifiable. L'image qui en résulte « n'aura ni début ni fin, puisqu'elle sortira graduellement du vide et y disparaîtra<sup>540</sup>. »

Extrêmement formelles, certaines de ces images prennent une apparence picturale ou proche de la sculpture. Cosmo Campoli qui enseigne la sculpture à l'ID et Eugene Dana, directeur du département du design visuel, conseillent Charles Swedlund au même titre que Aaron Siskind, son superviseur pendant la réalisation de sa thèse photographique. Avec les expositions multiples et l'addition de couches successives, Swedlund donne l'illusion d'un objet en trois dimensions, d'un « corps » de matière noire en mouvement. Certaines parties du corps du modèle ne sont exposées qu'une fois et sont invisibles dans le tirage final ; d'autres parties en revanche sont exposées jusqu'à cinq fois pour donner l'impression d'une figure morcelée (fig. 160 et 161). Swedlund utilise ainsi des techniques purement photographiques pour créer des images qui empruntent à la sculpture et à la peinture.

### 2.3.3.3 Ray Metzker et la série comme révélation à soi

Dans *My Camera and I in the Loop*, Metzker s'inspire largement d'une manière de photographe qui relève de l'ID. La ville de Chicago est un thème récurrent de l'école, que l'on pense au travail de Callahan sur *State Street* ou aux photographies de Ken Josephson du début des années 1960 dans le *Loop* où des figures anonymes cachées par des ombres sont partiellement éclairées par quelques rayons de lumière (fig. 162 et 163). Comme le souligne Colin Westerbeck dans son introduction à la retrospective sur Yasuhiro Ishimoto : « L'éclairage dramatique abonde dans la vision de Chicago à laquelle les photographes de l'ID, allant d'Ishimoto au début des années 1950 à Ken Josephson au début des années 1960, ont contribué<sup>541</sup>. » On peut également lier cette tradition à celle de la photographie expérimentale du New Bauhaus où Nathan Lerner avec la *Light Box* proposait d'étudier la lumière dans un environnement contrôlé. Metzker poursuit en quelque sorte cette tradition en

<sup>540</sup> « *The image will not have a definite beginning or end, gradually appearing out of nothing and disappearing back into it.* » *Ibid.*

<sup>541</sup> « *Dramatic lighting abounds in vision of Chicago to which I.D. photographers ranging from Ishimoto in the early fifties to Ken Josephson in the early sixties contributed.* » WESTERBECK Colin (ed.), ISOZAKI Arata, YOKOE Fuminori, *Yasuhiro Ishimoto: A Tale of Two Cities*, cat. exp. (Chicago, The Art Institute of Chicago), The Art Institute of Chicago, 1999, p. 45.

choisissant le *Loop* comme un espace où la lumière fragmente l'espace urbain et où les ombres deviennent les personnages principaux de la ville (fig. 164).

Grand admirateur du photographe William Eugene Smith, Ray K. Metzker souhaite au départ poursuivre un point de vue sociologique en étudiant le comportement des passants et en organisant le *Loop* par sections. Le centre-ville de Chicago, délimité par un métro aérien qui forme une boucle, est en effet un espace limité qui offre une variété de points de vue – des plateformes du métro à la rue – et de sujets, et, en tant que centre d'affaires et administratif, il brasse une variété de communautés sociales et raciales. Siskind rejette son projet documentaire sans lui proposer toutefois d'alternative<sup>542</sup>. A mesure que l'hiver s'installe sur la ville, la série prend la forme d'une remise en cause pour Metzker : Qu'est-ce qu'une photographie ? Que doit-elle, que peut-elle représenter ? Doit-elle se contenter de décrire ou peut-elle interpréter ? C'est finalement par un travail sur la forme que Ray K. Metzker parvient à trouver des réponses. En observant les changements de saisons et les différences de lumière qui les accompagnent, Ray K. Metzker parvient à discerner l'espace physique « réel » de l'objet photographié et l'espace de la photographie. Il photographie les rues comme une scène de théâtre, un ballet où les figurants changent de comportement selon les saisons. Les passants s'exposent dans la lumière tranchante de l'hiver et se cachent dans l'ombre les jours d'été (fig. 165). Les graffitis d'enfants, les marques de signalisation sur les trottoirs sont autant d'indices sur l'espace physique et psychologique de la ville. Pour certaines photographies, il utilise la double exposition ou une vitesse d'exposition lente afin de traduire le rythme effréné du *Loop* et son caractère morcelé (fig. 166). Dans d'autres images, il détruit les attentes du spectateur en introduisant un objet au premier plan. Il photographie ainsi des passants en se plaçant derrière un stand de journaux (fig. 167). En occupant une grande partie du cadre et en divisant l'espace photographique, cet objet, comme un intrus, dérouté le spectateur. Celui-ci doit recomposer l'image comme un puzzle et comprendre les relations entre les éléments de la photographie, entre le premier plan net composé d'une grille et l'arrière-plan flou où deux personnes semblent s'éloigner de lui. Il isole des éléments urbains en soulignant leur beauté graphique : les lignes épurées d'une voiture et d'un autobus (fig.

<sup>542</sup> Le premier projet que Metzker propose à Siskind est un projet documentaire sur la communauté noire afro-américaine qui habite autour de l'école. Siskind le rejette immédiatement pour des raisons inconnues. On peut supposer qu'il trouve l'approche trop intrusive ou le sujet trop proche des travaux documentaires qu'il a lui-même mis en œuvre. Il est possible qu'Aaron Siskind veuille différencier la thèse des projets collectifs et qu'il pousse ainsi Metzker à développer une idée plus personnelle. C'est à la suite de ce refus que Metzker choisit de travailler sur le *Loop*. Voir Ray K. METZKER, *My Camera and I in The Loop*, op. cit.

168), la forme ovale d'un lampadaire qui, démultiplié, se transforme en sphères flottantes. Dans une photographie avec une faible profondeur de champ, il représente de dos un homme accoudé à un poteau dont la netteté contraste avec l'espace urbain flou devant lui. Le sujet est traité comme une figure graphique définie par une série de résonnances géométriques et formelles, de sa montre carrée à sa chemise à carreaux aux angles formés par ses bras (fig. 169).

Chicago devient alors un espace générique où le photographe explore les relations entre lumière et ombre, figure humaine et élément urbain, perception et réalité. Les figures humaines semblent ainsi passer du noir à la lumière, comme si elles s'extirpaient littéralement d'une masse noire. L'interprétation de la forme par le tirage est au centre de sa démarche. Plutôt que d'essayer de décrire fidèlement la réalité sociale du *Loop*, il comprend que le photographe doit se soustraire à la réalité physique de son sujet pour l'interpréter. La photographie ne peut décrire un espace aussi grand et complexe que le *Loop* mais peut en traduire l'essence en le simplifiant. L'espace photographique devient alors une « composition de lumière<sup>543</sup>. »

Mais le *Loop* est également choisi parce qu'il reflète l'espace intérieur du photographe et ses émotions. Metzker décrit ainsi ses images comme des « impressions<sup>544</sup> » de la ville. Les qualités intrinsèques du médium photographique sont utilisées pour se rapprocher le plus possible de ses « impressions. » Hugh Edwards dans son introduction à l'exposition *My Camera and I in the Loop, Photographs by Ray Metzker* note ainsi que le photographe a choisi deux appareils aux qualités différentes pour réaliser cette série, un Leica et un Rolleiflex. Les tirages réalisés pour sa thèse respectent le format original du négatif. Le Leica, appareil de 35 mm dont le négatif est de forme rectangulaire, lui permet de photographier à hauteur du regard des scènes vives où les passants, des éléments du *Loop*, se juxtaposent de manière humoristique parfois révélatrice d'un fossé social ou racial. Une passante blanche croise un homme noir et Ray K. Metzker ne photographie que leurs visages l'un tourné vers la

<sup>543</sup> « For the first time, I saw a photograph as a composition of light. » Ray K. METZKER, *My Camera and I in the Loop*, *Ibid.*, p.3.

<sup>544</sup> « I am trying to create figures in which you can project. You don't have to know who it is ; you can begin to think about the predicament or the situation because it is a general description of any person or any place. When working on the streets, you realize that by looking at people, their clothing, their posture, their movement that they stand for more. The figures in my photographs stand for more than one individual. The pictures catch something of our attitudes, our frame of mind, our worries, the kind of world we live in. » Entretien de Ray K. Metzker avec Anne Schuster HUNTER, 30 avril 1991, *op. cit.*

gauche, l'autre vers la droite, de telle manière qu'ils semblent ne faire qu'un. Et en même temps, parce qu'ils se dirigent vers des directions opposées, ces deux figures suggèrent un fossé entre les populations de Chicago. Le Rolleiflex offre une autre vision puisqu'il se porte à la taille et son négatif est de format carré. Avec cet appareil il extrait des éléments géométriques, graphiques du monde urbain et crée des compositions abstraites. Metzker interroge sa relation à l'appareil photographique et la pertinence d'une photographie documentaire, formelle ou intimiste. Ce qui devait être une étude objective et documentaire du *Loop* devient pour Metzker une révélation sur son rapport à la photographie :

Je voulais photographier et le *Loop* en était la raison. Si une définition du *Loop* existe, elle a une importance secondaire pour moi. La première valeur, dont j'ai pris conscience seulement en travaillant, c'est d'avoir créé une relation créative entre mon appareil photo et moi-même. Le développement de la forme ne vient qu'à travers le travail. Toute espèce de discussion analytique ne peut être au mieux que spéculation. Les théories peuvent être élaborées pour expliquer ce qui a eu lieu mais elles ne peuvent pas révéler la forme. Un travail réfléchi est le moyen de comprendre la tradition et de découvrir le nouveau. Photographier c'est être engagé avec la forme dans son état premier. Bien que cela prenne du temps pour trouver sa voie, le projet a été le développement de cette idée. L'ensemble de ces photographies définit, pour moi, la relation entre mon appareil photo et moi<sup>545</sup>.

La thèse de Ray K. Metzker résume, en quelque sorte, ce qu'est un projet personnel au sein du département. Il développe une vision qui lui est propre à partir d'une nouvelle interprétation de la forme en photographie. Le choix d'un sujet à la fois comme motif et comme toile de fond de la thèse, ici la ville, lui permet d'expérimenter cette vision. Enfin, le parallèle qu'il établit entre l'expression de soi, son sujet et l'appareil photographique, définit la thèse de master comme le point de départ d'une œuvre à part entière. En effet, cette réduction du sujet à sa forme, cette synthèse des éléments au sein de la photographie, Ray Metzker l'approfondira dans sa série *Composites* (1964-1984) dans laquelle des séquences d'images similaires – souvent des rouleaux de négatifs entiers – sont assemblées puis imprimées sur de grands papiers photographiques. Les formes se répètent, s'opposent, se complètent pour finalement refléter la vision fragmentée de la ville. Dans sa série *City*

<sup>545</sup> « *I wanted to photograph and the Loop was the reason. If a statement of the Loop exists, it is of secondary importance to me. The primary value, which I had realized only through working, is to have affected a productive relationship between the camera and myself. Development of form can come only through work. All sorts of analytical discussion can at best be only conjecture. Theories can be devised to explain what has happened but they cannot reveal form. Thoughtful work is the means of understanding the tradition as well as discovering the new. To photograph is to be involved with form in its primal state. Although it took some time to find a direction, this project has been the growth of that idea. The collection of photographs is, for me, a statement of the relationship of my camera and I.* » Ray K. METZKER, *My Camera and I in the Loop*, op. cit.

*Whispers* (années 1980) les piétons de Philadelphie sont enveloppés par leurs ombres et fonctionnent indépendamment comme des métaphores de la solitude urbaine.

#### 2.3.3.4 Joseph D. Jachna : réalisme et naturalisme

Lorsqu'il commence son master, Joseph D. Jachna est tourmenté. Il a choisi de travailler sur le thème de l'eau mais ne sait quel point de vue adopter, ni quel type de technique choisir. Comme il le dit si bien, « une tragédie est survenue [...] Je me suis mis à réfléchir<sup>546</sup>. » Tout lui semble avoir déjà été fait et il se demande comment inventer une *nouvelle photographie* qui se différencie de la photographie pure qu'il juge traditionnelle :

Par nouvelle photographie, je veux dire une nouvelle approche, un nouvel usage de la profondeur, un nouveau point de vue ou une nouvelle manière d'imprimer. Par bonne photo, je veux dire, de façon basique, une photographie directe sans superflu qui subsiste grâce à son contenu. Une bonne photographie est traditionnelle d'une certaine manière. Et cela me perturbait. Je percevais chez une personne produisant une photographie à l'aspect traditionnel, un manque d'assurance. Dans mon esprit, ce n'était pas permis. Un homme devait avoir un style bien à lui<sup>547</sup>.

Il se résoud pourtant à « accepter la photographie pour ce qu'elle est », un « objet bidimensionnel » et aborde sa thèse de façon directe et traditionnelle : « De mon côté, je pensais à cet invisible gardien qui m'empêchait de produire quelque chose qui soit contre la pureté photographique<sup>548</sup>. » C'est le sujet qu'il choisit, l'eau, véritable *modulateur de lumière*, qui nourrit l'originalité de sa vision photographique.

Dans la thèse de Joseph D. Jachna, l'eau est ainsi transformée et essentialisée par l'action de la lumière, un cadrage serré et un jeu de tonalités riches et contrastées. Toute référence à un contexte a disparu. Sur certaines photographies, « la lumière semble jaillir comme du feu sur de l'eau très sombre<sup>549</sup> », parfois la surface de l'eau s'apparente à une surface plane avec une zone d'ombre et une zone claire dont la juxtaposition forme un dessin zen, d'autres fois l'eau est si claire qu'on peut y voir un microcosme qui s'apparente à un nouveau monde

<sup>546</sup> Joseph D. JACHNA, *Water : A Photographic Exploration*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, juin 1961, p.1, IIT, Box 105.

<sup>547</sup> Joseph D. Jachna, « Notebook », *op. cit.*

<sup>548</sup> *Ibid.*

<sup>549</sup> *Ibid.*

invisible sans l'intervention du photographe (fig. 170 à 174). Cependant, il ne reste pas dans la pure abstraction, ayant conscience de photographier un élément naturel, un corps concret et un organisme avec ses particularités<sup>550</sup>. En fin de compte, Jachna n'invente rien, se fie aux propriétés inhérentes de la photographie et à ses qualités d'observateur et de virtuose du tirage pour créer de *nouvelles images*.

L'eau par son caractère mouvant et réfléchissant est toujours en transformation. Cet aspect donne une dimension méditative, poétique presque spirituelle à sa photographie. Il décrit sa thèse comme « un long poème, un poème en continu » et il choisit de placer dans son texte de thèse un haïku du poète japonais Natsume Sôseki que l'on pourrait traduire ainsi « Des rochers clairs et colorés/ Vibrent dans/ Le Lit du Ruisseau/ Ainsi est l'Eau<sup>551</sup>. » Par ailleurs, l'eau n'est pas seulement choisie pour sa matérialité ou ses qualités de surface réfléchissante mais parce qu'elle est « dans la nature [...] le lien qui relie le réel et l'irréel<sup>552</sup>. » L'eau est aussi une sorte de double de la photographie, un miroir de la réalité, à la fois direct et déformant. Jachna va plus loin en proposant l'idée que la nature serait plus abstraite que l'image photographique qui en est faite. Trouver un ordre dans l'abstraction de la nature permettrait ainsi de trouver un ordre dans sa vie à travers la photographie. Jachna fait ici référence à son maître Siskind qui voyait dans la photographie une façon d'être en relation avec le monde extérieur et son monde intérieur. Siskind dit : « Pour moi, créer une image est une nécessité. Je crée des images par nécessité d'organiser le monde, ce qui revient vraiment à m'ordonner moi-même<sup>553</sup>. » Cette vision expressionniste est aussi une référence à Alfred Stieglitz et à sa série *Equivalents* où des nuages sont photographiés de manière abstraite sans orientation et sans référence à la vision terrestre. La nature reflète l'homme et les images qu'il en fait fonctionnent comme des « équivalences » aux émotions du photographe : « Je pense

<sup>550</sup> « *Water was my subject matter, my camera a means of recording what I saw, and light made it all possible. Configurations appeared and disappeared ; graceful lines of light undulated on the surface while a whole world of subdued tones lived beneath, I was photographing "just images" but I was photographing water too because this body of imagery was the result of a liquid substance and not a strat of shale or a living organism.* » *Ibid.*

<sup>551</sup> « *Clear Colored Stones/Are Vibrating In/The Brook Bed.../Or The Water Is.* » Natsume Sôseki cité in Joseph D. JACHNA, *Water : A Photographic Exploration*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>552</sup> Joseph D. Jachna, « Notebook », *op. cit.*

<sup>553</sup> « *To me, to make a picture is a necessity. The reason I'm making pictures is out of a necessity to order the world, which is really ordering myself.* » Jonathan GREEN, « The Search for a New Vision », in *American Photography : A Critical History 1945 to present*, New York, Abrams Books, p. 55.

qu'une des conclusions majeures de ma thèse a été que même si je photographiais la nature, tout mon travail portait majoritairement sur l'homme<sup>554</sup>. »

Lorsque Joseph D. Jachna rend sa thèse à Siskind, ce n'est pas seulement le jugement d'un professeur sur son élève qui est en jeu mais la reconnaissance de sa subjectivité en tant qu'artiste. La création d'une thèse pour Jachna agit comme une véritable révolution pour réaliser un travail personnel. Il dit lui-même que c'est avec la thèse qu'il a « franchi la ligne<sup>555</sup>. » Le travail de ses deux dernières années d'études est impressionnant tant d'un point de vue qualitatif que quantitatif. En 1961, il présente à Siskind dans une boîte faite à la main quatre-vingts photographies sur les cinq cent vingt-cinq tirages réalisés. Ces derniers sont accompagnés d'extraits d'un journal intime, une sorte de carnet de bord dans lequel le photographe raconte à un ami imaginaire ses errances photographiques tout au long de l'élaboration et de l'exécution de son travail. Jachna y présente sa thèse comme un double de lui-même par cette formule : « La thèse c'est moi<sup>556</sup>. »

### 2.3.3.5 Joseph Sterling : le documentaire comme auto-portrait

En choisissant pour sujet l'adolescence, Joseph Sterling propose une thèse photographique qui fait le pont entre l'expérience vécue du photographe et le monde extérieur. Il n'est lui-même pas très loin de sa propre adolescence puisqu'il a vingt-trois ans lorsqu'il commence son investigation. Il choisit comme premier titre *The Adolescent Comedy* mais rendra finalement sa thèse sous le nom moins théâtral et plus documentaire de *The Age of Adolescence*<sup>557</sup>.

Le premier conseil de Siskind à Sterling pour son projet est de se confronter à ses personnages, d'oser les regarder dans les yeux pour les photographier. Joseph Sterling est

<sup>554</sup> « *I think one of the major conclusions about the thesis was even though I photographed in nature, mostly, that all work was about man.* » Entretien de Joseph D. Jachna par Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>555</sup> « [...] *I crossed the line.* » *Ibid.*

<sup>556</sup> Joseph D. JACHNA, « NoteBook », *op. cit.*

<sup>557</sup> Au cours de mes recherches, j'ai trouvé deux versions de la thèse de Joseph Sterling. La première, que je pense être l'originale est intitulée *Adolescent Comedy*. Plus rythmée et cinématographique, elle était contenue dans deux valises et faisait partie de la collection Stephen Daiter, Chicago. Elle fait maintenant partie de la collection du Nelson-Atkins museum, Kansas City, MO. La seconde version est conservée dans les collections de l'IIT et contient des photographies datant de 1963 soit un an après que Joseph Sterling a rendu sa thèse. C'est sur la première que je m'appuie pour cette analyse.



d'un caractère timide et on l'imagine mal gravitant autour d'adolescents, se mêlant à leur groupe comme s'il faisait partie d'eux. De fait, il cherche à ne pas être intrusif tout en adoptant l'approche la plus naturaliste possible afin de révéler la « vraie nature de l'adolescent ». Il utilise plusieurs types de méthode : soit il se présente aux adolescents avant de les photographier, soit il cache son appareil photographique, soit il ne mentionne pas la présence de son appareil photographique mais le rend clairement visible. Joseph Sterling photographie ainsi à travers la vitre d'un glacier, des adolescents qui mangent un milkshake (fig. 175). Cette scène ordinaire devient symbolique grâce aux éléments graphiques : un néon, telle une frontière lumineuse dans cet espace particulière sombre, traverse le plafond et sépare les adolescents des deux côtés de la table si bien qu'ils semblent ne pas pouvoir communiquer les uns avec les autres. Le cadre horizontal de la vitre lui aussi de tonalité blanche sépare le photographe des autres adolescents.

Par ailleurs, l'œuvre de Sterling est la seule thèse parmi les cinq à être de facture documentaire. Pour David Travis<sup>558</sup>, cette approche est influencée par quatre facteurs inhérents aux années 1950. Le premier est la prédominance du photoreportage véhiculé par des magazines tels que *Life*. Sterling est d'ailleurs le seul des cinq photographes à présenter plusieurs tirages sur un même carton à la manière d'une *picture-story* comme on en voyait dans les magazines de l'époque. Il rassemble ainsi sur trois cartons une série de photographies qui se suivent dans le temps et racontent une histoire, celle d'une jeune fille en vélo poursuivie par un groupe de garçons. Le deuxième facteur est celui d'une éducation visuelle héritée de Moholy-Nagy. Sterling construit en effet ses images en s'appuyant sur des éléments graphiques et formels qui structurent le réel. Une scène de plage est ainsi *découpée* par les jambes au premier plan d'un jeune homme vêtu d'un pantalon noir (fig. 176). La troisième est l'influence du livre *The Decisive Moment* de Henri Cartier-Bresson publié en 1952 qui détermine ce qu'est le bon photojournalisme. Le dernier élément est la dimension psychologique et sombre qui domine l'œuvre *The Americans* de Robert Frank et dont Joseph Sterling prend connaissance à l'Art Institute<sup>559</sup>.

<sup>558</sup> David Travis, *The Age of Adolescence : Joseph Sterling Photographs, 1959-1964*, Los Angeles, Greybull Press, 2005.

<sup>559</sup> Au printemps 1961, des photographies tirées de *The Age of Adolescence* sont exposées à l'Art Institute par Hugh Edwards avec les œuvres de trois autres jeunes photographes de Chicago, Rodney Galarneau, Thomas Knudston (également étudiant à l'ID) et David Rowinski. Cette exposition est immédiatement suivie par la première exposition individuelle dans un musée américain consacrée à Robert Frank.

Ces différentes influences donnent plusieurs dimensions au travail de Sterling. *The Age of Adolescence* semble documenter une époque, celle de la fin des années 1950 aux Etats-Unis où des jeunes hommes en veste en cuir aux coiffures *rockabilly* et des jeunes filles aux robes tournantes se rencontraient sur les pistes de danse, pour s'adonner à la ferveur du rock and roll. D'autres photographies s'apparentent à une étude quasi sociologique. Les « jeunes » se regroupent comme une meute dans des lieux publics, les garçons et les filles se toisent, s'approchent, se disputent. Mais si on regarde ces photographies plus attentivement, elles ne disent rien des tensions raciales et sociales de l'époque, contrairement à l'œuvre brute et sombre de Robert Frank qui documentait le revers du rêve américain. Bien que de facture documentaire, l'œuvre de Sterling s'oriente vers une lecture du réel *via* la forme et le symbole. Joseph Sterling s'intéresse à la découverte de codes, de symboles universels qui caractériseraient ce qu'est l'adolescent. Cette *comédie* de l'adolescence nous dévoile des scènes d'amour, de violence, d'amitié, de déchirement dont les lieux sont toujours les mêmes, des salons de tatouages, la plage, les stations-services. Les gestes se font l'écho d'un langage adolescent : les regards en biais, les bras qui pendent aux portières des voitures, les mains posées sur les hanches ou qui portent une bouteille ou une cigarette aux lèvres (fig. 177 et 178). L'œuvre est cyclique, voire obsessionnelle. Cet effet de répétition est renforcé par la présentation de la thèse de Sterling. Les images juxtaposées sur un même carton se répondent les unes aux autres et forment une œuvre où chaque signe est une histoire à décoder. Le choix de tirages parfois très contrastés accentue ce mystère. Les adolescents semblent s'extirper d'un noir total pour aller vers la lumière. Sur une même page, une jeune fille est photographiée une bouteille de coca-cola à la main et fait face à un jeune garçon qui s'allume une cigarette dans le noir (fig. 179). Ils pourraient se parler mais dans la seconde photographie, la jeune fille fait face au photographe, les yeux fermés, seule mais entourée par trois autres jeunes gens qui ne la regardent pas. Si les scènes de l'adolescence sont celles d'un monde sombre, déchiré, solitaire, c'est que Joseph Sterling est lui-même en train de le traverser :

Bien qu'il soit fortement affecté par les forces et l'opinion qui l'entourent, le monde de l'adolescent est totalement entrelacé en lui-même et incapable de se libérer [...] Mais ce monde grandira, passera à autre chose et sera assimilé<sup>560</sup>.

<sup>560</sup> « *Although highly affected by surrounding forces and opinion, the world of adolescent is totally interlaced within itself and incapable of freeing itself [...] But this world will grow, move on and be assimilated.* » Joseph STERLING, *The Age of Adolescence*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1962, IIT, Box 164, 164a.

Les « personnages » de *The Age of Adolescence* sont à la fois un portrait de la fin des années 1950 et de son innocence mais aussi un autoportrait de Sterling qui va, par son œuvre, passer de l'adolescence à l'âge adulte, d'élève à photographe. En guise de conclusion il cite Harry Callahan : « Je réalise des photographies parce qu'elles enrichissent ma vie et si les gens sont touchés par elles, je suis encouragé à continuer<sup>561</sup>. »

### 2.3.3.6 Kenneth Josephson et la photographie comme concept

La thèse de Kenneth Josephson réunit tous les éléments d'une thèse classique de l'ID. D'une part, la méthode est expérimentale même si la technique est mise au service d'une idée si abstraite soit-elle. D'autre part, il travaille par association d'idées de manière à ce qu'une image mène à une autre image et ainsi de suite. Enfin, Kenneth Josephson choisit pour sujet une forme photographique, l'image multiple. Kenneth Josephson introduit ainsi sa thèse :

Le cœur de la méthode est celui-ci : un indice trouvé dans une photographie peut se développer comme une idée dans une autre photographie. Parfois le sujet suggère une méthode ou bien l'inverse. D'autres fois je cherchais un sujet spécifique pour une photographie que j'avais à l'esprit, mais au fur et à mesure que je m'engageais avec le sujet, j'obtenais une photographie très différente... La meilleure méthode à suivre selon moi c'est de m'engager complètement dans un certain nombre de problèmes, puis d'aller de l'un à l'autre, puis de revenir à chacun pour les ré-évaluer. Cet intervalle de temps était le facteur le plus important de cette démarche<sup>562</sup>.

Kenneth Josephson propose plusieurs techniques de combinaisons d'images : le changement de position de l'appareil photographique – la réalisation de plusieurs expositions sur un même négatif –, le changement de mise au point – l'utilisation d'une exposition floue et d'une exposition nette d'un même sujet –, le changement de sujet – la superposition de deux sujets très différents dans une même image – et une combinaison de toutes ces techniques.

<sup>561</sup> « *I make pictures because it enriches my life and if people are affected by them, I am encouraged in my continuing.* » *Ibid.*

<sup>562</sup> « *At times the subject matter suggested a method of working and vice versa. Sometimes I would seek out some specific subject matter with a planned picture in mind, but as I became involved with the subject a very different picture would result... The best procedure for me to follow is to involved myself completely with a number of problems, then move from one to another, and return to each for the purpose of re-evaluation. This time lapse period was the most important factor of this procedure.* » *Ibid.*

Fidèle à son mentor, Harry Callahan, Kenneth Josephson entreprend une série sur l'image multiple qui privilégie la création d'images sur « un seul morceau de pellicule exposé à l'intérieur de l'appareil photographique »<sup>563</sup>. Cet aspect, s'il semble anodin, est primordial pour comprendre le travail des cinq photographes. Il prouve non seulement leur habileté technique – puisque réussir une exposition multiple au moment de la prise de vue est complexe – et établit un lien, certes contradictoire, entre cette génération et la photographie directe américaine dont les représentants sont Edward Weston et Ansel Adams. Pour contrebalancer l'approche expérimentale de sa thèse et mieux questionner le réel, Josephson choisit ainsi de garder l'apparence classique de la photographie *straight*, des tonalités en noir et blanc au format du tirage. Kenneth Josephson utilise une graduation subtile de gris dans une perspective naturaliste. Il explique ainsi qu'il « utilisai[t] toujours la gamme complète du tirage, cela devait ressembler à une citation de la photographie normale, [avoir] les caractéristiques de la photographie directe<sup>564</sup>. »

Les expérimentations sont certes centrales dans la formation du photographe car elles autorisent le développement de sa créativité mais l'étudiant ne doit pas pour autant abandonner toute référence au réel. Josephson a appris le *zone system* avec Minor White au RIT non sans difficulté<sup>565</sup> et y fait même référence dans une des quarante-neuf images de sa thèse. Cette photographie représente une montagne démultipliée qui présente des tonalités du noir au blanc en passant par des tonalités de gris (fig. 180). Elle est réalisée à l'aide probablement d'un trépied. A chaque exposition, Kenneth Josephson décale de quelques centimètres son objectif de manière verticale. Sur la partie inférieure du tirage, la montagne est d'un noir profond puisqu'elle représente la partie la plus souvent exposée, plus on va vers le haut du tirage moins le négatif a été exposé, de sorte qu'on a une sorte de graduation de tonalité du noir, au gris foncé, au gris clair, au blanc comme sur une charte du *zone system*. Mais la photographie de Josephson ne se résume pas à une technique ou même à un jeu de références vis-à-vis de ses mentors, elle est aussi poétique. La montagne en se diluant se transforme en vagues ou représente le corps d'une femme démultipliée.

<sup>563</sup> « [...] to producing multiple images on a single sheet of film exposed within the camera. » Kenneth JOSEPHSON, *An Exploration of the Multiple Image*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1960, collection privée Kenneth Josephson, Chicago.

<sup>564</sup> « I still made full range prints, it had to look of quote normal photography, the characteristics of a straight photography. » Kenneth JOSEPHSON, entretien avec Stephanie LIPSCOMB, 19 avril 1998 au 25 janvier 1999, enregistrement oral et transcription écrite, Department of Photography, The Art Institute of Chicago. Des extraits de cet entretien sont retranscrits in Sylvia WOLF (ed.), *Kenneth Josephson : A Retrospective*, op. cit.

<sup>565</sup> « [...] I suffered through the zone system, taught by Minor White. That was really a labor, it really turned me off to the zone system, I'll tell you. » Entretien de Kenneth Josephson avec Elisabeth Siegel, op. cit.

En outre, ce traitement formel ne fait pas abstraction du contenu pour autant. L'image multiple permet à Kenneth Josephson d'observer les changements de temps, d'espace et de lumière, trois éléments inhérents à l'image photographique pour le photographe. Il n'y a que la photographie qui peut les représenter dans une même image : la lumière révèle la forme, l'espace existe à travers les relations de tailles et de plans, le temps arrête ou permet l'illusion du mouvement. Par ailleurs, avec l'image multiple, le photographe nous présente le caractère illusoire de la photographie. *Canal Place and 25th Street* est une image qui n'a rien de particulièrement frappant au premier abord (fig. 181). Il s'agit d'un coin de rue inanimé, sans figure humaine, banal et réel. Pourtant, petit à petit, l'œil du spectateur est attiré par la démultiplication de chaque objet. Les ombres décalées des maisons et des feux de signalisation créent un effet étrange comme si le passage du temps était contenu en une seule image. Josephson a posé son trépied au même endroit et il a attendu des heures pour parvenir à photographier plusieurs fois la scène de manière à ce que le déplacement de l'ombre de chaque objet soit représenté. Josephson trouve une façon ingénieuse et discrète de représenter le temps qui passe. Plutôt que de dissimuler cette illusion du réel, il la montre au spectateur afin qu'il se mette à questionner cette *réalité*.

Je me demandais comment je pouvais photographier la réalité et la rendre différente. Comme photographier quelque chose à travers une période temporelle, comment les ombres bougeraient. Elles commenceraient à se juxtaposer. Ce serait différent que juste photographier le sujet d'une façon particulière, ou selon un certain éclairage. Je voudrais trouver un moyen de produire des images dont vous ne pourriez faire l'expérience d'aucune autre manière. Afin que cela change le regard sur le monde et peut-être que quelqu'un regarde la réalité d'une autre manière à cause de cela<sup>566</sup>.

Kenneth Josephson parvient à faire la synthèse entre la photographie directe apprise auprès de Minor White, la photographie expérimentale intégrée à l'ID et invente une troisième voie, celle d'une photographie qui a pour sujet le médium lui-même. Sa thèse réunit ses trois expériences photographiques.

<sup>566</sup> « *I would wonder how I could photograph reality and make it different. Like photographing something through a period of time, how the shadow would move. They would start overlapping. That would make it different than just photographing the subject in one particular way, or lighting situation. I would like to find out how I could produce images that you couldn't experience in any other way. So it would change the look to the world and perhaps someone would look upon reality on another way because of that.* » Entretien de Kenneth Josephson avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

Il reconnaît dès le début de sa thèse l'influence d'Harry Callahan<sup>567</sup> dans le choix du sujet. Kenneth Josephson et Harry Callahan sont tous les deux originaires de Détroit, ils ont travaillé dans les laboratoires de l'industrie automobile avant de dédier leur vie à une pratique artistique de la photographie, enfin ils sont passionnés par l'image multiple. Bien que Callahan insiste sur l'importance de l'autonomie de ses élèves tant sur le plan stylistique que dans le choix des sujets, Kenneth Josephson choisit de réaliser une thèse en relation directe avec le travail de son professeur. S'il est vrai que Callahan ne montrait quasiment jamais son œuvre à ses élèves, Josephson ne pouvait ignorer l'intérêt de Callahan pour l'image multiple puisque la maison de publication de l'ID publie comme premier livre en 1961 *The Multiple Image : Photographs by Harry Callahan*. Mais là où Callahan se limite à certains sujets – sa femme, la nature, la rue – Josephson n'est guidé que par la technique et l'association d'idées. Il peut donc explorer tout le potentiel de cette méthode et va plus loin que son mentor en investiguant systématiquement toutes les formes que peut revêtir l'image multiple, des techniques utilisées à son contenu. Il réalise des expériences que Callahan n'a jamais essayées, comme prendre la même scène avec une mise au point floue et une mise au point nette pour créer l'effet de mouvement. Il combine ces deux « visions » en photographiant un arbre qui semble se mouvoir sous l'action du vent ou la rue vue du haut d'une passerelle du métro (fig. 182 et 183). Dans certaines photographies, l'effet de flou et de net donne l'impression que la lumière traverse les arbres comme si les arbres vibraient sous l'effet de la lumière, leur donnant une dimension mystique sans toutefois les dématérialiser. Kenneth Josephson invente même une nouvelle forme d'image multiple en plaçant devant l'objectif une grille en fer recouverte d'eau qui agit comme un écran. Pour complexifier la technique, il expose le film une fois avec l'écran et une seconde fois sans l'écran. L'eau retenue dans les trous de la grille crée un effet d'objectifs supplémentaires qui semblent faire une mise au point sur le sujet placé derrière eux, une femme qui se touche les cheveux (fig. 184).

Par ailleurs, la référence au médium photographique en relation avec d'autres médiums est constante dans l'œuvre de Josephson. Certaines images en tentant de représenter le passage du temps évoquent le cinéma. Josephson photographie des enfants sur un terrain vague qui jouent et sautent sur les montagnes de gravats. En photographiant sur un plan fixe plusieurs fois cette même scène, il réussit à photographier plusieurs scènes dans une seule et

<sup>567</sup> En 1961, la maison de publication de l'ID choisit de publier comme premier livre *The Multiple Image : Photographs by Harry Callahan*, The Press of the Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1961.

même image. Les ombres des enfants se déplacent à mesure qu'ils courent, jouent, attendent et se tendent la main sur une seule image. Au premier plan l'ombre du métro aérien se dessine sur les montagnes de gravats. Cette ombre opaque, statique donne l'illusion d'une seule et même exposition si bien qu'il semble que l'image bouge par elle-même (fig. 185).

Cet intérêt pour l'insertion d'images à l'intérieur d'images se poursuit avec la réalisation d'un film en 1962 de huit minutes intitulé *33rd and La Salle*<sup>568</sup>. Le film documente la démolition d'un bâtiment dans le quartier afro-américain de Bronzeville et s'inscrit dans la vision sociale et documentaire développé par Siskind au sein de l'ID. Le bâtiment est en effet détruit pour construire l'autoroute Dan Ryan qui coupera le sud de Chicago en deux et renforcera la ségrégation et l'enclavement de ces quartiers<sup>569</sup>. Les premiers plans montrent la rue vide, le bâtiment délabré et les objets abandonnés par leurs anciens propriétaires à l'intérieur. Mais cette dimension documentaire du film reste un clin d'œil puisque ce qui intéresse Josephson est davantage conceptuel. Les affiches de deux films hollywoodiens, *Solomon and Sheba* réalisé par King Vidor et *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins, sont accrochées à l'extérieur d'un bâtiment en cours de destruction. Ils encadrent une fenêtre dont les vitres sont déjà brisées. Sur l'une, Yul Brynner, prenant une pose guerrière, surplombe Gina Lollobrigida qui fait face au spectateur, à moitié dénudée, allongée dans une pose lascive ; sur l'autre Nathalie Wood, dont la robe est relevée, et Richard Beymer sont en train de danser. Josephson choisit de filmer des fragments de ces affiches et de les juxtaposer dans un montage rapide afin d'insister sur le caractère de ces images. Si bien qu'il construit une sorte de récit dans l'image, une sorte de film dans le film. Josephson filme aussi la destruction de ces images par une boule de démolition attachée à une grue. Les coups portés à Samson et Dalila sont aussi réels que fictifs. On assiste tout à la fois à la destruction d'un immeuble physique et à la disparition de personnages qui appartiennent à un film dans le film. C'est ce procédé d'image dans l'image que Josephson essaie de traduire en photographie, au sein de sa thèse :

Dans les premiers films que j'ai montrés il n'y a pas beaucoup de mouvement de caméra. Mes films sont davantage comme une série d'images fixes. On appelle cela « la persistance de la vision » : j'ai vu une image se dissolvant dans une autre comme si vous la reteniez dans votre

<sup>568</sup> Kenneth Josephson, *33rd and LaSalle*, 1960-62, Collection privée Kenneth Josephson, Chicago.

<sup>569</sup> Sur la dimension documentaire et sociale du film de Kenneth Josephson, voir Greg FOSTER-RICE, « Kenneth Josephson, *33rd and LaSalle* (1962) » in Katherine A. BUSSARD, Alison FISHER, Greg FOSTER-RICE, Ken D. ALLAN (dir.), *The City Lost & Found, Capturing New York, Chicago, and Los Angeles, 1960-1980, op. cit.*

réfine. C'est ce qui fait fonctionner un film, parce que vous retenez l'image précédente dans votre réfine. Je pensais à cela quand j'ai réalisé mes images multiples<sup>570</sup>.

La thèse de Josephson nous rappelle que chaque image est multiple parce qu'elle s'inscrit dans une série et qu'elle mène toujours à une autre image. Mais il va plus loin en suggérant que chaque image est une « image totale<sup>571</sup> » car elle combine plusieurs images et donc plusieurs sens. Il explore cette idée tout au long de son œuvre après avoir quitté l'ID. Il approfondit le concept d'image multiple en introduisant des photographies au sein de photographies dans sa série *Images Within Images* commencée dès 1963-1964. Ces œuvres explorent l'idée qu'« une photographie est à la fois un objet unique et une répétition inutile<sup>572</sup>. » La photographie est parfois placée passivement dans l'image – une photographie d'un arbre posé sur un tronc par exemple –, parfois tenue par le photographe ou par un des protagonistes comme pour dénoncer le caractère tautologique et illusionniste de l'image photographique<sup>573</sup>. Il continue ce questionnement du caractère physique de l'image à partir de collages ou en introduisant des images en deux dimensions dans des objets en trois dimensions. L'idée que l'image est un objet physique, Josephson dit en avoir pris conscience à l'ID par l'enseignement de Aaron Siskind :

A l'ID aussi, une des autres choses intéressantes que Siskind expliquait plus clairement était que l'idée de la photographie comme étant un objet physique était une idée ou un concept important à apprendre car j'y avais toujours pensé comme étant un espace illusionniste et jamais comme un morceau de papier qui pouvait être courbé ou tenu et cette pensée d'une chose physique représentait une nouvelle idée que Siskind m'a apprise<sup>574</sup>.

<sup>570</sup> « *In the first movies I show there are not a lot of camera movements. My films are more like a series of stills. It is called "The persistence of vision" : I saw one image dissolving into another like when you retain that in your retina, that what makes movies work, cause you retain the previous image on your retina. I was thinking about that when I was making multiple images.* » Kenneth JOSEPHSON, « Kenneth Josephson par Agathe Cancellieri », *op. cit.*

<sup>571</sup> Kenneth JOSEPHSON, *An Exploration of the Multiple Image*, *op. cit.*

<sup>572</sup> « [...] *that a photograph is at the same time a unique object and a needless repetition.* » Lynne WARREN, « Kenneth Josephson: A Philosophy of Paradox », in *Kenneth Josephson*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1983, p. 9.

<sup>573</sup> *Ibid.*, pp. 8-14.

<sup>574</sup> « *At ID too, one of the other things that was interesting that Siskind would explain it more clearly was the thought of the photograph as being a physical object was an important idea or concept to learn because I had always thought of it as being this illusionistic space and never thought about it as this piece of paper that could curl up or hold and that thinking about it as a physical thing was a new idea that Siskind taught me.* » Kenneth JOSEPHSON, entretien avec Stephanie LIPSCOMB, 19 avril 1998 au 25 janvier 1999, enregistrement oral et transcription écrite, Department of Photography, The Art Institute of Chicago. Des extraits de cet entretien sont retranscrits in Sylvia WOLF (ed.), *Kenneth Josephson : A Retrospective*, *op. cit.*



Ce n'est pas par hasard que Josephson introduira dans son œuvre le tirage photographique comme sujet de la photographie. Carl Chiarenza, qui a étudié avec Josephson au RIT, le qualifie d'ailleurs de « fabricant d'image par essence, un photographe de photographe<sup>575</sup>. » Josephson à travers ses séries photographiques, de *Marks and Evidence* à *History of Photography*, encourage ainsi un travail auto-référentiel de la photographie où l'aspect illusionniste de la photographie est transformé pour devenir une réflexion concrète sur l'objet photographique. L'image ne fait plus référence à la réalité, ou à une illusion, mais se réfère à elle-même, à l'expérience de prendre et de regarder des images. Celui qui regarde une image de Josephson ne peut être passif, il doit de fait, observer, questionner, commenter, s'enthousiasmer, rire de l'image proposée. De la même manière que Siskind est souvent associé à des peintres plus qu'à des photographes, Josephson est identifié aujourd'hui à des artistes conceptuels plutôt qu'à des photographes. Ils refusent pourtant tous les deux de se retirer du monde de la représentation.

En hommage à la publication d'*Aperture*, la galerie 312 de Chicago expose en 1996 les œuvres récentes des cinq photographes et y ajoute Yasuhiro Ishimoto, élève de Callahan de 1948 à 1952. Dans cette exposition intitulée *Together Again*<sup>576</sup>, on retrouve des éléments propres au programme du département photographique de l'ID comme la série, l'attention apportée au tirage photographique, le goût pour l'expérimentation. Les six photographes ne sont pas perçus comme des représentants d'un mouvement photographique à part entière mais sont portés par la même exigence, celle d'exprimer par la photographie une vision personnelle.

Au-delà de leur éducation, les *ID 5* sont donc liés par une vision de la photographie qui se nourrit des traditions photographiques tout en essayant d'inventer leur propre vocabulaire. Le travail de Joseph Sterling adopte une approche documentaire qui traduit une vision formelle ; Metzker emprunte les codes de la photographie de rue pour créer une étude de la lumière ; Jachna documente l'eau avec une approche *straight* mais ses photographies sont abstraites. Cette variété d'approches, ils la doivent à Callahan et Siskind qui, dans leurs propres œuvres, ont réalisé des ponts entre photographie expérimentale et directe, photographie documentaire

<sup>575</sup> « quintessential picturemaker, a photographer's photographer. » Carl CHIARENZA, « Eye and Mind : The Seriousness of Witt », in *Kenneth Josephson*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1983, p. 7.

<sup>576</sup> *Together Again : Ishimoto, Jachna, Josephson, Metzker, Sterling, Swedlund*, Chicago, Gallery 312, 1996.

et abstraite, dans le but de créer une vision qui leur soit personnelle. Plutôt qu'un *style*, ce qui réunit ces photographes, c'est bien une vision introspective de la photographie.

## ***Conclusion***

Au cours des années 1950, le département photographique a trouvé son identité au sein de l'ID et plus largement sur la scène américaine. Il promeut le développement d'une vision personnelle et artistique à travers l'exploration des traditions liées au médium, de la photographie expérimentale au documentaire. La reconnaissance des projets collectifs réalisés par les élèves et leurs professeurs, la création d'une thèse photographique requérant une technique et une conception originales d'un niveau élevé, ont fait de l'ID une école de photographie exceptionnelle dont le prestige n'a aucun équivalent sur le territoire américain.

Par ailleurs, une fois leur diplôme de master en poche, les étudiants d'Aaron Siskind et Harry Callahan, font évoluer, chacun à leur manière, la tradition moderniste de l'ID en prenant comme sujet la photographie elle-même. Ils interrogent la sacralité de l'image photographique en la manipulant après le développement, en utilisant des formats photographiques inhabituels ou en intervenant directement dans le cadre de l'objectif. En remettant en cause certains aspects du programme, ils contribuent en fin de compte à défendre le principe fondateur du département, celle d'un enseignement sans limites, qui affranchit l'élève et lui permet de se réaliser comme artiste.

Le départ d'Harry Callahan en 1961 pour créer le département photographique de la Rhode Island School of Design annonce pourtant le développement d'une histoire bien différente. La multiplication des programmes photographiques dans d'autres universités américaines amène d'anciens élèves de l'ID à devenir eux-mêmes professeurs et à propager les méthodes pédagogiques du département dans l'ensemble du pays. En outre, Aaron Siskind, acculé par l'administration de l'ID, décide d'ouvrir le département à d'autres influences et de se séparer des fondamentaux de cette école. Si l'ID devient un modèle pédagogique exemplaire, il perd aussi petit à petit de sa spécificité. Les années 1960 sont marquées par l'ouverture du département au monde extérieur en même temps qu'elles annoncent sa fin.

### **3 L'ouverture du département photographique et son influence sur la scène nord-américaine, 1961-1972**

Après le départ d'Harry Callahan en 1961, Aaron Siskind se retrouve seul à la tête du programme. Sa réputation d'artiste et de professeur attire un nombre croissant d'étudiants qui, contrairement à la génération précédente, souhaitent dépasser les limites de la photographie enseignée au sein du département. Les expérimentations n'ont plus nécessairement lieu pendant la prise de vue, à l'intérieur de l'appareil photographique mais au sein de la chambre noire, pendant le tirage. Les montages photographiques, les œuvres multimédias, les formats de tirages inhabituels et l'utilisation de nouvelles technologies font leur apparition. En outre, le climat politique et social des années 1960 amène les étudiants, hommes et femmes – ces dernières sont d'ailleurs de plus en plus nombreuses – à aborder des sujets encore inexplorés. Les droits civiques des Noirs américains, la question du genre et de l'identité mais aussi les expériences psychédéliques et l'environnementalisme sont désormais des thèmes récurrents des thèses de master.

Pour accompagner cette nouvelle avant-garde photographique, Aaron Siskind réorganise le département et l'ouvre aux influences de la scène photographique nord-américaine. Il invite régulièrement des photographes extérieurs au département à exposer leurs œuvres dans R. S. Crown Hall, à venir enseigner le temps d'un semestre ou à participer à des soirées animées chez lui qui réunissent la communauté photographique de Chicago. Parmi eux, on compte les photographes Wynn Bullock, Nathan Lyons, Frederick Sommer, Clarence John Laughlin et Robert Frank. Au sein du programme, Aaron Siskind s'entoure d'une équipe pédagogique issue de l'ID en nommant Joseph D. Jachna comme professeur et en réintégrant Arthur Siegel dès 1964 à mi-temps, puis à plein temps à partir de 1967.

Au même moment, dans l'ensemble des Etats-Unis, l'enseignement de la photographie, marginal jusqu'alors, connaît une véritable reconnaissance au sein des universités américaines. Autour de 1967, on estime le nombre de départements photographiques de niveau universitaire aux Etats-Unis à environ cinq cents<sup>577</sup>. L'ID participe

<sup>577</sup> Je m'appuie sur les chiffres avancés par John Szarkowski dans *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, cat. d'exp. (28 juillet-2 octobre 1978, New York, MoMA), New York, The Museum of

à ce *boom* de l'éducation photographique en formant une grande partie des professeurs qui intègrent ces départements et en étant un acteur actif de la communauté éducative américaine. Aaron Siskind, Kenneth Josephson et Art Sinsabaugh font ainsi partie des membres fondateurs de la Société pour l'Education Photographique (SPE) créée au début des années 1960.

Paradoxalement, le département est de plus en plus isolé par l'administration et la direction de l'ID et de l'IIT qui souhaitent s'en débarrasser. Les difficultés financières et les tensions finissent même par décourager Aaron Siskind, forcé de quitter le département en 1971. L'histoire du département dans les années 1960 est donc à double-tranchant : la formidable reconnaissance du programme à l'extérieur marque aussi la fin d'une exception.

### **3.1 Crise et renouvellement : quelle orientation pour le département ?**

#### ***3.1.1 La « ghettoïsation » du département photographique au sein de l'IIT***

##### **3.1.1.1 Les origines de la crise**

Selon John Grimes<sup>578</sup>, l'histoire du programme photographique dans les années 1960 commence en 1955 avec la nomination de Jay Doblin comme directeur de l'ID par le comité de direction de l'IIT. Ce designer de trente-cinq ans qui a travaillé dans une grande firme de design de Chicago, Raymond Loewy, est décrit comme un « promoteur d'affaires » et un « super vendeur » par Walter Gropius<sup>579</sup>. Sa nomination affecte l'ensemble de l'Institut et pas

Modern Art, 1978, p.15 et sur ceux de H. M. Kinzer dans l'article « Photography's own education explosion », *Photography Annual International*, Edition 1967, New York, Ziff Davis, pp. 32-33.

<sup>578</sup> John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s », in David TRAVIS et Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, op. cit., pp. 152-167.

<sup>579</sup> « [...] a person widely unknown among artists, who has hardly anything to show of importance in design and in writings, and who had been characterized to me as a « business promoter » and « super salesman. » » Lettre de Walter Gropius à J. T. Retallia, 18 mars 1955, UIC, box 8.

seulement le département puisque Jay Doblin souhaite faire de l'ID une école de design adaptée exclusivement aux besoins commerciaux des industries américaines.

Contrairement à Serge Chermayeff, qui se définissait comme un héritier de Moholy-Nagy et avait conscience de l'importance d'une formation de design autre que commerciale, Jay Doblin ne voit pas l'intérêt d'un art sans application pratique. Il perçoit l'approche expérimentale au cœur de la pédagogie de l'Institut comme une perte de temps. John Grimes rappelle que Doblin jugeait Moholy et le reste de l'équipe héritière du Bauhaus comme des artistes jouant au design. En 1955, à son arrivée à la tête de l'Institut, Doblin décrit ainsi sa mission, celle de former des professionnels du design :

Nous avons besoin de plus d'étudiants et d'une approche réaliste de la formation des designers. Lorsqu'un étudiant obtient son diplôme, je veux qu'il soit un designer compétent avec une bonne culture générale et une vision claire des réalités en dehors de la salle de classe. Il y a beaucoup de postes de designer à Chicago : la ville peut absorber vingt-cinq nouveaux designers par an. Cette année, je pense, l'ID aura quatre diplômés, et deux d'entre eux ne s'orienteront pas vers un travail pratique de design. Je souhaite remédier à cela, et je veux faire œuvre de missionnaire pour l'industrie<sup>580</sup>.

Cette vision pragmatique et professionnalisante du design est en complète contradiction avec la pédagogie développée à l'Institut, à savoir une créativité sans entraves, une interdisciplinarité des pratiques, une méthode d'apprentissage fondée sur l'expérimentation. Elle révèle le fossé idéologique et éducatif qui existe entre l'IIT et l'ID. Comme le rappelle Crombie Taylor, la fusion avec l'IIT n'a jamais été simple puisqu'elle repose sur une union financière et non sur une connivence idéologique ou éducative : « Le déménagement a engendré deux problèmes : premièrement, les critères d'entrée de l'IIT comprenaient plus de mathématiques que ce dont nos étudiants avaient besoin, et de manière générale des compétences plus exigeantes. Deuxièmement, l'Institute of Design perdait son identité en tant qu'école séparée, et devenait juste un département de l'IIT<sup>581</sup>. »

<sup>580</sup> « *We need more students and a realistic approach to the teaching of designers. When we turn out a graduate, I want him to be a skilled designer with a good cultural background and a clear view of the realities outside the classroom. There are a lot of design jobs in Chicago : the town can absorb 25 new designers a year this year, I think, the ID is graduating four, and two of them aren't going into practical design work. I want to fix that, and I want to do some missionary work in the industry.* » Jay Doblin in John CHANCELLOR, « Institute of Design... the rocky road from the Bauhaus », *Chicago Magazine*, juillet 1955, pp. 28-31.

<sup>581</sup> « [...] *There were two things wrong with the move : one, the entrance requirements of IIT included more math than our students need, and more stringent qualifications generally. Two, the Institute of Design was losing its identity as a separate school, and became just another department of IIT.* » Crombie Taylor, *Ibid.*

L'académisme imposé à l'Institut avec la création d'un système de notation et la professionnalisation des savoirs, la remise en cause d'une égalité entre professeurs et élèves avaient déjà agacé un certain nombre de professeurs et d'étudiants. La nomination de Jay Doblin est une intervention de trop de la part de l'IIT qui semble mettre la main sur l'ensemble des décisions liées à l'Institut. Dans une lettre d'avril 1955 adressée au président de l'IIT, J. T. Rettaliata, et signée par Harry Callahan et Aaron Siskind, l'équipe pédagogique l'accuse d'introduire des valeurs contraires à l'ID afin de le saborder :

Le designer doit être davantage qu'un styliste ou un décorateur qui répond à des besoins à la mode ou opportunistes. Le designer doit être un professionnel éthiquement responsable avec une capacité de développement créatif fondé sur les idées scientifiques et artistiques les plus pénétrantes de notre temps. Une économie véritable, croissante et élargie exige une culture croissante et élargie [...] La tendance actuelle consiste à se reposer sur la production des dernières décennies. Une école qui ne fertilise pas le sol d'une croissance future échoue non seulement à contribuer au développement de sa culture, mais est aussi un parasite de cette culture. [...] Cette nomination représente une déviation fondamentale de notre objectif éducatif <sup>582</sup>.

Ce changement de direction tumultueux est symbolisé de manière concrète par le déménagement de l'ID sur le campus de l'IIT en 1955. Jusque là l'école était située au centre de Chicago, facilement accessible et en lien avec le reste des communautés. Le campus de l'IIT est construit au sud de Bronzeville comme un îlot au milieu d'un ghetto. Bronzeville a été le lieu entre les années 1910 et 1920 d'une « renaissance » culturelle et sociale noire suite à la grande immigration des Noirs du Sud vers les villes industrialisées du nord. Ces populations subissent de plein fouet la récession économique des années 1930 et les politiques de ségrégation spatiale et raciale de la ville de Chicago les condamnent à vivre dans l'isolement et la pauvreté les plus complets. Après la Seconde guerre mondiale, la Chicago Housing Authority, dans l'espoir d'améliorer les conditions de vie des habitants, ou bien au contraire pour enclaver un peu plus les populations afro-américaines afin de les contrôler, conduit un vaste plan de renouvellement urbain et de construction de logements sociaux dans ce quartier. De nombreux bâtiments sont détruits afin d'en construire d'autres et l'achat de terrains par des institutions privées comme l'IIT, est au cœur de leur politique. S. R. Crown

<sup>582</sup> « *The designer must be more than a stylist or decorator who caters to fashionable or opportunistic needs. The designer must be an ethically responsible professional with a developed creative ability based on the most penetrating scientific and artistic insights of our time. A true, growing and expanding economy demands a growing and expanding culture [...] The present tendency is to consume the 'yield' of the past few decades. A school that does not fertilize the ground for future growth is not only failing to contribute to the development of its culture, but is actually a parasite on that culture. [...] This appointment represents a fundamental departure from our educational purpose.* » « Open Letter to President J. T. Rettaliata », 18 avril 1955, UIC, box 4, folder 138.

Hall, le bâtiment qui accueille l'ID, est ainsi placé à l'endroit même où se trouvait le Mecca, un lieu légendaire de la culture noire de Chicago que l'IIT fait détruire en 1952 (fig. 186). Le campus devient un symbole de la ségrégation entre riches et pauvres, élites intellectuelles et habitants du quartier sans véritable accès à une éducation de qualité, entre Noirs et Blancs<sup>583</sup>.

A ce premier enclavement géographique du campus par rapport à la ville, répond un second : celui de l'ID au sein l'IIT. S. R. Crow Hall a été conçu par Ludwig Mies Van Der Rohe et achevé en 1956 en plein cœur du campus de l'IIT, de manière à intégrer l'Institut au reste de la communauté professorale et étudiante de l'université mais c'est l'inverse qui se produit. L'architecture minimaliste de Mies Van Der Rohe propose une structure en verre et en métal, un immense hall, où des expositions et conférences sont organisées de temps en temps. Les cours et les ateliers sont relégués au sous-sol si bien que les élèves, une fois entrés dans le bâtiment, n'en sortent plus. A l'intérieur même du sous-sol, l'aménagement en sections séparées cloisonnent les départements – product design, visual design, photographie – et ne permet plus le développement d'une vision commune en lien avec la philosophie de Moholy-Nagy.

Par ailleurs, le déménagement très chaotique de Dearborn Street au South Side achève de dilapider l'héritage de Moholy-Nagy à Chicago. Charles Swedlund se rappelle ainsi la mise sur le trottoir des livres et des œuvres de la collection de l'Institut<sup>584</sup> :

Etre dans le sous-sol était une métaphore. Pendant le déménagement, c'était le chaos. Ils se débarrassaient [des livres] de la bibliothèque parce qu'il n'y aurait pas de bibliothèque réservée à l'ID sur le campus. Siskind est venu vers moi et m'a tendu deux livres. Il a dit, « Tiens, prends-les. Je ne veux pas qu'ils soient perdus. » Vers la fin c'était comme l'évacuation de Saïgon. Ils jetaient des tiroirs entiers remplis de choses. J'ai rapporté certaines choses chez moi, notamment quelques

<sup>583</sup> Charles A. Swedlund perçoit au contraire le déménagement sur le campus de l'IIT comme une opportunité. Il explique que cette proximité avec les populations afro-américaines l'amène à explorer un « territoire inconnu » et a changé sa vision du monde et sa façon de faire de la photographie. Il réalise dans les années 1950 des séries intéressantes sur le South Side, notamment celle où il suit de nuit les pompiers chargés d'éteindre les nombreux incendies déclenchés dans les quartiers autour du campus. Voir Entretien de Charles A. Swedlund avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>584</sup> Cette scène se répétera au milieu des années 1960 également. Stephen Daiter explique qu'à la moitié des années 1960, l'IIT se débarrasse de nombreuses œuvres et documents témoignant de l'histoire de l'ID. William Larson, alors étudiant et un gardien du campus récupèrent des œuvres de Moholy-Nagy et de Nathan Lerner. Stephen Daiter in Stephen DAITER « The Institute of Design: Balancing Education, Commerce and Artistic Expression » in Kristina LOWIS (ed.) *New Bauhaus Chicago: Experiment Photography and Film*, *op. cit.*, p. 115.

photographies de Sinsabaugh. Ils étaient en train de les jeter. Nous étions en quelque sorte dans un état de panique<sup>585</sup>.

Si tous les regards sont tournés vers la nomination de Jay Doblin, elle n'est que le symptôme d'un contexte particulièrement compliqué pour l'Institut qui durera jusqu'à la fermeture du département photographique en 2001. En fin de compte, cette nomination met en lumière les contradictions qui ont toujours été inhérentes au programme de l'Institut pris entre art et design, pratique expérimentale et application commerciale de ses enseignements. Elle révèle encore une fois sa situation financière difficile la contraignant à faire alliance avec une institution et à perdre son indépendance. Un article publié suite à la nomination de Jay Doblin, « L'Institute of Design... The Rocky Road from The Bauhaus<sup>586</sup> », est ainsi illustré par des collages photographiques créés par Elsa Kula qui mettent en lumière une crise bien plus ancienne. On y voit Jay Doblin tenant un parapluie où est écrit « Société des designers industriels ». Il marche sur une corde tendue entre l'ancien bâtiment de l'ID sur Dearborn street et sa nouvelle maison Crown Hall sur le campus d'IIT. Serge Chermayeff et Crombie Taylor sont déjà tombés de la corde. László Moholy-Nagy regarde la scène d'au-dessus comme une autorité sans véritable pouvoir mais dont l'ombre continue de peser sur la situation de l'ID.

### 3.1.1.2 La politique de Jay Doblin vis-à-vis du département photographique

La nomination de Jay Doblin a en apparence peu d'impact direct sur le département photographique mais elle provoque la démission de nombreux professeurs d'autres départements. Parmi eux, Konrad Wachsmann à la tête du département du *shelter design* ; Hugo Weber, grand ami de Callahan, qui dirigeait le cours fondamental ; Harold Cohen, ancien étudiant de Moholy-Nagy et à la tête du département de *product design* ; Charles Forberg, assistant en architecture et beau-fils de Gropius ; et Peter Selz, assistant en histoire

<sup>585</sup> « *Being in the basement was a metaphor. During the move it was chaos. They were divesting the library because there wouldn't be a separate ID library on campus. Siskind came up to me and handed me two books. He said, « Here, take these. I don't want them to get lost. » Towards the end it was like the evacuation of Saigon. They were dumping cabinets full of stuff. I took some of the contents home, including some photos by Sinsabaugh. They were throwing them out. It was kind of a panic.* » Charles Swedlund cité dans John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s », in David TRAVIS et Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, *op. cit.*, p. 155.

<sup>586</sup> John CHANCELLOR, « Institute of Design... the rocky road from the Bauhaus », *op. cit.*



de l'art et Crombie Taylor. Si le département photographique n'est pas directement touché par la direction de Jay Doblin, ces démissions sont à l'origine du départ de Callahan en 1961. Il explique que la disparition de nombreux professeurs au cours des années 1950, le pousse à son tour à se tourner vers d'autres horizons : « Les géants étaient partis et je ne pensais pas grand-chose des gars qui les remplaçaient<sup>587</sup>. »

Si au départ Doblin souhaite se débarrasser de Siskind et Callahan<sup>588</sup>, il se ravise rapidement. Il est conscient que l'apprentissage de la photographie, en tant qu'art reproductible, est indispensable au designer. Il tolère ainsi les deux professeurs pour les mêmes raisons qu'il garde au sein de l'Institut Misch Kohn, graveur, et Cosmo Campoli, sculpteur. Doblin décide donc d'adopter un regard pragmatique sur leur enseignement et soutient même certains projets indépendants qui lui paraissent intéressants. Il sponsorise ainsi la création de la maison d'édition de l'ID nommée ID Press et finance sa première publication qui porte sur l'image multiple dans l'œuvre de Callahan<sup>589</sup>. Il encourage également la poursuite de la publication étudiante, *Student Independent*. Cette politique au cas par cas a des aspects positifs mais souffre d'un manque de vision globale. Les départements finissent par ne plus travailler ensemble, chacun créant des projets de son côté, comme le souligne John Grimes :

Le résultat c'est que l'école devint balkanisée avec des étudiants qui entraient dans la zone photo et qui n'en sortaient jamais. Votre charge de cours pour un semestre était – vous vous y inscriviez – douze heures avec Aaron et rien d'autre. Donc [l'ID] devint très fragmenté et séparé entre le produit, le visuel, la photographie. Ça a fonctionné ainsi une grande partie des années 1960<sup>590</sup>.

<sup>587</sup> « *The giants were gone and I didn't think much of the guys who replaced them.* » Harry Callahan in Bill VAN SICLEN, « Harry Callahan, A Local (But Elusive) Legend », *op. cit.*

<sup>588</sup> Dans les années 1970, Joseph Sterling a une discussion avec Jay Doblin qui lui confirme son intention première de fermer le département photographique en 1955. Voici son témoignage : « *I lived accross the street for a number of years from Doblin and he was walking on the street and I was out in front of my house, and we started talking a little but, this was just a two, three years before he died. He said, 'You know, I would have gotten rid of Harry, Aaron, Misch Kohn, the whole bunch, when I came there, If I could have, but I couldn't get awy with it.* » Joseph Sterling, « Talk about ID photography and IIT architecture held at Gallery 312, Chicago », *op. cit.*

<sup>589</sup> Harry CALLAHAN, *The Multiple Image : Photographs by Harry Callahan*, *op. cit.*

<sup>590</sup> « *As the result the school became balkanized with students walking into the photo area and never walking out. Your course load for a given semester would be – you'd sign up for – 12 hours of Aaron and nothing else. So it became very fragmented and very distinct in terms of product, visual, photo. It was that way through most of the 60's.* » Entretien de Joseph Grimes avec Laura L. Stoland, *op. cit.*

Cette séparation des enseignements de l'Institut est renforcée par la réduction du programme de premier cycle en photographie. D'une durée de deux ans en 1946, il passe à un an sous Doblin. En voulant rendre l'Institut professionnalisant, adapté au monde contemporain, Doblin détruit définitivement l'héritage pluridisciplinaire de László Moholy-Nagy d'un apprentissage fondé sur un temps long. Siskind relativise pourtant cette animosité de Doblin contre les principes originaux de l'école. Selon lui, Doblin « n'a jamais su où il avait atterri. Et il était presque névrotique en ce qui concerne la propreté et l'ordre, les choses comme ça. Mais à vrai dire, par bien des côtés nous étions stimulés. C'était un gars très intelligent, il était lui-même un professeur merveilleux. Enseignant solide, fantastique avec les étudiants, très gentil et tendre avec eux... Il ne nous a jamais embêtés<sup>591</sup>. » En effet, faute de pouvoir supprimer le département photographique, Doblin laisse Siskind tranquille et se concentre sur ce qui l'intéresse véritablement la réalisation d'un programme de master de *design product* qui peut offrir des débouchés professionnels rapides aux étudiants.

Le véritable tournant dans leur relation arrive au printemps 1966 lorsque Doblin propose à Siskind de participer à un comité visant la restructuration du programme académique de l'ID. Peu de temps après, Siskind part vivre et travailler à Rome grâce à une bourse Guggenheim qui lui a été accordée pour la première fois. Bien qu'il ait laissé une feuille de route au comité avec des instructions à suivre, Siskind découvre à son retour que la restructuration s'est faite sans lui et qu'elle affaiblit un peu plus le département photographique. Doblin supprime l'idée même de spécialité au sein de l'ID au niveau du premier cycle. Tous les élèves doivent suivre le même cursus avant le master afin d'avoir une formation générale de designer. Le diplôme obtenu est un *bachelor* en design. Le programme de quatre ans établi par Siegel, puis par Callahan et Siskind, conçu pour favoriser l'indépendance et la créativité personnelle, n'a plus de raison d'être. Il est toujours possible de suivre des enseignements photographiques avant le master mais il n'est plus possible de se spécialiser en photographie. Cette décision impactera fortement la confiance de Siskind en Doblin. Plus tard il confiera à Charles Traub qu'il avait interprété ce changement de programme comme la victoire de l'« organisation et de la bureaucratie » sur l'« humanité »<sup>592</sup>.

<sup>591</sup> « *He never knew where the hell he was at. And he was almost neurotic about cleanliness, and order, things like that. But actually, in many ways we were very stimulated. He was a very smart guy, he was a wonderful teacher himself. Strong teacher, wonderful with students, very gentle and tender with them... He never bothered us.* » Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>592</sup> Aaron Siskind cité dans Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, *op. cit.*, p.169.

On pourrait penser légitimement que Doblin cherche à revenir à un programme plus fidèle aux idées de Moholy-Nagy avec une formation interdisciplinaire. Le nouveau programme aurait pu s'apparenter à un cours fondamental étendu à quatre années. Mais loin de créer des passerelles entre les différents enseignements et ateliers, Doblin sépare de plus en plus ces enseignements. Rien n'est fait pour favoriser le dialogue entre les disciplines et encore moins entre l'ID et l'IIT. Doblin abandonne même les ateliers du programme en *shelter design* sous la pression des architectes de l'IIT qui y voient une concurrence avec leur propre département. Ces tensions dénotent avec l'atmosphère de collégialité des années 1950 où l'on pouvait voir, comme le rappelle John Grimes, Harry Callahan et Ludwig Mies Van der Rohe qui « trainaient ensemble dans les bars<sup>593</sup> » de Chicago. Aaron Siskind, avec Hugo Weber en 1953, avait même créé un projet photographique à partir duquel les étudiants devaient prendre le portrait de Mies Van der Rohe.

En outre, l'IIT n'assure pas la sécurité financière promise à l'ID. Pour équilibrer le budget et acheter de nouveaux équipements, Doblin baisse le salaire des professeurs prétextant qu'ils sont des professionnels et peuvent trouver des revenus ailleurs. Si c'est le cas pour certains designers, ce n'est pas vrai pour Aaron Siskind. Selon Linda Connor<sup>594</sup>, Aaron, alors âgé de soixante-dix ans, photographe assez connu et professeur expérimenté, doit se contenter d'un salaire annuel de neuf mille dollars – Nathan Lyons parle de huit mille dollars<sup>595</sup> – ce qui même pour l'époque était très peu élevé pour vivre à Chicago.

A partir de 1966, Siskind, découragé par la politique administrative de Doblin et la réduction du programme de premier cycle, poursuit un mouvement déjà commencé avec Callahan. Il se concentre sur le programme de master du département et les élèves les plus avancés.

<sup>593</sup> John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s » in David TRAVIS et Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, op. cit., p.155. Une série de photographies prises par Hugo Weber, directeur du cours fondamental en janvier 1953, montre Harry Callahan et Ludwig Mies van der Rohe, en train de boire et de discuter. Voir Hugo Weber Papers, Archives of American Art, Washington D.C.

<sup>594</sup> Linda CONNOR, [DVD], 3 mars 2006, Voices of Photography, CCP, 06:010.

<sup>595</sup> Nathan Lyons cité dans John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s » in David TRAVIS et Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, op. cit., p. 156.

### 3.1.2 Aaron Siskind et le programme de master

#### 3.1.2.1 Un succès sans précédent

En 1961, Harry Callahan quitte le département photographique de l'ID pour s'installer en Nouvelle-Angleterre et construire un programme photographique à la Rhode Island School of Design (RISD). Son séjour d'une année en France en 1957-1958 lui a ouvert de nouveaux horizons sur son œuvre et dans sa vie personnelle. Il sait désormais qu'il peut photographier dans un environnement différent de celui du Midwest. Lorsque David L. Stout, vice-président de la RISD, lui propose d'y créer un département photographique<sup>596</sup>, il y voit une opportunité de se renouveler loin de Chicago et des tensions existantes à l'Institut et de vivre plus confortablement grâce à un meilleur salaire. Il apprécie également de pouvoir construire son propre programme et d'y imposer une rigueur qui n'existe pas à l'ID. Pour Callahan, la RISD est en effet l'opposé de l'ID : « L'Institut était libre, là où la RISD était plutôt stricte et formelle<sup>597</sup>. »

Après le départ d'Harry Callahan, Aaron Siskind se retrouve seul maître à bord du département et fait face à une situation contradictoire. Alors que le département photographique est de plus en plus isolé du reste de la faculté, le nombre d'élèves inscrits en master augmente de manière exponentielle à partir de 1964. En 1966, cinq étudiants obtiennent leur master contre onze respectivement en 1967 et en 1968 et vingt-deux en 1970. Cette augmentation conduit même Callahan à associer le succès du programme de master à son départ: « Le programme n'a pris de l'envergure, je pense, qu'une fois que j'en suis parti<sup>598</sup>. » Jusque là le département n'avait en effet jamais rencontré de problèmes de sélection des étudiants en master. Siskind et Callahan ont très peu d'étudiants jusqu'à la fin des années 1950 – huit thèses seulement sont rendues entre 1951 et 1959 si l'on prend en compte celle de

<sup>596</sup> A la RISD, Harry Callahan établit d'abord une spécialité en photographie au sein du département de design graphique puis en 1963 il crée un master of fine arts en photographie.

<sup>597</sup> « The Institute was very free, where RISD was rather strict and formal. » Harry Callahan in Paul RAEDEKE, « Interview with Harry Callahan », *op. cit.*

<sup>598</sup> « The program probably didn't get going in a big way, I guess, until after I left. » Entretien d'Harry Callahan avec Charles Traub, *op. cit.*

Floyd Dunphey – et la plupart de ces étudiants sont au même moment des assistants professeurs comme c'est le cas de Ray K. Metzker ou de Richard Nickel<sup>599</sup>.

Cette augmentation s'explique en partie par le fait que les programmes photographiques suscitent de plus en plus d'intérêt aux Etats-Unis. Jusqu'au début des années 1960, les photographes se forment en autodidacte soit en côtoyant d'autres photographes soit en travaillant dans des industries, comme c'est le cas pour Harry Callahan et Kenneth Josephson, formés à la photographie dans le secteur de l'industrie automobile. La photographie n'étant pas perçue comme un art, il n'y avait nul besoin de diplôme universitaire pour se proclamer photographe. Une autre raison de cette augmentation du nombre d'étudiants est bien sûr la disparition progressive du diplôme de *bachelor* en photographie au sein de l'ID. Enfin la réputation du programme portée par les personnalités de Siskind et de Callahan et par leurs œuvres s'est répandue dans l'ensemble des Etats-Unis. Les élèves qui s'inscrivent en photographie à l'ID dans les années 1960 ne sont plus les mêmes que ceux de la génération précédente. Ils connaissent l'œuvre de Siskind et de Callahan et souhaitent faire partie de l'histoire du département. Barbara Crane contacte Aaron Siskind directement parce qu'elle admire son travail et espère recevoir des cours privés de sa part<sup>600</sup>. Ces élèves ne découvrent plus leur vocation au sein du cours fondamental en expérimentant avec les propriétés du médium, comme c'était le cas pour Marvin E. Newman par exemple, ils savent déjà qu'ils veulent s'y spécialiser.

Par ailleurs, les élèves sont attirés par la réputation de Siskind en tant que professeur et artiste. A partir des années 1960, le programme repose presque entièrement sur sa personnalité. Tous les élèves du début des années 1960 décrivent ainsi leur premier jour au département photographique par la même scène : Aaron Siskind, dans son bureau exigu du sous-sol de S. R. Crown Hall, les accueille avec son légendaire accent new-yorkais une cigarette aux lèvres. Tous se disent désarçonnés par cette première rencontre (fig. 187). Ils pensent entrer dans un des programmes de photographie les plus compétitifs sur l'ensemble du territoire américain et se retrouvent face à un homme seul, qui parle de musique, de symbolisme et d'objet photographique. Le matériel photographique est réduit à une peau de chagrin, peut-être encore plus que dans les années 1940 et les locaux réservés au département sont particulièrement

<sup>599</sup> La présence d'étudiants-professeurs continue à l'ID puisque Reginald Heron qui enseigne le soir à l'automne 1963 et 1965 et au printemps 1966, passe son master en 1966.

<sup>600</sup> Entretien de Barbara Crane avec Agathe Cancellieri, 23 mai 2014, Chicago.

petits. Geoff Winningham raconte que Siskind charge un élève, Jim Newberry, d'enseigner l'éclairage studio mais sans avoir de spots lumineux professionnels. Il est contraint d'expliquer le fonctionnement de la lumière à partir de diagrammes qu'il dessine<sup>601</sup>. Pourtant, la plupart des élèves tombent sous le charme de Siskind dès les premiers jours et le choisissent pour mentor. Siskind, de son côté, s'appuie sur ses élèves pour constituer autour de lui une communauté de jeunes photographes qui l'aident à produire son oeuvre. Il se sert de ses étudiants autant qu'il les inspire. La première des tâches qu'il assigne à ses élèves est de le conduire en voiture dans ses excursions photographiques. Etant un piètre conducteur, Siskind y voit aussi un double intérêt pédagogique, celui d'associer ses étudiants à l'élaboration de son oeuvre et celui de créer des relations très proches et personnelles avec ses étudiants. Ces derniers l'aident aussi à produire ses propres tirages pour des expositions ou des livres. A l'été 1959, Siskind publie sa propre monographie, *Aaron Siskind : Photographs*<sup>602</sup>, avec l'aide d'Art Sinsabaugh qui l'assiste pour l'impression<sup>603</sup>.

Les étudiants de Siskind forment ainsi une sorte de club d'admirateurs qui se rencontrent chaque semaine dans son bureau ou à l'extérieur. Pendant ces réunions, les échanges ne portent pas exclusivement sur la photographie mais s'étendent à la peinture, la photographie, la société ou la religion. Thomas Barrow se rappelle que ces réunions critiques se transformaient bien souvent en discussions sur la société, pas forcément sur les oeuvres qu'apportaient les élèves :

Il enseignait tout, il connaissait vraiment beaucoup de choses sur la photographie. Et il connaissait presque tous les noms connus de l'époque. [...] Il nous racontait quand il était à la Photo League et les politiques de New York en ce temps-là. [...] Il nous amenait souvent en excursions à l'Art Institute pour regarder des peintures. La plupart de ses amis étaient peintres. [...] Il était vraiment exceptionnel<sup>604</sup>.

Cette relation est réciproque puisqu'Aaron Siskind, même s'il se consacre de plus en plus à la production et à la promotion de son oeuvre, soutient également la nouvelle génération d'élèves sur la scène de Chicago et d'ailleurs. Au cours d'une conférence intitulée « Problems

<sup>601</sup> Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri, 2 juin 2016, Chicago.

<sup>602</sup> Aaron SISKIND, *Aaron Siskind : Photographs*, New York, Horizon Press, 1959.

<sup>603</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 150.

<sup>604</sup> « He taught about everything, he really knew a lot about photography. And he knew almost all the famous names of that time. [...] He would tell about when he was in the Photo League and the politics of New York at the time. [...] He would often take us on [...] field trips to the Art Institute to look at paintings. Most of his friends were painters. [...] He was pretty special. » Thomas BARROW, [DVD], 11 mars 2005, Voices of Photography, CCP, 05:017.

of Photography as an Art », à l'automne 1967 dans la banlieue de Chicago auprès des amis de l'Art Institute de Chicago, il défend le travail de ses élèves, des photographes jeunes et radicaux qui, selon lui, « disent quelque chose du monde<sup>605</sup>. » Le 26 mars 1965, lors de l'ouverture de son exposition rétrospective à la George Eastman House, après avoir rendu hommage à de grands photographes comme Stieglitz, Weston, Strand, Walker Evans et Ansel Adams, il salue ses étudiants : « Un youpee et un hurra aux jeunes photographes – inconscients des moyens, curieux de la vie, perplexes à propos du sens et dévoués à l'image-objet. Je connais certains d'entre vous (certains sont ici dans cette salle) et il y en a beaucoup, beaucoup plus – vous êtes en train de changer le visage et le cœur de la photographie<sup>606</sup>. » C'est cette relation entre Siskind et ses élèves, le magnétisme qu'il exerce sur eux, qui va également amener de nombreux jeunes photographes à rejoindre le programme.

### 3.1.2.2 L'abandon du programme original ?

Face à cet afflux de nouveaux élèves, Siskind, plutôt que de renforcer le mode de sélection, le rend encore plus flexible. Il n'exige aucun niveau formation spécifique de la part des nouveaux entrants du moment qu'ils sont motivés. Charles Traub raconte ainsi que Siskind le fait entrer dans le programme sans même avoir regardé son portfolio<sup>607</sup>. Une fois l'élève accepté, Siskind décide de manière informelle, voire arbitraire, si l'élève doit suivre certaines classes de remise à niveau. Kenneth Josephson ne suit pas le cours fondamental car il a déjà suivi le programme photographique du RIT, alors que Linda Connor, qui a déjà suivi les cours de Harry Callahan à la RISD, se voit dans l'obligation de prendre certaines classes du cours fondamental. Siskind explique ce choix pour des raisons pratiques. Puisque tous les élèves arrivent avec un niveau différent et qu'ils ne constituent pas un nombre assez important pour créer une classe de master, Aaron Siskind les fait patienter en leur proposant de suivre des cours qui complètent leur formation initiale. De cette façon, il est sûr d'obtenir un nombre suffisant d'élèves en master et une classe homogène :

<sup>605</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., pp.172-174.

<sup>606</sup> « A yipee and a hip-hip hooray to you young photographers—unselfconscious about means, curious about life, perplexed by meaning and devoted to the picture-object. I know some of you (some are right here in this room) and there are many, many more—you are changing the face and the heart of photography. » Aaron Siskind cité dans *Ibid.*, p. 167.

<sup>607</sup> Entretien de Charles Traub avec Agathe Cancellieri, juin 2016, Chicago.

Nous avons en majorité des personnes qui étaient autodidactes, ou qui avaient étudié une année quelque part. Donc on les acceptait tous. J'avais certains étudiants qui ont même pris le cours fondamental. Je le leur ai appris, j'ai toujours enseigné la seconde année et la troisième. Ils rejoignaient les autres étudiants de premier cycle. Et plus tard, quand j'avais un nombre suffisant d'étudiants en cycle supérieur, je créais parfois une classe à partir de ce groupe. Quand ils avaient tous atteint un certain niveau. Parfois j'avais une classe de huit ou dix étudiants en master<sup>608</sup>.

Cette quasi absence de sélection a pour conséquence l'abandon par Siskind du cours fondamental et la transformation du programme tel qu'élaboré par Callahan et Siskind. Callahan explique ainsi que si Siskind « n'avait rien contre le cours fondamental, il préférerait les personnes avancées<sup>609</sup>. » Les exercices basiques du cours fondamental sont maintenus en grande partie grâce aux anciens élèves de Callahan et Siskind qui les ont intégrés dans leur propre œuvre. Joseph D. Jachna les enseigne entre 1961 et 1969, Joseph Sterling à l'automne 1966 et au printemps 1968, Charles Swedlund de l'automne 1969 jusqu'à son départ à la fin du semestre de printemps 1971<sup>610</sup>.

Joseph Jachna est celui qui modifie le plus le cours fondamental en renouvelant les exercices et en en inventant d'autres. Il introduit ainsi un exercice pour observer le monde extérieur et l'interpréter de manière ludique. Il s'agit d'imaginer que l'humanité vient d'apprendre l'existence d'extraterrestes qui ont vécu parmi eux et ont cherché à communiquer avec eux depuis un certain temps sans qu'ils s'en soient aperçus jusque-là. L'élève est ainsi chargé d'explorer son environnement, de repérer des signes et de leur donner une signification. Il introduit également un autre exercice qui porte sur la représentation de soi en photographie. Les étudiants doivent répondre par une image à cette question : « Qui êtes-vous ? <sup>611</sup> » Ces deux exercices renforcent une pratique photographique portée sur l'interprétation de formes dans un environnement donné et sur l'image comme miroir de soi.

<sup>608</sup> « [...] we had mostly people who were self-taught, or studied for a year somewhere. So we just took them in. I had some students who even got the foundation course. They'd take two or three courses a semester. They'd work with whoever was teaching the course. I taught of them, I was always teaching the second year, and the third year. And they joined the other undergraduates. And then later on, when we had enough graduate students, sometimes I would make a class of them, when they got to a certain level. Sometimes I might have a class of eight or ten graduate students. » Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>609</sup> « He didn't mind doing the Foundation Course, but he preferred the advanced people. » *Ibid.*

<sup>610</sup> Dans les notes de cours d'Alan Cohen, Charles Swedlund enseigne principalement les techniques du développement des tirages et propose quelques problèmes comme « Photographier dans la foule », « Photographier des passants dans la rue » ou encore la prise de vue de paysages nocturnes, notamment la réalisation d'un panorama du bord du Lac Michigan de nuit. Voir Alan COHEN, « ID Class Notes 1969-1972 », *manuscrit*, pp. 75-76, Collection privée Alan Cohen, Chicago.

<sup>611</sup> Entretien de Joseph D. Jachna avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*



Par ailleurs, si Aaron Siskind arrête d'enseigner aux élèves de première année, il continue à donner certains exercices du cours fondamental à ses élèves les plus avancés comme l'enregistrement de « formes pures » dans le jardin botanique, l'exercice de l'« alphabet » et des « numéros de maisons<sup>612</sup>. » Ces exercices abordent l'idée de concept et de formes visuelles en photographie.

Le renforcement du programme de master en dépit du reste du programme marque la fin des projets collectifs et documentaires. L'étudiant n'effectue plus dans son parcours un cheminement qui va des techniques expérimentales aux traditions photographiques et à la réalisation de projets collectifs ou individuels. Il est directement orienté vers la réalisation d'une thèse et son accomplissement personnel en tant que photographe. Siskind refuse même de voir les travaux réalisés à côté de la thèse. Geoff Winningham raconte la réaction de Siskind après qu'il lui eut montré des photographies prises dans l'ouest américain : « La thèse c'est ce que tu dois faire, le reste on ne veut pas le voir. [...] Fais quelque chose d'original, rends-le à temps, développe de bons tirages, qu'ils soient prêts pour l'examen final<sup>613</sup>. »

Ainsi la vision pluridisciplinaire et expérimentale du New Bauhaus disparaît au profit d'un travail individuel et professionnalisant. Chaque élève soutient une vision personnelle qui ne reflète plus l'école. Les *Student Independent* réalisés à cette époque en témoignent. Le numéro six, publié en 1966, à l'inverse des numéros précédents qui réunissaient un ensemble d'étudiants et leurs travaux, présente pour la première fois une série personnelle réalisée par un seul étudiant. Thomas Barrow alors étudiant en master crée une série de dix photographies en noir et blanc pour la publication à la demande de Siskind. *The Automobile* documente des conducteurs au volant de leurs voitures. Barrow y enregistre dans des plans serrés l'existence psychologique de ces « personnages » qui, parce qu'ils se croient seuls, laissent libre cours à leurs émotions. Utilisant des plans plus larges, il photographie les variations de formes et de lumière, les lignes d'une voiture, l'ombre d'un passant, ou la structure d'un immeuble. Cette

<sup>612</sup> Joseph Jachna et Aaron Siskind se répartissent les exercices du cours fondamental au début des années 1960. Siskind enseigne les exercices suivants : « *plants, house numbers, number suggestion, physical depth & space, bridges, motion, page – 2 sides copying, copy problem, 2 exposures on a roll of film – accident, product, word illustration problem, object – part of it, rectangle.* » Joseph D. Jachna quant à lui supervise ces problèmes : « *evidence of people, graphics on walls, series – showing sequence, series- showing anything, kodolith, form in machinery, people – any way.* ». Voir manuscrit « Sophomore Problems », Arthur Siegel Papers, AIC, FF. 17.9.

<sup>613</sup> « *The thesis is what you do, the rest we don't want to see. (...) It was all about the thesis. Do Something original, get it done on time, get it printed well, have it ready for your final review.* » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

série fera partie de sa thèse de master intitulée *In The Garden*<sup>614</sup>. Le numéro sept de *Student Independent*<sup>615</sup> présente neuf photographies par huit étudiants qui ont « travaillé ensemble dans le temps mais indépendamment dans leur travail ». Le portfolio, réalisé en 1969, ne défend pas une vision propre à l'école puisque la majorité des photographes ne font déjà plus partie du département et n'ont d'ailleurs jamais pour certains travaillé en même temps à l'ID. Barbara Crane a rendu sa thèse en 1966 ; Kurt Heyl, Tom Knudston et William Larson en 1967. Les œuvres présentées sont le fruit d'une pratique individuelle – Barbara Crane et William Larson sélectionnent une photographie de leurs thèses – et le portfolio n'a pas été pensé de manière collégiale comme un objet à part entière. Le plus abouti des *Student Independents* produit dans les années 1960 est sans doute le numéro huit. Créé par Misch Kohn en partenariat avec Aaron Siskind, bien qu'il ne soit pas *photographique*, réunit des sérigraphies et des gravures en couleur réalisées par les élèves et témoigne de la volonté de produire encore des œuvres en commun au sein de l'Institut. En 1965, Arthur Siegel édite un guide des bâtiments les plus connus de Chicago, *Chicago's Famous Buildings*<sup>616</sup>, dans lequel il utilise les photographies de certains de ses élèves. Le livre, qui rencontre un succès notable puisqu'il est réédité trois fois, constitue le seul projet collectif produit par des acteurs du département photographique. Cependant, il est difficilement comparable aux productions des années 1950 comme le Projet Sullivan ou les reportages de la Chicago Housing Administration.

### 3.1.2.3 L'ouverture du département à la scène photographique américaine

A mesure que les étudiants affluent vers le département photographique, Siskind se retrouve paradoxalement de plus en plus isolé. Pour y remédier, il agit sur deux plans. D'une part, il crée une communauté constituée de ses étudiants favoris comme nous l'avons vu plus haut. D'autre part, il ouvre le département à la scène photographique américaine. A partir de la fin des années 1950, il invite ainsi de nombreux photographes américains connus à venir

<sup>614</sup> *The Garden* documente l'évolution de la « vie » d'une automobile : de sa « naissance » dans les salons d'automobile, à sa « maturité » sur la route, à sa destruction dans des décharges. Voir Thomas F. BARROW, *The Automobile, A Photographic Study*, Master's Thesis, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1966, IIT, Box. 56.

<sup>615</sup> *Student Independent 7*, Chicago, Institute of Design of Illinois Institute of Technology, 1969, IIT, Box. 368.

<sup>616</sup> Arthur SIEGEL, *Chicago's Famous Buildings : a photographic guide to the city's architectural landmarks and other notable buildings*, Chicago, University of Chicago Press, 1965.

enseigner au département photographique. En tant que groupe, ces photographes n'ont a priori rien en commun sinon d'être proches d'Aaron Siskind. Bien sûr, ils se rapprochent d'une photographie expressionniste défendue par Minor White et le magazine *Aperture* dans ces années-là et le travail de certains d'entre eux est associé à la photographie abstraite<sup>617</sup>. Frederick Sommer enseigne pendant l'année 1957-1958 et revient en 1963 pour animer un atelier en coordination avec une exposition de ses photographies à l'Art Institute<sup>618</sup>. Ses deux passages à l'ID marquent durablement les étudiants tant d'un point de vue technique – Sommer leur apprend un art du tirage extrêmement précis – que d'un point de vue théorique – il leur enseigne la photographie de manière philosophique. Au printemps 1963, Nathan Lyons, alors directeur de la George Eastman House, fait partie de l'équipe enseignante du département et organise en même temps la première conférence nationale de la Société pour l'Education Photographique (SPE) dont Aaron Siskind, Kenneth Josephson et Art Sinsabaugh comptent parmi les premiers membres. Sur un plan pédagogique, Nathan Lyons partage avec Siskind le projet de créer une communauté éducative à travers les Etats-Unis. En 1967, le photographe Wynn Bullock remplace Siskind, parti à Rome pendant le semestre du printemps.

Cependant l'influence de ses visiteurs sur les étudiants de Siskind reste limitée. D'une part parce que leur passage est de courte durée, d'autre part parce qu'ils ne sont pas forcément en accord avec la pédagogie de l'ID. Sommer a ainsi toujours critiqué l'organisation de l'ID et le manque de rigueur des étudiants comme l'indique Joseph D. Jachna dans son journal<sup>619</sup>. La *méthode* d'enseignement de Wynn Bullock, d'après le récit qu'en fait Geoff Winningham, est trop abstraite et conceptuelle et le rend inaudible pour certains étudiants : « Bullock est venu ici pour un semestre. Selon moi, sa présence relevait en quelque sorte de la farce car lorsqu'on essayait de lui parler de photographie, il dérivait de manière très étrange vers une discussion conceptuelle sur le temps et l'espace. Je n'ai rien appris de lui, mis à part le fait que certaines personnes parlent d'art et que tu n'as aucune idée de ce dont ils parlent<sup>620</sup>. »

<sup>617</sup> Nathan Lyons, Aaron Siskind, Frederick Sommer et Wynn Bullock font tous les quatre partie de l'exposition *The Sense of Abstraction* organisée par Edward Steichen au MoMA de New York en 1960, *op. cit.*

<sup>618</sup> *Photographs by Frederick Sommer*, The Art Institute of Chicago, 9 mars - 7 avril 1963.

<sup>619</sup> Joseph D. JACHNA, « Notebook », *op. cit.*

<sup>620</sup> « *Bullock who came here for one semester. He was to me kind of a joke because when you tried to talk to him about photography, it all lapses in this very strange conceptual discussion of time and space. I didn't learn anything from him except that some people talk about art and you won't have any idea at all what they are talking about.* » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

Ces visiteurs permettent surtout à Siskind d'inscrire le département dans une contemporanéité photographique et de créer dans le South Side une communauté d'artistes. Dans cette perspective, il réunit également, lors de fêtes qu'il organise, des photographes de passage à Chicago, souvent à l'occasion d'une exposition qui leur est consacrée à l'Art Institute. Des personnalités comme Clarence John Laughlin<sup>621</sup> en 1960-61, Robert Frank<sup>622</sup> en 1961, David Heath<sup>623</sup> en 1963, Imogen Cunningham<sup>624</sup> en 1964 et Walker Evans en 1964<sup>625</sup>, Danny Lyon en 1966<sup>626</sup> sont en effet exposées par Hugh Edwards qui défend leur travail aux côtés de celui des élèves de l'ID. Dans le hall de S. R. Crown Hall, entre deux expositions d'étudiants, des maîtres de la photographie présentent leur travail. Frederick Sommer est exposé en 1963 et Wynn Bullock en 1967. La relation entre jeunes photographes locaux et artistes confirmés est ainsi encouragée au sein de l'Art Institute par Hugh Edwards et au sein de l'IIT par Siskind.

La communauté photographique étant restreinte à Chicago, Siskind héberge la plupart ces photographes et organise des réceptions où il invite professeurs et élèves. Irène Siegel<sup>627</sup>, la femme d'Arthur Siegel, décrit des *cocktails parties* particulièrement arrosées où de grands peintres de l'époque, à l'instar de Frank Kline, des intellectuels, des collectionneurs et des étudiants se rencontrent dans l'appartement de Siskind. Ces fêtes marquent davantage les élèves d'un point de vue social que d'un point de vue esthétique mais elles sont souvent l'occasion pour eux de discuter avec ces photographes et de voir leurs tirages. Joseph D. Jachna rencontre Clarence John Laughlin chez Siskind qui s'amuse à faire tourner à quatre-vingt-dix degrés les photographies de chaque élève assurant qu'une « photographie est bonne si elle peut résister [à cet exercice] peu importe le sens selon lequel on la regarde<sup>628</sup>. » Jachna se souvient qu'à cette occasion, il présente pour la première fois une des photographies de sa thèse sur l'eau. Avant même que Siskind l'ait vue, Laughlin émet un commentaire sur son œuvre à laquelle il trouve un sens de l'« économie ». Thomas Barrow<sup>629</sup> se rappelle également sa rencontre avec David Heath chez Siskind en 1963 et en 1964, alors que ce dernier visite

<sup>621</sup> *The Personal Eye : Clarence John Laughlin*, Art Institute of Chicago, 9 décembre 1960-15 janvier 1961.

<sup>622</sup> *Photographs by Robert Frank*, Art Institute of Chicago, 28 avril-11 juin 1961.

<sup>623</sup> *A Dialogue with Solitude : Photographs by David Heath*, Art Institute of Chicago, 12 juillet-18 août 1963.

<sup>624</sup> *Photographs by Imogen Cunningham*, Art Institute of Chicago, 10 juillet-6 septembre 1964.

<sup>625</sup> *Photographs by Walker Evans*, Art Institute of Chicago, 13 novembre 1964-10 janvier 1965.

<sup>626</sup> Danny Lyon : *photographs*, Art Institute of Chicago, 2 avril-15 mai 1966.

<sup>627</sup> Irene SIEGEL, « Photo Associates Dinner and Panel Discussion on the Institute of Design at the Art Institute of Chicago », *enregistrement audio et transcription*, 8 juin 1999, Department of Photography, AIC.

<sup>628</sup> Entretien de Joseph D. Jachna avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>629</sup> Thomas BARROW, [DVD], 11 mars 2005, *Voices of Photography*, CCP, 05:017.

Chicago après avoir reçu deux bourses Guggenheim pour parcourir les Etats-Unis. Il se souvient avoir été frappé par la noirceur psychologique et esthétique de ses tirages qui feront partie de son œuvre la plus importante, *A Dialogue With Solitude*<sup>630</sup>. Linda Connor<sup>631</sup>, étudiante de Siskind et Siegel, raconte avoir fait office de chauffeur pour l'ensemble des photographes en visite de 1967 à 1969, notamment la photographe Imogen Cunningham venue de Californie.

En invitant ou en recevant la scène photographique américaine à Chicago, Aaron Siskind ouvre l'ID à d'autres influences que celles de la photographie expérimentale, comme Arthur Siegel l'avait fait dans les années 1940 en invitant Wayne Miller et Gordon Coster. Implicitement, il dit à ses élèves de se trouver d'autres modèles que celui du Bauhaus. Pour la première fois dans la thèse des étudiants de master, on trouve ainsi des figures extérieures au programme, à l'instar de Thomas Barrow qui cite Robert Frank et Lee Friedlander comme modèles dans sa thèse. De plus, si ces visiteurs n'ont pas d'impact immédiat sur le département, ils agissent comme une véritable bouffée d'air frais. En les rencontrant, les étudiants découvrent une communauté d'artistes au-delà de Chicago qui les ouvre au reste des Etats-Unis. Charles Swedlund effectue ainsi plusieurs séjours chez Frederick Sommer qui devient un de ses mentors et Linda Connor décide de déménager à San Francisco en 1969 après avoir rencontré Imogen Cunningham. Elle y poursuivra une carrière de professeur à l'Art Institute de San Francisco.

#### **3.1.2.4 Progressisme et conservatisme au sein du département**

Après le départ de Callahan, Siskind attend quatre années avant d'accepter les thèses de nouveaux étudiants qui succèdent à la génération *ID5*. Ce temps de pause lui est nécessaire afin de décider de l'orientation que doit prendre le département dans les années à venir. En 1965, Beverly Capps et Joanne Marten obtiennent leur diplôme de master en photographie. Ce sont les deux premières femmes à l'obtenir après Joyce Lemensdorf en juin 1957. Elles annoncent en creux l'arrivée d'une plus grande diversité d'étudiants, en particulier des femmes, au sein du département photographique dans les années 1960.

<sup>630</sup> David Heath, *A Dialogue With Solitude*, New York, Community Press, 1965.

<sup>631</sup> Linda CONNOR, [DVD], 3 mars 2006, *op. cit.*

Joanne Marten crée une des rares thèses ouvertement politiques, voire la seule, du département photographique. *The Negro* est constituée de soixante-deux photographies prises à Chicago, en Alabama et à Washington D.C. de 1962 à 1965, années cruciales de lutte pour la reconnaissance des droits civiques des Afro-Américains (fig. 188 à 193). Marten documente les marches des droits civiques – les photographies de Washington D.C présentent la marche historique sur Washington de mars 1963 – et la vie familiale et locale des protagonistes. Ce portrait de la lutte des Noirs américains relève à la fois du photojournalisme, d'un travail formel – Marten transcrit l'unité des Afro-Américains en isolant leurs mains, leurs jambes – et de portraits terriblement graves et engagés proches de photographes comme David Heath ou de William Eugene Smith. La dimension non seulement sociale mais aussi politique de cette thèse est pourtant quasiment absente du reste des productions photographiques du département dans les années 1960.

Alors que Chicago devient le siège de l'expansion des droits civiques du Sud jusqu'aux villes du nord avec la mise en place du *Chicago Freedom Movement* par Martin Luther King à en 1966<sup>632</sup>, peu d'étudiants s'intéressent à ces questions contemporaines<sup>633</sup>. Stef Leinwohl, étudiant en photographie et en design, est probablement le seul étudiant à documenter les visites du Révérend Martin Luther King dès 1964. Linda Connor évoque le climat de violence et le sentiment d'étouffement et de division qui règnent à Chicago dans les années 1960<sup>634</sup> et qui la décident à quitter la ville et à s'installer à San Francisco. Par ailleurs Siskind lui-même se désinvestit d'une démarche documentaire en ne proposant plus de projets d'envergure, comme le projet Sullivan, qui permettait aux élèves de connaître Chicago et de s'aventurer au-delà de leurs zones de confort. Il est engagé politiquement mais en fait très peu part à ses élèves. Il prête notamment certaines de ses photographies pour l'exposition *Richard J. Daley* organisée contre la brutalité policière en 1968 après la convention démocrate de

<sup>632</sup> En janvier 1966, Martin Luther King et le Southern Christian Leadership Conference (S.C.L.C) annoncent le *Chicago Freedom Movement* ou Mouvement de Libération de Chicago pour lutter pour les droits civiques et plus particulièrement contre la ségrégation dans l'éducation, le logement et l'emploi. Martin Luther King s'installe même avec sa famille dans un ghetto de l'ouest de la ville pour se rapprocher du mouvement. Il sera contraint de partir en janvier 1967 face à la violence de la part de la communauté blanche de Chicago et de l'indifférence de ses responsables politiques.

<sup>633</sup> Il faudra attendre 1977 pour qu'un élève du département photographique de l'ID fasse une thèse en relation avec la population afro-américaine de Chicago. Voir Michael ABRAMSON, *Black Night Clubs of Chicago's Southside*, Master's Thesis, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1977, IIT, Box 49.

<sup>634</sup> Linda CONNOR, [DVD], 3 mars 2006, *op. cit.*

Chicago<sup>635</sup>. Malgré tout, une partie des étudiants de l'ID sont engagés politiquement et décident d'organiser en 1970 une exposition en réponse aux événements sanglants de la Kent State University de l'Ohio où quatre étudiants furent tués par la garde nationale alors qu'ils manifestaient contre la guerre du Vietnam. En forme de protestation, ils installent un champ de croix sur la pelouse qui jouxte R. S. Crown Hall. La quasi-disparition de l'approche documentaire peut s'expliquer par l'isolement géographique du département au sein de la ville de Chicago. Situé au milieu des populations noires, l'IIT devient un symbole de la gentrification de la ville par une élite blanche et éduquée qui elle peut accéder à l'ensemble des quartiers de Chicago. Ainsi, depuis le début des années 1950, l'IIT tente de limiter l'expansion du ghetto en achetant les terrains limithrophes de son campus. L'Université fait également construire une barrière d'enceinte autour du campus. Cette fracture entre les étudiants et les habitants des ghettos fait de l'IIT le siège de revendications des étudiants noirs à la fin des années 1960. Alors qu'ils ne représentent que cinq pour cent des étudiants de l'IIT en mai 1968<sup>636</sup>, ils lancent une série de revendications qui sera reprise par l'ensemble des universités de la ville. Ils demandent entre autre la création d'un « programme accéléré de recrutement concentré sur les lycées du quartier » afin d'accueillir au moins vingt-cinq pour cent de membres de la communauté afro-américaine des quartiers environnant le campus<sup>637</sup>.

Sur un plan technique, les étudiants continuent à utiliser les mêmes outils que ceux des années 1950. A quelques exceptions près, ils utilisent des chambres photographiques de format 4 x 5 plutôt que des appareils de 35 mm. Pour Siskind, ces appareils lourds et encombrants permettent de prendre davantage de temps dans l'élaboration d'une image et dans la construction d'une vision photographique. Photographe exclusivement du noir et blanc, Siskind ne s'intéresse pas aux expérimentations en couleur de ses élèves. George Nan, ancien étudiant de Rochester, est le seul étudiant à proposer une thèse de photographies en couleur en 1961 et à enseigner cette technique. Dès qu'il quitte le département, cet enseignement disparaît du programme. Charles Swedlund le reprend lorsqu'il devient professeur à l'ID entre 1969 et 1971 mais ressent « un antagonisme certain. La couleur n'était

<sup>635</sup> Cette exposition est organisée du 19 décembre 1968 au 14 janvier 1969 à la Feigen Gallery en protestation contre le maire de Chicago de l'époque, Richard J. Daley, qui a laissé réprimer dans le sang des manifestations politiques autour de la convention démocrate. Roy Litchenstein, Robert Motherwell et Barnett Newman font également partie de cette exposition.

<sup>636</sup> Caroline ROLLAND-DIAMOND, *Chicago, le moment 68: territoires de la contestation étudiante et répression politique*, Paris, Syllepse, Germe, 2011, p. 93.

<sup>637</sup> Voir *Ibid*, p. 96.

pas encouragée<sup>638</sup>.» Geoff Winningham propose au sein de sa thèse quelques tirages couleur mais reçoit une réponse sarcastique de la part d'Aaron Siskind :

Pendant le dernier mois du semestre, j'ai commencé à photographier Wells Street en couleur. J'installais une petite chambre noire chez moi pour développer mes films et faire des tirages [...] Quand j'ai présenté ma thèse, soixante ou soixante-dix tirages étaient en noir et blanc, et quelques-uns en couleur. Et Arthur et Aaron ont regardé mon travail. Ils n'ont pas fait beaucoup de commentaires. [...] Je me rappelle leur avoir dit « Je me demande combien de temps ces tirages vont durer. » et Aaron m'a répondu « Plus longtemps que tu ne le souhaites<sup>639</sup>. »

Aux projets collectifs qui avaient marqué les années 1950 à l'ID, Siskind ne propose pas une nouvelle orientation commune au département. C'est ainsi que jusqu'en 1967, à l'exception de Joanne Marten, les thèses s'inspirent peu ou prou des travaux des années 1950. A défaut d'être poussés à trouver leur propre voie, les élèves approfondissent les œuvres de ceux qui les ont précédés. Avec la publication d'*Aperture* de 1961 et la notoriété grandissante de Callahan et Siskind, les étudiants du début des années 1960 s'inspirent de leurs aînés. Dans *The Group, A Photographic Study*, Reginald Heron choisit comme sujet « le groupe » et photographie des rassemblements de personnes dans la rue, les transports en commun et à l'Art Institute (fig. 194 à 196). Cette thèse s'inspire directement de celle de Ray K. Metzker. Heron se positionne comme un chorégraphe qui contrôle les rapports entre l'espace urbain et ses éléments formels par la lumière. L'intention est la même que chez Metzker, il s'agit de photographier, à travers la foule, la solitude des êtres dans la ville.

Thomas Porett place sa thèse dans la tradition de Harry Callahan et de Joseph D. Jachna. Le nom évocateur de sa série photographique, *Introspective Landscape*, propose une approche personnelle et introspective du paysage naturel. Il photographie les effets de la lumière sur l'eau, la simplicité graphique de la branche d'un arbre, les formes créées par la glace et la neige. Porett tente de nuancer cette approche directe en utilisant des techniques expérimentales, telles que l'utilisation d'une pellicule infrarouge ektachrome. Celle-ci altère les couleurs et rend les tonalités de la photographie neutres à la manière d'un camouflage. Il

<sup>638</sup> John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s », *op. cit.*, p.162.

<sup>639</sup> « During the last month of my last semester I started shooting color on Wells Street. I set up a little darkroom at home to develop the film and make the print. [...] When I presented my thesis, 60 or 70 prints of Wells Street, the first 50 or 65 were all black and white, and the last ones were in color. And Arthur and Aaron both looked at my work. They really didn't say too much. [...] I remember saying to them « I'm wondering how long these prints will last. And Aaron says « Longer than you want them to. » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*



s'aventure même à créer des images multiples avec plusieurs négatifs qu'il combine ensemble, transgressant ainsi les codes du département. Pour autant cette recherche formelle reste limitée car elle ne propose pas une nouvelle vision mais reflète plutôt l'approfondissement d'une approche expérimentale qui a irrigué l'ID des années 1940 aux années 1950.

Au milieu des années 1950, Siskind emmène ses étudiants à une conférence d'Arthur Siegel en lien avec une exposition à l'Art Institute présentant son travail sur *State Street*<sup>640</sup>. Cette série en couleur a été réalisée avec un Leica. La combinaison d'un appareil de petit format et de la couleur est insupportable aux yeux de Siskind. En pleine conférence, il lui demande : « Est-ce que tu leur as donné un numéro ? » en référence aux portraitistes de rue qui distribuaient des cartes de visite pour commander des épreuves photographiques<sup>641</sup>. Cette intervention de Siskind, bien qu'anecdotique, révèle sa relation conflictuelle avec Arthur Siegel mais annonce aussi le rôle précurseur de ce dernier au sein du département lorsqu'il le réintègrera en 1967. Il faudra en effet attendre le retour définitif d'Arthur Siegel pour que le département retrouve un esprit d'innovation en accord avec son temps.

### 3.1.2.5 Le retour d'Arthur Siegel

Au cours des années 1960, Siskind bénéficie d'une notoriété sur la scène artistique de plus en plus grande. Occupé à produire ses expositions et à promouvoir son œuvre, il a conscience qu'il ne peut diriger seul le programme. Logiquement, il se tourne vers Arthur Siegel qui enseigne à mi-temps entre 1963 et 1966 au sein du département. A l'automne 1967, il l'embauche à plein-temps avec un statut de professeur associé<sup>642</sup>. Le retour de Siegel inscrit le département dans une continuité historique et permet à Siskind de s'appuyer sur ses qualités de synthèse pour donner une véritable direction au programme.

<sup>640</sup> *Photographs in Color by Arthur Siegel*, Art Institute de Chicago, 15 septembre- 1 novembre 1954.

<sup>641</sup> Cette scène est racontée par John Grimes in John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s », *op. cit.*, p.162.

<sup>642</sup> Depuis son départ en 1949, Arthur Siegel est revenu plusieurs fois enseigner à l'ID mais de manière discontinue. Il enseigne le cinéma à mi-temps pendant les cours du soir de 1951 à 1954. Puis à la demande de Siskind, il enseigne l'histoire de la photographie au printemps 1963 et au printemps 1964, et toute l'année 1966. A l'automne 1967, il est embauché à plein temps et deviendra directeur du département après le départ de Aaron Siskind en 1971.

Arthur Siegel est un personnage clef pour comprendre l'histoire du département dans les années 1960. Les témoignages des élèves de l'époque diffèrent sur son rôle et le type de discipline qu'il enseignait. Après recoupement des entretiens, on peut affirmer que Siegel avait deux classes principales de manière discontinue de 1963 à 1972. La première porte sur l'histoire de la photographie, la seconde forme les élèves à la photographie expérimentale selon les principes du programme du New Bauhaus. Au cas par cas, et parfois même au sein du cours fondamental, Siegel prodiguait les bases d'une formation technique et commerciale. Alan Cohen<sup>643</sup>, dans ses notes de cours, indique ainsi qu'Arthur Siegel apprenait à ses étudiants à réaliser de manière professionnelle des portraits et à photographier des objets de design. Par ailleurs, parce que Siegel a une pratique plus éclectique de la photographie que Siskind dans les années 1960, il parvient à enseigner en étant plus en phase avec ses étudiants comme en témoigne Winningham : « C'est ce que Siegel m'a en partie appris. La photographie est plus que de l'Art. La photographie est toutes sortes de choses dont la plupart me plaisaient. [...] Aaron ne faisait rien d'autre que de l'art<sup>644</sup>. »

Arthur Siegel propose un enseignement qui allie culture générale et spécificités techniques du médium, réalisation d'un projet individuel et conciliation avec le monde extérieur. Dans un portfolio de 1969 publié par l'IIT et regroupant les photographies de plusieurs étudiants avec un de ses tirages et un autre de Siskind, Siegel décrit le profil idéal de l'élève d'aujourd'hui :

Le modèle du photographe de l'Institute of Design a toujours été une personne munie d'une culture générale qui, en comprenant à la fois la culture dans laquelle il vit et sa propre singularité vis-à-vis d'elle, fonctionne aux niveaux les plus élevés pour son bien personnel et le bien public<sup>645</sup>.

Pour former ce modèle, Siegel commence par enseigner l'histoire de la photographie comme il le faisait dans les années 1940 au sein de la School of Design. William Larson dit ainsi : « Si Aaron nous a appris à être des photographes, Arthur nous a enseigné ce qu'est la

<sup>643</sup> Alan COHEN, « ID Class Notes 1969-1972 », *op. cit.*

<sup>644</sup> « *That is what I got in part from Siegel. Photography is more than just Fine Art. Photography is all sorts of things and most of it I love [...] Aaron didn't do anything besides his art.* » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>645</sup> « *The Institute of Design model of a photographer has always been a broadly educated person, who by understanding both the culture he lives in and his uniqueness within that culture, functions at the highest levels of personal and public good.* » Arthur SIEGEL, *Photographs : Institute of Design*, Portfolio 6, Chicago, Institute of Design of Illinois Institute of Technology, 1969, IIT, 2005.031.

photographie <sup>646</sup>. » Pour Siegel, l'enseignement de l'histoire de la photographie est essentiel à la formation du photographe-artiste. Elle permet non seulement à l'élève de connaître les photographes qui l'ont précédé mais aussi de prendre conscience de l'histoire dans laquelle il se situe et de produire un travail artistique en lien avec la société. La vision d'un élève qui fait le lien entre passé et futur rappelle celle d'Henry Holmes Smith<sup>647</sup> et des artistes qui ont fondé l'enseignement photographique au sein du New Bauhaus. Cette histoire de la photographie est incarnée selon Arthur Siegel par des photographes, tous hommes, qui vont de Jacob Riis à Robert Frank. Cette personnification de l'histoire structure les cours d'Arthur Siegel, ce qui lui permet en même temps d'exposer son propre point de vue à coup d'affirmations et de maximes à ses élèves. Les notes d'Alan Cohen retranscrivent des citations directes de Siegel, des sortes de maximes censées guider l'élève dans ses études comme dans sa vie. Cohen les appelle « Les lois de Siegel » : « Le photographe expérimenté est prêt à prendre le risque d'échouer », « Nous avons plus de similitudes que de différences », « Ne jamais croire les dates [des photographies] d'un photographe<sup>648</sup>. »

Sans être en charge à proprement dit de la formation technique, Arthur Siegel donne une série de problèmes aux quelques élèves qui suivent encore le cours fondamental. En lien avec la scène photographique des années 1960, Siegel enseigne particulièrement la photographie de rue prise avec un 35 mm :

Arthur Siegel enseignait le premier et le second exercice du cours fondamental. Il disait « Faites une série de portraits classiques. Vous avez une semaine. Réalisez au moins une douzaine de portraits. » La question était « Qu'est-ce qu'un portrait classique ? » et sa réponse était « A vous de trouver. » Il souhaitait obtenir des tirages aux tonalités profondes, nettes. [...] J'ai photographié des enfants dans les rues et pour chacun d'entre eux je les faisais poser contre un mur. Le mur en question avait généralement des graffitis ou une particularité. [...] Arthur Siegel était un très bon artisan du format 35 mm. Il nous apprenait à maîtriser le 35 mm pour obtenir une qualité maximale. Il enseignait ces spécificités au cas par cas. [...] Mais il n'y avait jamais une classe spécifique où vous appreniez la technique<sup>649</sup>.

<sup>646</sup> John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s », *op. cit.*, p.165.

<sup>647</sup> « *In my work I would like to praise heroes and enable some persons to remember the firm link between past and future that acts of the imagination provide us.* » Henry Holmes SMITH cité dans Betty HAHN, « Henry Holmes Smith : Speaking with a Genuine Voice », *Image*, 16 : 4, décembre 1973, pp. 2-3.

<sup>648</sup> « *The Experience Photographer is willing to risk failure* », « *We are more alike than we are different* », « *Never believe a photographers's Date* » Arthur SIEGEL cité par Alan COHEN, « ID Class Notes 1969-1972 », *op. cit.*, pp. 5, 16.

<sup>649</sup> « *The first or the second assignment in the Fondation class Arthur Siegel was teaching it. He said « Make a series of classical portraits. You have one week. Make at least a dozaine of portraits.* » *The question was « What's a classic portrait ? » and his answer was « That's for you to figure out.* » *What he wanted was full*

En plus de l'histoire de la photographie et de cette formation technique, Aaron Siskind demande à Siegel d'enseigner la photographie documentaire, sans doute pour maintenir une tradition qu'il a lui-même introduite à l'Institut et qu'il n'est plus en mesure d'enseigner. Mais Siegel refuse et choisit de créer un cours de photographie expérimentale dans le droit fil du New Bauhaus. François Deschamps, élève de 1970 à 1972, raconte avoir été largement influencé par les deux classes de Siegel qui lui permettaient d'avoir à la fois un savoir technique de la photographie à travers les expérimentations, et un savoir encyclopédique et visuel de la photographie à partir des diapositives, des reproductions et des livres photographiques montrés pendant les cours d'histoire de la photographie par Siegel<sup>650</sup>.

Deschamps décrit la classe de photographie expérimentale comme un moment de complète liberté où la beauté compte moins que le développement d'idées créatives. Siegel ici s'appuie sur son expérience au New Bauhaus pour créer une classe qui fonctionne sur le collectif, sur le partage de techniques et d'idées, et où l'erreur est perçue comme un atout. Il réintègre même des techniques supprimées par la vision directe imposée par Callahan et Siskind. Les exercices sont fondés sur la manipulation optique pendant la prise de vue – Deschamps photographie le monde à l'aide d'un miroir – mais aussi pendant le développement – Deschamps découpe et assemble des négatifs. Ces explorations ont pour but de faire découvrir à l'élève son propre mode d'expression. Siegel reprend ainsi le vieil adage du New Bauhaus interprété par Deschamps : « La technologie de la photographie n'était plus une entrave à notre expression, mais devenait un outil essentiel pour nous découvrir et nous exprimer<sup>651</sup>. » Les notes d'Alan Cohen<sup>652</sup> confirment que Siegel encourageait ses élèves à manipuler l'image photographique au moment de la prise de vue en introduisant des objets devant l'objectif comme un miroir, un prisme ou même un morceau de tissu ; et au cours du développement en créant des collages à partir de négatifs et des dessins faits à la main. Cet éclectisme de Siegel en fait un homme de son temps. Il est capable de proposer différentes

*tones, sharp all over. [...] I went to photograph children on the streets and for each of them I made them pause against a wall. The wall had generally grafitis and textures. [...] Arthur Siegel was a very fine craftman with the 35 mm. He did teach how to craft 35 mm to get the maximum quality. He taught specifics about that on a one to one basis. [...] But there was never a class in which you learn any technique. » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri », *op. cit.**

<sup>650</sup> Entretien de François Deschamps avec Agathe Cancellieri, 19 décembre 2016, entretien téléphonique, Chicago.

<sup>651</sup> « *The technology of photography was no longer a block to our expression, but became an essential tool to discover and express ourselves.* » François Alain DESCHAMPS, *Spatially Ambiguous Photographs*, Master's Thesis, Chicago, Illinois, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1972, IIT, Box 81.

<sup>652</sup> Alan COHEN, « ID Class Notes 1969-1972 », *op. cit.*, p.32.

approches à ses élèves et de les orienter vers la scène photographique américaine contemporaine. Ainsi lorsque Geoff Winningham apporte des photographies de rue en noir et blanc, prises à l'aide d'un Leica au début de son projet sur Wells Street, Arthur Siegel lui reproche d'être trop classique et lui recommande de regarder les photographies de William Klein. « Tu dois faire quelque chose de nouveau. C'est cela être un photographe, un artiste<sup>653</sup>. » Par ailleurs, lorsque Siskind quitte le département en 1971, Siegel invite Garry Winogrand à le remplacer, prouvant ainsi qu'il s'intéresse à une nouvelle génération de photographes, pas forcément en accord avec l'esthétique développée à l'ID.

Personnage central du département dans les années 1960, Arthur Siegel a pourtant toujours souffert d'un manque de reconnaissance. Sa personnalité difficile et autoritaire fait de l'ombre à l'impact réel qu'il a eu sur ses étudiants et l'ID. John Alderson le décrit comme « dur, irascible, avec une forte volonté [...] parfois grandiloquent et dogmatique<sup>654</sup>. » John Grimes ajoute : « Déjà en 1937 Siegel représentait une combinaison de brillance intellectuelle, de franchise indélicate, d'insécurité, d'hypocondrie, ce qui l'a amené à recevoir, à la fin de sa vie, le titre de Salopard [sic] de la photographie<sup>655</sup>. » Linda Connor décrit une situation très conflictuelle entre Siskind et Siegel lorsqu'elle arrive à l'ID, après avoir étudié avec Harry Callahan à la RISD. Selon elle, il y a d'un côté les élèves de Siskind et de l'autre ceux de Siegel. Elle explique cette division par une différence de caractère : « Aaron était extrêmement grégaire, drôle, un tantinet séducteur et un peu scandaleux [...] Arthur était névrotique, très brillant mais très jaloux. Il était en manque d'affection. Il souhaitait des étudiants qui l'aimeraient et qu'il pourrait influencer<sup>656</sup>. »

Siegel adopte en effet une posture de gourou et dirige les élèves en master de manière arbitraire, selon qu'il les apprécie ou non. Le programme de master est censé durer deux ans mais Siegel choisit de réduire pour certains cette période à un an ou de la prolonger pendant trois ans s'il juge que l'élève n'est pas assez mûr. François Deschamps se rappelle ainsi avoir

<sup>653</sup> « *You have to do something new. That's what being a photographer, being an artist is about.* » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>654</sup> « *tough, irascible, strong-willed [...] at times bombastic and opinionated.* » John ALDERSON, « Arthur Siegel: 1913-78 », *Underexposure*, Printemps 1978, p. 3.

<sup>655</sup> « *Already in 1937 Siegel was that combination of intellectual brilliance, tactless candor, insecurity, and hypochondria that brought him, in the latter part of his life, the title of The Son of a Bitch of photography.* » John GRIMES, « Arthur Siegel: A Short Critical Biography », *Exposure*, Été 1979, p. 22.

<sup>656</sup> « *Aaron was extremely gregarious, funny and sort of flirty and a bit outrageous. [...] Arthur was neurotic, very bright but very jealous. He was needy. He wanted to have students who would like him and that he could influence.* » Linda CONNOR, [DVD], 3 mars 2006, *op. cit.*

montré son travail à Siegel lors d'une première critique en groupe et celui-ci s'était retourné vers lui en lui disant : « Tu es prêt pour ta thèse<sup>657</sup>. » Cette situation qu'il qualifie de « kafkaïenne » est vécue par l'élève comme un couronnement. Cela signifie qu'il est prêt à devenir un photographe. François Deschamps affirme que cette situation empire avec le départ de Siskind et l'accession de Siegel au poste de directeur en 1971. Pour certains, le caractère tyrannique d'Arthur Siegel expliquerait même la chute du département photographique dans les années 1970. Dans une lettre adressée à Aaron Siskind le 3 avril 1974, Ralph Fertig, en charge de l'enseignement de la photo en couleur, se plaint ainsi de la démission d'Alan Cohen attribuée à Siegel et de la fuite de certains élèves : « Je suis extrêmement préoccupé par [l'avenir de] la photographie à l'ID. Beaucoup parmi les meilleurs étudiants m'ont questionné sur d'autres programmes photographiques. J'ai peur que la tyrannie d'Arthur n'ait porté ses fruits<sup>658</sup>. »

Siskind juge également sévèrement Siegel. Par comparaison avec Harry Callahan souvent critiqué pour son incapacité à enseigner, il dit ainsi que Siegel « enseignait trop<sup>659</sup> ». Selon lui, Siegel enseignait par l'intimidation, en se mettant systématiquement en position de dominant, humiliant les étudiants à cause de leurs lacunes intellectuelles ou de la faiblesse visuelle de leurs photographies, allant parfois jusqu'à déchirer leurs tirages. En leur faisant perdre confiance en eux, il était alors à même de leur dire quoi faire, de les modeler à sa façon.

De fait, la pédagogie de Siegel, fondée sur une forme de chantage affectif, reflète une personnalisation du programme de master mise en place par Callahan et Siskind dans les années 1950. Son excessivité, si elle lui est reprochée par certains élèves et par Siskind lui-même, correspond en fin de compte à l'idée que l'on se fait de ce département dont la gestion et la coloration dépendaient des caractères de chacun. Chaque élève suit un maître et chaque maître individualise sa manière d'enseigner de sorte que le programme change en fonction de celui qui est à sa tête. Geoff Winningham raconte ainsi que le programme à la fin des années 1960 se résume à la personnalité des deux professeurs :

<sup>657</sup> Entretien de François Deschamps avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>658</sup> « *I have grave concerns for photography at ID. Many of the best students have asked me about other photo programs. I'm afraid that Arthur's tyranny will reap results.* » Lettre de Ralph FERTIG à Aaron Siskind, 3 avril 1974, Aaron Siskind Archive, Archives for American Art, Washington D.C., microfilm 1302.

<sup>659</sup> « *It's very easy to criticize Harry for his teaching, but you can also over-teach, like Arthur.* » Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, *op. cit.*

Dans mes années à l'ID deux classes de master étaient proposées : Aaron et Arthur. Il y avait le nom traditionnel des cours, la numérotation, les exigences, les prérequis dans les manuels, mais rien de tout cela n'avait d'importance. Vous preniez soit Aaron, soit Arthur ou les deux. Les étudiants qui avaient besoin d'encouragement sous la forme de louanges, de camaraderie et de tolérance étaient mis dans la classe de Siskind. Les étudiants qui devaient apprendre l'humilité étaient assignés à Arthur Siegel, avec ceux qui devaient acquérir des compétences techniques. Arthur détruisait régulièrement les egos surdimensionnés des photographes, souvent sur la base d'un travail qui était techniquement « inadéquat à la tradition » ou esthétiquement « naïf »<sup>660</sup>.

## ***Conclusion***

A partir des années 1960, le programme du département photographique devient obsolète. Le cours fondamental et les projets documentaires entre autres disparaissent. Seul le programme de master subsiste avec à sa tête Aaron Siskind seul, puis en binôme avec Siegel à partir de 1967. Sans réels moyens financiers ou matériels, mis à l'écart par la direction de l'ID et de l'IIT, les deux professeurs soutiennent pourtant une nouvelle génération d'étudiants et les mettent en relation avec la scène photographique américaine de l'époque. Comme le souligne Charles Traub, c'est parce que « la photographie était ghettoïsée [à l'IIT] qu'elle était autorisée à prospérer à sa manière<sup>661</sup>. »

Siskind et Siegel ont en effet le champ libre pour enseigner comme ils le souhaitent puisque personne ne vient vérifier ce qu'ils transmettent à leurs étudiants. Cette liberté se traduit dans le travail des étudiants en master par une plus grande créativité que dans les années 1950. Ils se sortent des carcans de la photographie classique en noir et blanc représentés par la génération *ID 5*, notamment en manipulant les tirages au cours ou après le

<sup>660</sup> « *In my years at the Institute of Design two graduate courses were offered : Aaron and Arthur. There were the usual course names, numbers, requirements, and prerequisites on the books, but none of these meant anything. You either took Aaron or Arthur or both of them. Students who needed encouragement in the form of praise, companionship, and benevolence were put into one of Aaron Siskind's classes. Aaron nearly always found something to like in your photography, and if he didn't, then he found something to like in you. Students who needed to learn humility were assigned to Arthur Siegel, along with those who needed to learn a bit of technical skill. Arthur regularly demolished over-inflated photo egos, usually either on the basis that their work was technically « inadequate to the tradition » or aestically « simple minded. »* » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri , *op. cit.*

<sup>661</sup> « *And because it was getthoaise it also allowed it to thrive in its own way.* » Entretien de Charles Traub avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

développement. Cette nouvelle avant-garde photographique, en lien avec l'esprit de la contre-culture américaine, remet paradoxalement au goût du jour les idées de la « Nouvelle Vision ».

### 3.2 Une avant-garde photographique : l'École de Chicago

On peut s'étonner que l'approche expérimentale ait survécu aux dix années d'enseignement prodiguées par Siskind et Callahan. Malgré la création de projets documentaires dans les années 1950 et l'affaiblissement du cours fondamental dans les années 1960, les travaux des étudiants ré-actualisent sans cesse les notions d'expérimentation et de formalisme à l'ID. Pour Charles Traub, on peut même tracer une filiation théorique et esthétique entre les travaux des années 1960 et les fondateurs du New Bauhaus. Il identifie ainsi la vision photographique en tant qu'extension du regard<sup>662</sup> comme un concept commun entre les héritiers directs du Bauhaus et les étudiants des années 1960 dont « la présence de l'appareil photographique modifie la manière dont on voit [le monde] <sup>663</sup>. »

Pourtant cette approche se développe dans un contexte culturel nord-américain très différent de celui des années 1940. Le mouvement de la contre-culture d'une part, et la multiplication des programmes photographiques au sein des universités d'autre part, encouragent une critique de la photographie directe et le développement d'une relation entre beaux-arts et photographie. Cette révolution culturelle et académique se retrouve au sein du département et se traduit par une manipulation de l'image photographique.

<sup>662</sup> « I knew I was interested in objects, people, things in the real world. What I know called « real world witness.» That was pretty clear to me and I resisted some of the experimentations that were rooted in the Bauhaus energy and also rooted in the push that Arthur made. (...) I was really interested in camera vision. It's the counter point to the MoMA thinking of the so called omnipotent objective photographer. The camera vision was (seeing ?) the camera as an extension of the eye to actually reabsorb the object, the thing or the scene not necessarily in what Szarkowski would call a faithful way but in a way in which it extends our vision. And that comes back to Moholy. And Aaron certainly was part of it as Harry. That's the link. Aaron uses the camera to change the space. That is why Swarkowski didn't like William Klein for example. Klein was closer to the Chicago school than he was from the New York school. If you look at Klein's work in relationship to the ID history and work, it's much more close, deep rich black... » Charles TRAUB, *Ibid.*

<sup>663</sup> « The presence of the camera making the change of how we see. That's the world that Szarkowsky pushed away from. That is essentially back to Moholy. » Charles TRAUB, *Ibid.*



### 3.2.1 *Les années 1960 et la manipulation de l'image photographique*

#### 3.2.1.1 La remise en cause de la photographie *straight*

Plus qu'un retour aux idées de Moholy-Nagy, les travaux des années 1960 sont marqués par une remise en cause de la photographie pure au sein d'un climat culturel américain très spécifique. L'intérêt de cette génération pour les questions environnementales, l'amour libre, les drogues hallucinogènes et les mouvements anti-guerre se retrouve dans les sujets de thèses. Le nu et la question du genre forment un sujet central notamment dans l'œuvre de Constance Brenner<sup>664</sup> et de Jack Frederick Wilgus<sup>665</sup> ; le retour à la nature est visible dans la thèse de Charles Traub<sup>666</sup> ; l'individualisation est incarnée par Mark Krastof qui réunit dans *A Face Odyssey*<sup>667</sup>, une série d'autoportraits ; enfin Judith Harold Steinhauser<sup>668</sup> dénonce la conformité de la société américaine en photographiant une usine de mannequins.

Pour traiter ces sujets, les étudiants empruntent des techniques au vocabulaire photographique du cours fondamental comme les expositions multiples, l'utilisation de l'infrarouge, les solarisations, les distorsions, le volume virtuel et les mouvements d'appareil photo. Mais alors que jusqu'ici ils ne remettaient pas en cause l'unicité de l'image photographique, ils décident de la dépasser en utilisant des techniques telles que le collage, le développement d'une pellicule entière comme image individuelle ou encore l'assemblage de deux négatifs au sein d'un seul tirage. Ce qui différencie les œuvres des années 1960 du reste de la production du département, c'est précisément le traitement du tirage qui, en étant manipulé, doit traduire au mieux la vision du photographe. Celui-ci s'affirme ainsi pleinement comme l'auteur de la photographie et dépasse une vision documentaire ou abstraite qui se veut détachée.

<sup>664</sup> Constance BRENNER, *Multiple Exposure in the Camera*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970, IIT, box 60.

<sup>665</sup> Jack Frederick WILGUS, *Photographic Assemblage*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967, IIT, box 178.

<sup>666</sup> Charles H. TRAUB, « *Landscapes* » and « *Mary and the Baby* », Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1972, IIT, box 172.

<sup>667</sup> Mark KRASTOF, *A Face Odyssey*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1971, IIT, Box 120.

<sup>668</sup> Judith Harold STEINHAUSER, *The Mannequin : A photographic Exploration of the Spirit*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967, IIT, Box 162.

Pour Jonathan Green<sup>669</sup>, cette remise en cause de la photographie *straight* relève d'un mouvement général dans la photographie américaine des années 1960. Elle s'explique par la reconnaissance de la photographie au sein des instituts d'art et des universités, ce dont l'ID. avait été précurseur dès les années 1940. La multiplication des programmes photographiques et le déclin de popularité des magazines tels que *Life* et *Look* qui édictaient les standards de vision et de présentation, libèrent la créativité et font passer définitivement le médium du monde commercial au monde de l'art. A partir de 1964, un bon nombre de photographes professionnels ont étudié à l'université, ce qui n'était pas le cas jusque-là. Entre 1964 et 1967, John Szarkowski, alors directeur du département photo du MoMA de New York, avance le nombre de 440 collèges et universités offrant un programme photographique<sup>670</sup>. Cette augmentation entraîne un changement d'esthétique et même d'approche du médium puisque les photographes, en entrant dans des écoles d'art, commencent à emprunter aux autres médiums et à créer un dialogue entre photographie, peinture, sculpture, gravure.

De fait, l'ID fait figure de pionnier en ayant introduit cette interdisciplinarité des médiums dès son ouverture en 1937. La propagation de cette idée dans d'autres universités a un effet salvateur sur le département puisqu'il permet son renouvellement. Eileen Cowin arrive ainsi à l'ID après avoir été formée comme graveuse à l'Université SUNY New Platz à New York. De même, Keith Smith apporte au département en 1967 une pratique artistique multidisciplinaire reçue à l'École de l'Art Institute de Chicago. En quelque sorte, la découverte des principes du New Bauhaus par d'autres écoles autorise le département à les réintégrer au sein de son curriculum. Ainsi, c'est par l'extérieur que le département se libère des conventions imposées par Siskind et Callahan, comme la manipulation à l'intérieur de l'appareil photo, et qu'il retrouve ses principes fondateurs.

Si les photographes des années 1960 se libèrent des carcans de la photographie pure, ils se définissent tout de même par rapport à elle. En effet les thèses des années 1960 ne détruisent pas pour autant les principes du tirage argentique mais créent plutôt de nouvelles stratégies autour de lui. Les photographes de l'ID jouent ainsi sur la nature illusionniste du médium et interrogent les problématiques de représentation et de communication qui lui sont propres.

<sup>669</sup> Jonathan GREEN, « Photography as Printmaking », in *American Photography: A Critical History 1945 to present*, op. cit., pp. 143-161.

<sup>670</sup> John SZARKOWSKI, *Mirrors and Windows : American Photography since 1960*, cat. d'exp. (28 juillet-2 octobre 1978, New York, MoMA), New York, The Museum of Modern Art, 1978, p.15.

Etonnamment, en manipulant l'image, les photographes de l'ID seraient en fait plus proches de la tradition *straight* américaine que des expérimentations européennes du New Bauhaus. Jonathan Green distingue ainsi deux types de photographes qui manipulent l'image, ceux qui produisent des tirages argentiques traditionnels et ceux qui empruntent aux autres médiums et rejettent entièrement la tradition de la photographie pure. Ces derniers, qu'il juge moins intéressants, insistent plutôt sur l'artifice de l'image et l'importance de la main de l'artiste, tandis que les adeptes du tirage argentique traditionnel, se basent sur la question de la crédibilité photographique. A mesure que l'on avance dans les années 1960, les étudiants, influencés par Arthur Siegel, vont petit à petit se détacher de la présentation traditionnelle de la photographie et se tourner vers l'œuvre multimédia. Mais la présence de Siskind jusqu'en 1971 limite d'une certaine manière cette révolution au sein de l'institution.

### 3.2.1.2 La question de la matérialité photographique

Aaron Siskind a une position particulière dans ce climat culturel des années 1960 et de remise en cause de la photographie pure. Il a été un des premiers à rapprocher la photographie du monde de l'art contemporain. Seul photographe représenté aux côtés des peintres expressionnistes abstraits dans la galerie de Charles Egan à New York de 1947 à 1957, son œuvre fait le pont entre peinture et photographie. Les idées modernistes développées par Clement Greenberg se retrouvent donc dans l'œuvre photographique d'Aaron Siskind. Il applique en effet les notions de subjectivité traduite sur la toile et de planéité de la surface picturale à la photographie. Il exporte cette vision de la photographie à Chicago en exposant ces peintres new-yorkais dans son appartement et à l'ID, notamment son grand ami Franz Kline dont il a organisé une exposition rétrospective en 1954 dans Crown Hall<sup>671</sup>.

Gilles Mora explique ainsi que Siskind, « sans renier les exigences » de la photographie, la rapproche de l'art contemporain de son époque par des problématiques communes que sont « celle de l'espace pictural et de sa perspective, celle de l'objet comme finalité formelle expressive, au cœur de la poétique individuelle, elle-même ultime exigence du geste

<sup>671</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 100.

artistique<sup>672</sup>. » Le véritable ajout de Siskind au programme photographique dans les années 1960 est notamment le concept d'objet photographique, autonome face au réel:

J'ai [...] essayé de pousser [les étudiants] à croire vraiment que la photographie qu'ils sont en train de faire – l'image elle-même – est une chose très importante, et que ce problème intéressant et excitant permet de comprendre comment le monde entre et est contenu dans cette image [...] Croire vraiment en cette image – le rectangle. Je pense que c'est là que réside l'excitation, là que les problèmes spécifiques se trouvent, et c'est à partir de là que toutes les décisions sont prises [...] <sup>673</sup>

Cette autonomie de l'objet entraîne un nouveau traitement du réel et de sa représentation par l'image en s'appuyant sur trois aspects. D'une part, la photographie est une traduction d'un monde tridimensionnel sur une surface bidimensionnelle. D'autre part, elle porte une tension entre le réel et l'intériorité ce qui entraîne une subjectivité de la vision photographique. Enfin, Siskind perçoit l'image photographique elle-même, une fois qu'elle est développée, comme un objet indépendant du réel : « Mon idée de l'image est celle-ci : elle est là, elle existe par elle-même, elle est claire, énoncée simplement ; elle est pure ; elle a du sens<sup>674</sup>. »

En dehors du champ pictural, cette autonomie de l'image photographique rejoint également une critique de la photographie *straight*. Lors d'une conférence donnée le 7 novembre 1958 à l'Art Institute de Chicago, Aaron Siskind analyse l'évolution de ce qu'il appelle la « tradition classique » en photographie. Bien qu'il reconnaisse l'importance de la photographie *straight* et du rôle joué par Stieglitz et Weston notamment dans cette évolution d'une photographie comme représentation du réel à une photographie comme consciente d'elle-même produite par un artiste, il dénonce la rigidité de la photographie *straight* et en appelle à une photographie qui transcrive une intériorité :

<sup>672</sup> Gilles MORA, *Aaron Siskind, une autre réalité photographique*, op. cit., p.14.

<sup>673</sup> « I [...] try to get [the students] to really believe that the picture they are making—the picture itself—is a very important thing, and that the exciting and interesting problem is how the world goes in there and gets settled into that picture [...] really believing in that picture—the rectangle. I think that's where the excitement is, that's where the specific problem is, and that's where all the decisions are made [...] » Aaron Siskind cité dans Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 144.

<sup>674</sup> « My idea of what a picture is : it's here, it exists by itself ; it's clean ; it's economically stated ; it's pure ; it has meaning. » Aaron SISKIND, « Aaron Siskind at Photography Department, Columbia College Chicago », op. cit.

A mesure que le langage ou le vocabulaire photographique s'est élargi, l'importance du contenu a basculé – basculé de la représentation du monde tel qu'il est à la manière dont on ressent le monde et ce qu'il signifie<sup>675</sup>.

Concrètement, Aaron Siskind enseigne à ses élèves « à briser les limites d'une photographie qui représente un seul objet, à un moment [donné] et en un lieu [spécifique]<sup>676</sup> » en utilisant l'image multiple à l'aide d'expositions multiples. L'élève en prenant conscience qu'il n'est pas contraint par la représentation du temps et de l'espace peut créer une « Nouvelle Réalité<sup>677</sup> ». La possibilité de créer des images hors contexte qui « transforme un objet en photographie <sup>678</sup> » est rendu possible également par la création de fonds abstraits qui mettent en avant les spécificités formelles du sujet. Siskind incite ainsi ses étudiants à multiplier les images sur fonds neutres, noirs ou blancs. Il explique également qu'il est possible d'utiliser le ciel comme un parfait « masquage » de couleur blanche. Il utilise lui-même cette technique pour sa série *Pleasures and Terrors of Levitation*<sup>679</sup> où il photographie les corps de « plongeurs » en lévitation – des jeunes hommes sautant sur un trampoline le long du Lac Michigan – sur un fond blanc (fig. 197 à 199) En surexposant le ciel, il en fait un fond complètement neutre qui contraste avec la noirceur des corps et crée ainsi une sorte d'alphabet de formes abstraites. La liberté expressive de ces corps projetés dans l'air se combine à une rigueur formelle, proche de l'abstraction. La tension suggérée dans le titre, entre *plaisir* et *terreur*, se traduit en image par la confrontation entre expérimentation et formalisme et définit en quelque sorte l'esthétique du département jusqu'à la moitié des années 1960.

Selon Charles Traub, l'image photographique comme objet rejoint la notion de photographie comme « extension du regard » chère à Moholy-Nagy. Selon lui, Moholy-Nagy questionnait déjà la photographie comme la traduction en deux dimensions d'un monde en trois dimensions à travers la perspective, la tonalité et le point de vue du photographe. L'absence de référence au réel et la fidélité au regard du photographe rejoignent l'idée d'une

<sup>675</sup> « As the language or vocabulary of photography has been extended, the emphasis on meaning has shifted—shifted from what the world looks like to what we feel about the world and what we want the world to mean. » Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>676</sup> Aaron SISKIND cité par Alan COHEN, « ID Class Notes 1969-1972 », *op. cit.*, p. 73.

<sup>677</sup> *Ibid.*

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>679</sup> Aaron Siskind réalise *Pleasures and Terrors of Levitation* entre 1952 et 1965 sur les bord du Lac Michigan dans la ville de Chicago.

autonomie de l'image photographique comme objet. Andy Grundberg et Julia Scully<sup>680</sup> établissent ainsi des liens entre les œuvres des élèves Barbara Blondeau, William Larson ou encore Keith Smith avec l'œuvre de Moholy-Nagy et son « esprit d'investigation ». Ils tempèrent tout de même cette filiation en reconnaissant que Callahan et Siskind n'ont pas « adopté » mais « adapté » l'approche expérimentale du New Bauhaus.

En fait le lien établi entre l'approche expérimentale héritée du curriculum du New Bauhaus et les théories modernistes de Siskind sur la photographie est un contre-sens historique. Leurs visions ne sont pas les mêmes mais se rejoignent à un moment donné au sein des travaux des élèves qui privilégient à la fois l'approche expérimentale et la notion de photographie comme objet. Le vocabulaire de Siskind recoupe en effet par certains aspects celui des photographes du New Bauhaus en mettant en avant des éléments abstraits et formels par le grossissement, la suppression des échelles de perspective, la mise en valeur de textures, des tonalités qui poussent les limites du noir et du blanc. Mais Siskind ne remet pas en cause la présentation objective, traditionnelle du tirage photographique comme objet pur et précieux. John Grimes explique ainsi qu' « une photographie à l'ID était un tirage lumineux noir et blanc sur un papier brillant, habituellement pas plus large que 11 sur 14 pouces et monté sur un carton blanc. Du point de vue de Siskind à cette époque, il était préférable que chaque photographie soit plus ou moins de la même taille, sur le même papier, montée sur un carton blanc identique<sup>681</sup>. »

La thèse de Barbara Crane<sup>682</sup> ré-actualise les notions d'expérimentation et de formalisme à l'ID tout en donnant une large place à la notion de photographie comme objet indépendant et en préservant sa présentation traditionnelle. Bien qu'elle n'ait pas suivi le cours fondamental, elle utilise les exercices du cours fondamental pour traduire le corps humain en termes de « forme, lumière, ligne, volume et découverte visuelle ». L'accident est au centre de sa démarche. Le sujet photographique – le nu – est secondaire et ne relève pas

<sup>680</sup> Andy GRUNDBERG, Julia SCULLY, « Currents : American Photography Today », *Modern Photography* novembre 1978, pp. 116-119, 144, 204, 206, 208.

<sup>681</sup> « A photograph at the ID was a luminous black-and-white print on glossy paper [...] usually not larger than 11 by 14 inches and dry mounted on white board. From Siskind's point of view at the time, it would have been desirable for every photograph to be more or less the same size, on the same paper, mounted on identical white board. » John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s » in David TRAVIS et Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, op. cit., p.165.

<sup>682</sup> Barbara B. CRANE, *A Search for Form in the Human Figure*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1966, IIT, box 76, 76a.

d'une vision romantique de la photographie. Si ses propres enfants lui servent de modèles, c'est pour des raisons d'ordre économique et financière. Chaque chapitre présente une nouvelle technique, une nouvelle approche qui conduisent à la dissolution complète du sujet. L'approche expérimentale comme technique de production d'une *Nouvelle vision* rejoint l'enseignement du Nouveau Bauhaus. Dans la série la plus réussie et la plus abstraite de sa thèse, une ligne noire comme la trace d'un pinceau se dessine sur un fond blanc (fig. 200 et 201). Crane n'a retenu que la ligne qui délimite le corps du reste de son environnement, le grain de peau est gommé de sorte que la photographie devient une sorte de dessin, un objet unique, sans référence au réel. Deborah Bright associe ces images à des photogrammes :

La suppression des tons dans *Human Forms* (1964) rappelle la simplicité directe du photogramme. En effet, particulièrement dans les premières images en noir et blanc de Crane, la notion de larges gammes de tonalité est presque absente. Son expression photographique est si radicale en termes de noirceur et de blancheur qu'elle devient une série de signes graphiques<sup>683</sup>.

Pourtant, Crane refuse les notions d'objectivité et d'impersonnalité qui y sont liées. Elle dit ainsi : « Il a été dit que ce sont des images détachées, asexuées. Asexuées oui, car mon intérêt portait sur la forme, la lumière, le volume et la découverte visuelle. Détachées non, car j'étais et je suis impliquée visuellement et émotionnellement<sup>684</sup>. » De fait, on peut rapprocher les images de Crane davantage du côté de son mentor de l'époque, Aaron Siskind. La planéité du traitement du sujet, son aspect pictural, les tonalités contrastées qui poussent les limites du noir et du blanc, la tension entre intériorité et extériorité sont des éléments propres au travail de Siskind.

Dans *Four exposure, A photography Project*<sup>685</sup>, Thomas Knudston offre une nouvelle interprétation des expositions multiples à la lumière du concept de photographie-objet (fig. 202 à 204). Il photographie des éléments d'architecture et tente de recréer un volume en trois dimensions sur le tirage. Cette architecture du réel est transformée en objets nouveaux sur le

<sup>683</sup> « *The suppression of tones in Human Forms (1964) recalls the direct simplicity of the photogram. Indeed, particularly in Crane's earlier black and white imagery the notion of a long tonal scale is almost absent. Her photographic expression is so emphatic in its blackness and whiteness that it becomes a series of graphic signs.* » Deborah BRIGHT, « Double-Edged Constructions », *op. cit.*

<sup>684</sup> « *It has been said that these are uninvolved, asexual pictures. Asexual yes, for my interests were of form, light, line, volume and visual discovery. Uninvolved no, for I was and am very involved visually and emotionally.* » Barbara B. CRANE, *A Search for Form in the Human Figure*, *op. cit.*

<sup>685</sup> Thomas KNUDSTON, *Four Exposure, A Photography Project*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967, IIT, Box 115.

papier par le regard du photographe. Charles Swedlund en 1955 avait déjà tenté l'expérience avec un château d'eau qui devenait, avec les expositions multiples, une forme fractionnée, une architecture industrielle métamorphosée à la limite de la disparition. Thomas Knudston s'intéresse au contraire à la matérialité de l'objet. De format rectangulaire, le tirage présente au centre de chaque image, un objet en trois dimensions sur un fond blanc. Cet objet méconnaissable, est représenté hors de tout contexte dans un environnement absent donc abstrait. Toute trace de référence à la réalité a disparu et le sujet devient autonome, une sorte d'entité indépendante du réel. Toutes ces photographies sont réalisées selon une méthode très stricte. Knudston choisit un sujet – un immeuble, un élément d'architecture, un paysage, une façade – et le photographie quatre fois sur le même négatif en tournant son appareil photographique. Il s'agit de réaliser quatre expositions pour chaque objet représenté. Le photographe fait la mise au point soit sur le ciel soit sur la lumière artificielle d'un studio qui se trouve derrière le sujet représenté, de manière à ce que les bordures du tirage soient complètement blanches. À l'inverse, le sujet est sous-exposé et à chacune des quatre expositions. Knudston le rend plus dense, plus complexe, plus solide et plus matériel. Pour décrire ce procédé, le photographe utilise des termes qui font appel au caractère physique de l'image comme « bloquer », « abandonner », « noircir ». L'image photographique est définie comme une entité, ici un rectangle, dont l'objet en son centre matérialise la vision du photographe. Knudston dit ainsi : « Le souci principal était la solidité de la forme au centre<sup>686</sup>. »

Jusqu'en 1967, à l'instar de Barbara Crane et de Thomas Knudston, la plupart des élèves du département, respectent l'aspect traditionnel du tirage photographique défini par le noir et blanc, un format carré ou rectangulaire, l'unicité du cadre et l'absence de montage. Mais en introduisant l'idée d'une autonomie de l'image photographique au sein du programme, Siskind ouvre de nouveaux horizons aux photographes des années 1960. Parce qu'ils perçoivent la photographie comme un objet, les élèves décident de le déchirer, de le courber, de l'altérer. Arthur Siegel en proposant une nouvelle lecture des images par la psychanalyse vient soutenir théoriquement une distorsion du réel par la manipulation des images.

<sup>686</sup> « *The main concern was the solidity of the center shape.* » *Ibid.*



### 3.2.1.3 Arthur Siegel, du New Bauhaus à la photographie freudienne

En 1967, Arthur Siegel crée un cours intitulé « photographie expérimentale » au sein du programme de master et réintroduit ainsi certaines techniques du New Bauhaus. Mais il ne se contente pas de reprendre l'héritage de Moholy-Nagy. Fortement marqué par les théories freudiennes dans son propre travail<sup>687</sup>, il inclut dans le curriculum du département une dimension psychanalytique à la vision photographique. Il part du principe qu'une photographie créative ne peut être réalisée à un niveau conscient et que sans le savoir le photographe transcrit sur la pellicule non seulement ses émotions mais ses fantasmes les plus profonds. Un des exercices donnés consiste à créer une sorte de cadavre exquis à partir de cinq pellicules photographiques. Geoff Winningham raconte ainsi que chaque élève devait exposer une pellicule entière puis revenir dans la chambre noire et la transférer sur l'appareil photographique d'un autre élève. Ce dernier procédait à une nouvelle série d'expositions sur la même pellicule sans savoir ce qu'avait pris l'élève précédent. Ce procédé effectué sur cinq pellicules exposées chacune deux fois par deux élèves différents combine à la fois l'idée d'accident de Moholy, celle de la double exposition chère à Callahan et le principe de vision inconsciente développée par Siegel. Geoff Winningham décrit ce dispositif :

Nous n'avions aucune idée de ce qu'il y avait sur la pellicule la première fois. Aucune idée de ce que [nous] associons. Mais [...] il y avait probablement 50, 60 pellicules qui [contenaient] des images incroyables. Un des [élèves] dont je me souviens avait photographié une allumette en train d'être allumée sans cesse. Donc une des pellicules avait cette allumette et puis vous aviez des paysages, des portraits, des corps nus, le ciel, ... Et l'association était toujours remarquable. C'était incroyable. J'utilise toujours [ce dispositif] car il illustre d'une manière forte le fait que les choses que vous ne contrôlez pas sont souvent les plus puissantes. Se relâcher n'est possible qu'avec ce type de hasard<sup>688</sup>.

Siegel donne une nouvelle interprétation de l'image multiple comme une révélation de l'inconscient. Au sein de sa classe expérimentale, Cal Kowal est sans doute celui qui crée les compositions les plus intéressantes. Dans une de ses images, le portrait d'une jeune fille prend

<sup>687</sup> Arthur Siegel, suite à une dépression en 1951, commence une psychanalyse et se familiarise avec les théories développées par Sigmund Freud. Cette expérience se retrouve dans sa série intitulée *In Search of Myself* (1951-1954) qui sera exposée à l'Art Institute de Chicago en 1954.

<sup>688</sup> « *We had no idea what was on the film the first time. No idea what you were kind of combining. But [...] there was probably 50, 60 rolls of film were amazing images. One I remember had photographed a match being lit over and over again. So one roll of film had this match and then you had landscapes, portraits, nude figure, the sky and the match always striking. That was amazing. I still use it because it illustrates in such a powerful way the things that you have no control over are often the most powerful. To really loosen up is to be that kind of random.* » Entretien de Geoffrey L. Winningham avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

la forme d'un rêve. Cal Kowal a créé un jeu de lumières et de reflets sur ce visage. La surface de l'eau, de la mousse, l'ombre d'un grillage sont autant d'expositions multiples qui forment un filtre. Dans un autre cliché, il juxtapose l'image d'une femme marchant dans la campagne, vue à travers la portière ouverte d'une voiture et celle d'un homme qui la regarde à travers la vitre fermée de cette même portière. La première exposition nous place dans la position de celui qui regarde la femme, la seconde dans celle d'un spectateur omniscient qui regarde un homme regarder cette femme. Cette combinaison de points de vue rappelle en creux les différents niveaux de conscient et d'inconscient et introduit l'idée d'un espace photographique qui relève de la révélation psychanalytique.

Ce lien entre psychanalyse et photographie amène Siegel à élaborer le concept d'*Espaces Ambigus*. Selon lui, la photographie ne doit pas représenter la réalité d'un seul point de vue, en conformité avec l'idée que l'on s'en fait mais au contraire mettre en avant cette ambiguïté. François Descamps, un de ses étudiants de cette époque, raconte comment cette théorie a influencé son travail :

Son idée était que nous devions apprendre à vivre avec l'ambiguïté et que l'ambiguïté était une chose très positive. Il n'y a que les fascistes qui ne peuvent vivre avec l'ambiguïté. C'est un concept qui m'a suivi toute ma vie. Cette idée que la vérité est relative et compliquée et pas complètement claire. Et si ça devient trop clair c'est un peu dangereux. Il avait des idées freudiennes et les appliquait à son enseignement<sup>689</sup>.

Pour révéler ces espaces ambigus, Siegel conseille à ses élèves de réaliser les photographies selon deux attitudes différentes. D'une part en étant passif face au choix et à la réalisation des images – « La photographie créative n'est pas faite à un niveau conscient<sup>690</sup> » disait-il à ses élèves – d'autre part en réalisant des photographies de manière consciente en sachant à l'avance ce que l'on va photographier. A l'instar de Lynne Sloan qui intitule sa thèse *Form and Psychology*<sup>691</sup>, Deschamps réalise ainsi un travail sur les « photographies

<sup>689</sup> « His idea was that we have to learn to live with ambiguity that ambiguity is a very positive thing. It is only the fascist that cannot live with ambiguity. He related that to psychology. It is a life long concept for me. This idea that the truth is relative and complicated and not completely clear. And if it becomes too clear it is a little bit dangerous. He had some Freudian ideas and he will apply this in teaching. » Entretien de François Deschamps avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>690</sup> « Creative photography is not done on a conscious level », Lyle MAYER, « Notes on lecture by Siegel taken by Lyle Mayer », Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF 4.2.

<sup>691</sup> Lynne SLOAN, *Photographs : Form and Psychology*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970, IIT, Box 160.

spatialement ambiguës<sup>692</sup> ». Il y enregistre de manière directe, sans manipulation, des lieux, des formes, des éléments étranges qui questionnent notre rapport au réel et son caractère illusoire. Ainsi un buisson en forme de vague semble prêt à engloutir deux femmes en train de discuter ; une nappe représentant la Cène sèche sur une corde à linge en pleine nature avec des ampoules suspendues qui semblent l'éclairer ; et un tissu semble s'écouler tel une nappe de pétrole sur du sable blanc. Avec les effets de perspective, l'isolation d'éléments hors contexte, Deschamps réalise des images qui empruntent à la fois au rêve, à la photographie *straight* et aux principes de tension entre subjectivité et réalité. Dans le texte qui accompagne sa thèse, Deschamps cite autant de références à l'histoire de la photographie – Nathan Lyons et Beaumont Newhall – qu'à la psychanalyse et à la psychiatrie – Sigmund Freud et Carl Jung –, qu'à des photographes dits « expressionnistes » – Aaron Siskind et Minor White.

En quelque sorte, Siegel donne un contexte freudien à l'enseignement de la photographie à l'ID et propose une re-lecture psychologique des modes de production. Ce rapprochement entre photographie et psychanalyse est défendu à la même époque par Minor White au RIT. Ce dernier définit ses cours comme des « séances » effectuées avec ses étudiants où ils libèrent leurs inconscients en s'échangeant leurs photographies et leur perception du monde. Cette pratique photographique expérimentale porte également l'esprit des années 1960, la notion d'espaces ambigus renvoyant également à l'ambiguïté des images fournies par les médias dans les années 1960. L'enseignement de la photographie à l'ID bascule vers une pratique volontairement subjective et démonstrative mettant en doute la faculté des images à représenter le réel.

Au cours des années 1960, la méthode expérimentale héritée du New Bauhaus est réévaluée à la lumière de trois approches : la photographie comme objet d'Aaron Siskind, la remise en cause de la photographie pure propre aux années 1960 et la lecture psychoanalytique de la pratique photographique introduite par Arthur Siegel. Associées à un contexte culturel de libération de l'individu, ces trois approches vont amener l'étudiant à manipuler l'image photographique par tous les moyens et sans restriction aucune. C'est ce corpus d'œuvres éclectiques mais non dépourvues de cohérence que nous allons étudier.

<sup>692</sup> François Alain DESCHAMPS, *Spatially Ambiguous Photographs*, op. cit.

## 3.2.2 *Vers une émancipation visuelle : l'évolution des thèses photographiques*

### 3.2.2.1 L'extension du regard par la photographie, Art Sinsabaugh et les paysages du Midwest

Au sein du département, Art Sinsabaugh est un des premiers à intervenir directement sur le tirage photographique dans les années 1960. Il adapte l'idée d'une photographie comme extension du regard en proposant un format long et fin qui traduit au mieux sa vision du paysage du Midwest. Ancien élève de Callahan et de Siegel dans les années 1940, Sinsabaugh connaît sur le bout des doigts les expérimentations du cours fondamental qu'il a d'ailleurs appliquées en qualité de professeur à l'ID puis à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign à partir de 1959. Jusqu'à la fin des années 1950, il ne parvient pas pourtant à construire une vision personnelle à partir des méthodes du département. C'est sans doute pour cela qu'il attend 1965 pour revenir à l'ID en tant qu'étudiant et préparer son master en photographie.

A la ville comme à la campagne, Sinsabaugh estime que la représentation du paysage est limitée par l'appareil photographique et son format carré ou rectangulaire. Il se trouve d'autant plus frustré lorsqu'il est contraint d'habiter en pleine campagne, à Urbana-Champaign, et que le paysage du Midwest lui paraît plat, sans grand intérêt. C'est pourtant grâce à ce paysage qu'il va trouver sa vision photographique. Constituée d'un ciel immense et d'une terre plate, la « Prairie » offre un horizon vaste et une infinité de détails. Il décide de traduire cette planéité du Midwest en utilisant une caméra de format rectangulaire de 8 par 10 pouces puis en découpant le négatif :

A un moment, je devins conscient de l'incroyable infinité des détails dans l'horizon, c'est ce qui attira mon attention. Donc je décidais de poursuivre cet horizon distant. Je travaillais avec le [format] 8 par 10 pieds, comme je l'ai dit, et produisis quelques négatifs sur l'activité de cette ligne d'horizon. C'était en partie satisfaisant et je coupais automatiquement juste le premier plan et une partie du ciel pour accentuer l'activité de la ligne d'horizon. Les tirages étaient satisfaisants jusqu'à un certain point. Mais plus je les regardais, plus je réalisais qu'ils n'exprimaient pas complètement cette grande immensité de la prairie comme j'avais souhaité la capturer. Je n'avais pas conscience à ce moment-là du fait que je recherchais une qualité périphérique dans ces photographies<sup>693</sup>.

<sup>693</sup> « *At some point I became aware of the unbelievable infinite detail on the horizon, this is what drew my attention. So I set about to pursue the distant horizon. I worked with the 8'' x10'', as I have said, and made quite a few negatives of activity on the horizon line. It was somewhat satisfying and I just automatically cut the foreground off and part of the sky to accentuate this horizon line activity. The prints were satisfying to a point.*

Cette qualité périphérique, Sinsabaugh la découvre un peu par hasard en trouvant un appareil photographique dont le format reflète la qualité du paysage et accentue la subjectivité de sa vision photographique. Il s'agit d'un appareil photographique très large, lourd et inconfortable appelé le Korona. Créé à l'origine pour capturer de grands rassemblements de personnes comme des banquets, il permet de réaliser des photographies panoramiques de format 12 par 20 pouces. En quelque sorte pour paraphraser Joseph D. Jachna, l'appareil photographique amène Sinsabaugh à ses propres images et le photographe devient un outil de l'appareil photographique<sup>694</sup>. Cette idée rejoint le concept de la photographie comme extension du regard puisque la présence même de l'appareil photographique change le rapport au réel. Le photographe-artiste peut ainsi adapter le format, l'aspect et les tonalités de la photographie à sa propre vision.

Dans un premier temps, comme Sinsabaugh a acheté le Korona sans objectif, il s'en sert comme d'une longue vue, sans être en mesure de réaliser des photographies. Il l'emporte avec lui dans des excursions avec Callahan et Siskind et leurs élèves et élabore progressivement sa propre vision : « J'aimais regarder le paysage entier à travers un appareil photographique de cette taille. J'avais le sentiment que le monde entier était mien<sup>695</sup>. »

Entre 1961-1964, après avoir trouvé un objectif adapté à la Korona, Sinsabaugh réalise sa série sur les *Midwestern Landscapes* qui va constituer sa thèse de master (fig. 205 à 207). Les tirages contacts tirés de ces longs négatifs permettent d'obtenir la taille traditionnellement associée à la technique de l'enlargement tout en préservant une tradition « puriste ». Le tirage reproduit de manière subtile les moindres détails du paysage. Cette précision est une qualité normalement attribuée aux plus petits formats de 4 par 5 ou 8 par 10 pouces. Sinsabaugh découpe ces tirages dans leur hauteur afin de souligner la ligne d'horizon qui forme une jonction entre la terre et le ciel. Il est important de noter qu'il garde les négatifs dans leur entier et qu'il ne découpe l'image qu'une fois développée. Cette méthode permet de conserver

*But the more I looked at them, the more I realized that they weren't as full an expression of this great vastness of the prairie as I had wished to portray. I wasn't aware of the fact at that time that I was seeking a peripheral kind of quality in the photographs.»* Arthur R. SINSABAUGH, *The Midwest Landscape*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967, IIT, Box 157.

<sup>694</sup> Joseph D. JACHNA, « An Interview with Joseph Jachna », Entretien réalisé par Kenneth B. JOSEPH, avril 1980, Elmer Ray Pearson Papers, Chicago History Museum, box 28, folder 4.

<sup>695</sup> « *I enjoy looking at the whole landscape through a camera this size. It gives me a feeling the whole world is mine.* » Art Sinsabaugh in Suzanne SCHWIBS, *American Horizons, The Photographs of Art Sinsabaugh*, [DVD], WTIU Public Television, 2007.

la vision photographique originale mais aussi d'impliquer la main de l'artiste dans la construction du tirage final. Il pousse parfois son dispositif visuel à ses limites, le tirage devenant si mince qu'on peut se demander s'il s'agit encore de photographie. Ces images radicales vont être la marque d'une vision originale propre à Sinsabaugh. Comme le note Keith Davis dans son ouvrage consacré à l'œuvre de Sinsabaugh : « [...] dans les photographies de Sinsabaugh, l'apparence de « rien » qui définit la plaine du Midwest devient un « quelque chose » des plus catégoriques : une nouvelle vision de l'intersection de la nature et de la culture, une nouvelle manière de penser la photographie elle-même<sup>696</sup>. » Charles Traub raconte ainsi de quelle manière le visionnage des œuvres de Sinsabaugh lui a révélé la beauté du Midwest. Né dans le Kentucky, il se disputait souvent avec son père originaire de l'Illinois au sujet de ce paysage « ennuyeux<sup>697</sup> ». Traub jugeait le « paysage plat et laid », tandis que son père lui rétorquait que la beauté résidait dans l'horizon. Quelques années plus tard, en se rendant au musée d'art de Krannert, il découvre une photographie du Midwest de Sinsabaugh. La beauté de ce paysage capturée par la photographie le surprend. Il comprend enfin ce qu'a voulu dire son père. C'est notamment après avoir vu cette œuvre qu'il décide de s'inscrire dans le cursus photographique de l'université de l'Illinois à Urbana-Champaign où Sinsabaugh enseigne. Il deviendra ensuite l'étudiant d'Aaron Siskind à l'ID de 1969 à 1971.

En photographiant la prairie, Sinsabaugh réalise également que la vision de la nature est modifiée par l'habitation. La vision concentrée sur un fin tirage révèle notamment une opposition entre la planéité du paysage et la verticalité des constructions humaines. Sinsabaugh s'en sert pour mettre en avant des relations graphiques dans l'image mais aussi pour dévoiler l'impact destructeur de l'homme sur le paysage. Cet aspect le rapproche des mouvements environnementalistes des années 1960 et du groupe de photographes désignés sous le nom de « New Topographics ».

A partir de 1964, Sinsabaugh décide de revenir à Chicago et de photographier la ville « comme une scène de la Prairie <sup>698</sup> ». Au même moment, la mairie de Chicago lance un grand projet de planification urbaine notamment dans le secteur des transports. La construction de

<sup>696</sup> « [...] in Sinsabaugh's photographs, the apparent « nothing » of the Midwest plain became a most emphatic something : a new vision of the intersection of nature and culture, a new way of thinking about photography itself. » Keith F. DAVIS, *The Photographs of Art Sinsabaugh*, New York et Manchester, Hudson Hills Press, 2004, p.13.

<sup>697</sup> Entretien de Charles Traub avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>698</sup> « *Seeing Chicago as a Prairie Scene.* » Art Sinsabaugh in Suzanne SCHWIBS, *American Horizons, The Photographs of Art Sinsabaugh*, *op. cit.*

nombreuses autoroutes à travers la ville est censée relier les quartiers entre eux, ouvrir un accès à l'ensemble de la ville et faciliter la mobilité des habitants. Elles changent aussi la vision que les habitants ont de leur propre ville et l'impose comme un paysage horizontal malgré la présence de gratte-ciel dans le centre-ville. Surtout, elles sont une des causes de la crise de la ville américaine dans les années 1970 puisque, construites pour la plupart en plein quartiers pauvres, elles accentuent les divisions spatiales et raciales<sup>699</sup>. En 1961, la construction de la Dan Ryan Expressway coupe ainsi le *South Side* en deux d'est en ouest tandis que celle de Dwight Eisenhower sépare les quartiers blancs du nord et les quartiers noirs du sud<sup>700</sup>. En modifiant l'espace géographique, ces routes rendent impossible une vision de la ville dans sa continuité. Plutôt que de les éviter, Sinsabaugh décide de les représenter. Il photographie ainsi la jonction qui relie l'autoroute Dan Ryan à l'autoroute Dwight Eisenhower (fig. 208). Cet enchevêtrement de routes au premier plan contraste avec la planéité de Chicago qui s'étend vers le sud en arrière-plan. Il a longtemps hésité à découper ce tirage tant il aimait ce contraste et décide de garder deux versions du même tirage. Dans la seconde version, le photographe se débarrasse de toute référence à la ville de Chicago et réduit de manière très minimaliste le sujet, c'est-à-dire la jonction, à sa forme (fig. 209). Sous son regard, le gigantesque nœud représente à la fois une forme graphique étrangement belle et pure et un symbole de destruction et de division. L'idée même de paysage est une construction humaine et Sinsabaugh en la photographiant fait comprendre que le photographe a le pouvoir de représenter ce lien entre nature et culture et de transformer la vision que le spectateur en a.

Par ailleurs, le projet de Sinsabaugh s'inscrit dans la continuité des projets documentaires réalisés par les étudiants du département photographique sur la ville de Chicago et soutenus par ses institutions. En effet, il est soutenu financièrement par le Département de planification urbaine de la ville de Chicago pour lequel il est chargé de

<sup>699</sup> Dans les années 1960 et 1970, la ville américaine est en crise. Elle est marquée par la destruction de son patrimoine architectural, la construction d'autoroutes qui menacent les quartiers et des incendies volontaires. A Chicago, les habitants se révoltent à plusieurs reprises contre les projets urbains de la ville de Chicago organisés par le maire de l'époque Richard J. Daley et les discriminations en matière de logement. En 1965, Martin Luther King fait d'ailleurs de Chicago le lieu de lancement de son *Open Housing Movement*. Voir Katherine A. BUSSARD, Alison FISHER, Greg FOSTER-RICE, Ken D. ALLAN (dir.), *The city Lost & Found: capturing New York, Chicago, and Los Angeles, 1960-1980*, op. cit..

<sup>700</sup> Ce projet urbain est éminemment politique puisque la Dan Ryan Expressway « est construite pour former un mur virtuel entre le quartier de Richard Daley [le maire de Chicago] Bridgeport [quartier blanc du *South Side*] et la Black Belt [les quartiers noirs du *South Side*]. » Voir Andrew J. DIAMOND et Pap NDIAYE, *Histoire de Chicago*, Paris, Fayard, Histoire des villes, 2013, p. 257.

produire des images qui accompagnent leurs brochures. Il est également nommé consultant en photographie et participe à la publication *Basic Policies for the Comprehensive Plan of Chicago* en 1964 qui présente des propositions de lois et des comptes-rendus de discussions entre les communautés de la ville sur les projets en cours. En 1966, cette publication aboutit à une autre brochure dans laquelle figurent des photographies de Chicago par Sinsabaugh intitulée *The Comprehensive Plan of Chicago*. Ce soutien financier permet à Sinsabaugh de réaliser sa propre documentation de Chicago pendant plusieurs années et de pouvoir circuler à peu près partout dans la ville. Mais elle soulève également chez lui un problème éthique. A quel degré un photographe, par la représentation qu'il donne d'une ville, participe à la gentrification de ces quartiers ? Dans *The City Lost and Found*<sup>701</sup>, les auteurs questionnent le point de vue de Sinsabaugh qui utilise les autoroutes comme un accès formidable pour photographier la ville. Ainsi si Sinsabaugh se plaint d'abord de la construction d'autoroutes car elles ne lui permettent pas d'avoir assez de recul pour donner une vision périphérique de Chicago, il finit par les accepter comme un outil pour exagérer les qualités visuelles de la ville tout en sachant pertinemment qu'elles divisent les quartiers.

### 3.2.2.2 L'invention de nouvelles images

A la fin de sa thèse, Art Sinsabaugh se défend d'utiliser le format long et fin comme un « pur artifice ». « Ce serait vrai, » dit-il, « si je n'avais pas eu besoin de ce format pour représenter ce type particulier de paysage<sup>702</sup>. » Pour Sinsabaugh, la manipulation du tirage donne une représentation du réel plus juste tout en restant fidèle aux propriétés du médium. Cette vision photographique va progressivement s'effacer dans les travaux de la génération des années 1960. En effet, un certain nombre d'étudiants choisissent de reprendre le format utilisé par Sinsabaugh mais avec l'intention de détruire le temps photographique, celui de l'instantané et de la narration.

William Larson explore ainsi les questions de temps, de continuité et de mouvement dans des images radicales (fig. 210 et 211). Dans un premier temps, il prend des

<sup>701</sup> Katherine A. BUSSARD, Alison FISHER, Greg FOSTER-RICE, Ken D. ALLAN (dir.), *The city lost & found: capturing New York, Chicago, and Los Angeles, 1960-1980*, op. cit.

<sup>702</sup> « *It would be true if there were not a need for this format to portray this particular kind of landscape.* » Arthur R. SINSABAUGH, *The Midwest Landscape*, Master's Thesis, op. cit.



photographies de format carré de 2¼ pieds qu'il assemble sur un même tirage afin de créer une image continue. La succession de ces images crée une narration en établissant des liens entre les photographies. Dans son travail de thèse<sup>703</sup>, il va plus loin en détruisant le temps photographique. Pour cela, il utilise un procédé proche du cinéma fondé sur la distorsion de l'image. Cette technique appelée *still-scan photographs* repose sur la présence d'un masque mobile, placé entre le sujet et l'appareil photographique, où une fente a été découpée afin de laisser passer la lumière. Les images créées sont si étirées que le sujet semble à la fois se répéter et se diluer. Pour accentuer cette impression, William Larson place parfois son sujet, la figure d'une femme nue, sur un tabouret pivotant. Il développe ensuite la pellicule comme un tirage individuel et obtient ainsi la représentation de la durée sur une image unique. En quelque sorte, Larson parvient à donner l'impression d'une image en mouvement, proche du cinéma dans une image figée. Il expérimente également avec la technique des quatre expositions *in camera* mise en place par Thomas Knudston dans sa thèse, et des collages de pellicules réalisées avec une lumière infra rouge (fig. 212 et 213).

La représentation du temps est aussi explorée au même moment dans les thèses de Barbara Blondeau et Geoffrey L. Winningham. Eux aussi utilisent un appareil photographique modifié ou même inventé et exposent la totalité de la pellicule photographique comme image unique. Winningham réaffirme l'influence d'une tradition ID centrée sur la forme dans la thèse :

A l'automne 1967, je suis venu à l'Institute of Design pour étudier la photographie pour la première fois. Principalement grâce à l'enseignement d'Arthur Siegel et d'Aaron Siskind, un nouveau domaine photographique s'ouvrit à moi. La tradition de la photographie expérimentale, qui constituait une grande part de l'éducation à l'ID, a fortement bouleversé ma conception de la photographie documentaire. Le travail des étudiants précédents, particulièrement les projets de Metzker et Swedlund, a été une nouvelle source d'inspiration pour moi et la recherche de la forme comme but en soi a été incorporée dans ma propre pratique photographique<sup>704</sup>.

<sup>703</sup> Gary LARSON, *Non-Classical Nude*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967, IIT, Box 124.

<sup>704</sup> « *In the fall of 1967 I came to the Institute of Design to study photography full time. Primarily through the teaching of Arthur Siegel and Aaron Siskind, a new realm of photography opened up to me. The tradition of experimental photography, very much a part of education at the ID, firmly shook my concepts of documentary photography. The work of past students—particularly the projects of Metzker and Swedlund—were a new kind of inspiration and the search for form as a goal in itself was incorporated into my own photographic motivation.* » Geoffrey L. WINNINGHAM, *Wells Street: A Search for a Documentary Method*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968, IIT, Box 179.

C'est dans la classe de Wynn Bullock qu'il commence à photographier son projet documentaire sur Wells Street. Au départ, il souhaite traiter son sujet dans la pure tradition documentaire prenant comme modèle Walker Evans. Mais il reproche à cette méthode de ne pas pouvoir traduire les déplacements urbains et le mouvement dynamique des passants. Il décide alors de s'affranchir des règles de temps et d'unicité du cadre photographique afin de trouver « une image nouvelle et excitante » à partir d'une « nouvelle méthode documentaire ». Dans un premier temps, Winningham cherche à représenter le mouvement en utilisant la double exposition, la superposition de négatifs et même un filtre couleur. Les échecs répétés l'amènent à utiliser un appareil photographique nouveau, le Widelux. Doté d'un objectif de 26 millimètres qui tourne sur lui-même pendant l'exposition, cet appareil produit une image qui couvre 140 degrés horizontalement. En noir et blanc, puis en couleur grâce à des pellicules Ektachrome, Winningham photographie les passants. En fonction du mouvement de l'appareil photographique qui va soit en sens inverse du passant, soit le suit, le sujet peut être étiré horizontalement ou au contraire réduit à presque rien (fig. 214 à 216).

Ce nouveau format du tirage photographique, Barbara Blondeau l'utilise pour détruire l'image traditionnelle. La photographe souhaite au départ créer une photographie sans texture, sans profondeur de champ, sans effet, qui correspondrait en quelque sorte au « degré zéro » de l'écriture photographique. Dans sa série *White Photographs*, elle photographie un mur blanc sans texture mais se rend compte rapidement que pour représenter l'absence de sujet, il faut qu'il y en ait un. Dans son journal de bord à l'automne 1966, elle choisit comme sujet les arbres et tente de les photographier de telle façon qu'ils ne ressemblent plus à des arbres. Dans la pure tradition du New Bauhaus, elle s'intéresse aux relations spatiales et formelles, et réduit le réel à des éléments géométriques. Cette vision finit par l'ennuyer mais elle continue à expérimenter. A partir de trois enlacements, elle crée des montages photographiques. Elle compare sa démarche à celle d'un peintre car plutôt que de simplifier sa vision du réel, de la réduire, elle additionne des couches d'images, elle complexifie ce réel. A travers cette expérience, elle comprend que l'élément essentiel de la photographie n'est pas le sujet ou la technique, c'est le tirage<sup>705</sup>.

<sup>705</sup> « *I felt at the time that this was a painterly approach rather than a photographic one. The painter works with an additive process; he begins with nothing but a barren surface and adds his paint to create his art. The photographer begins with everything, through the viewfinder of his camera, and narrows it down to his particular vision, a subtractive process. Perhaps that was what the white photographs were all about. They were not negations of what had gone before but the preparation, the ground, for this work. They were the full realization that a photograph is the print.* » Barbara BLONDEAU, *White Photographs*, It began with the total

Ce concept de photographie comme objet la conduit à fragmenter les images, à les associer et les déchirer. Puis à la suite d'un accident technique, elle décide de tirer la pellicule entière comme une seule image mais elle n'apprécie pas la coupure entre chaque négatif qui empêche la visualisation d'une image totale. A la main, elle essaye d'avancer le film jusqu'au bout sans l'exposer puis demande à son modèle de bouger, poser, s'arrêter tandis qu'elle rembobine, avec l'obturateur ouvert, la pellicule. Cette démarche l'amène à comprendre la vision qu'elle veut traduire sur la pellicule. Elle se souvient alors qu'elle a un rolleicord cassé, son premier appareil, acheté dans un magasin de seconde main. Cet appareil ne s'arrête plus à chaque pause et continue d'avancer dans l'appareil photographique sans l'intervention de la photographe. Cette vision est en partie accidentelle car la photographe ne sait pas exactement quelle image en résultera et en même temps elle est guidée par une intention première, celle de créer une vision du temps par le mouvement. Ces « accidents contrôlés » sont, pour Blondeau, « le prolongement du passage et du rythme du temps – l'avant, l'après, à l'infini, tout cela dans un cadre et un environnement définis »<sup>706</sup>. Dans chaque tirage, une figure participe à une série d'actions représentées comme une action et est présentée de gauche à droite sur la longueur de l'image (fig. 217 à 218). Bien qu'elle soit perçue comme une seule image, le temps représenté est long et n'obéit qu'à son propre rythme. Le temps-espace de la photographie est autonome et produit des formes originales. La figure humaine prend parfois l'aspect d'un spectre ou se réduit à de grandes lignes horizontales et verticales qui ne disent plus rien du réel.

L'accident et l'originalité de l'image photographique deviennent les principes de cette nouvelle génération, rappelant en creux la phrase de Moholy-Nagy : « L'ennemi de la photographie est la convention, les règles fixées du « comment faire ». Le salut de la photographie vient de l'expérimentation<sup>707</sup>. » Le but de ces photographes n'est pas en effet de représenter la réalité mais de créer de nouvelles images qui rendent visible la présence du photographe dans la construction de ce réel. Cette approche est définie ainsi par Winningham :

destruction of the image, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968, IIT, Chicago, Box 59.

<sup>706</sup> « *The prolonging of the passage and rhythm of time—the before, the now, the after, ad infinitum, all within a definitive framework or environment.* » *Ibid.*

<sup>707</sup> « *The enemy of photography is convention, the fixed rules « how to do. » The salvation of photography comes from the experiment.* » László MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947.

D'un autre côté, il y a cette esthétique qui insiste sur les images elles-mêmes, et qui a cette idée corollaire que ce que l'on ressent à propos du monde est plus important que sa description. C'est ainsi [...] que le but du photographe est de faire de la photographie une extension de l'image – vers l'imaginaire ou l'invisible. L'approche expérimentale, dans laquelle l'acte de photographier devient un problème de synthèse plus que d'analyse, est au cœur de cette méthode<sup>708</sup>.

### 3.2.2.3 L'image dans l'image

La production des années 1960 peut s'expliquer comme une réaction aux propriétés de la photographie édictées par John Szarkowski dans *The Photographer's Eye*<sup>709</sup>. Comme l'explique Jonathan Green<sup>710</sup>, la définition orthodoxe de l'image photographique comme une illusion littérale est transformée pour révéler cette illusion et même la mettre en scène. Plutôt que de la dissimuler, elle l'expose de manière à interroger le spectateur sur le réel lui-même. C'est notamment à partir de montages photographiques – qui vont de l'exposition multiple à la création d'objets en trois dimensions – que les élèves construisent de nouvelles réalités. Cette remise en cause du réel a plusieurs niveaux de lecture, psychologique, conceptuel, voire politique.

Linda Connor<sup>711</sup> choisit d'explorer l'image multiple en introduisant des photographies au sein de photographies, ce qu'on pourrait appeler « la photographie photographiée » ou encore « l'image dans l'image ». Selon Siskind, l'interprétation de la photographie comme objet permet son autonomie vis-à-vis du réel. Ses étudiants vont plus loin en introduisant le tirage photographique dans l'espace photographique. Kenneth Josephson a ainsi développé cette pratique qui s'amuse du caractère tautologique de l'image photographique dès le début des années 1960. Les images de Connor sont moins conceptuelles et plus personnelles

<sup>708</sup> « *On the other hand, there is the aesthetic which emphasizes the pictures itself, and has as its corollary the idea that what we feel about the world is more important than its description. This is where, [...] the goal of the photographer is to make the picture an extension of the image – toward the imagined or unseen. To put it another way, this approach seeks to make the médium visible, whereas the former seeks to make it invisible. [...] The experimental approach, in which the act of photography becomes a problem in synthesis rather than analysis, is at the heart of the new method.* » Geoffrey L. WINNINGHAM, Wells Street: A Search for a Documentary Method, Master's Thesis, *op. cit.*

<sup>709</sup> John SZARKOWSKI, *The Photographer's Eye*, New York, Museum of Modern Art, 1966.

<sup>710</sup> Jonathan GREEN, « Photography as Printmaking », in *American Photography: A Critical History 1945 to present*, *op. cit.*, pp. 143-161.

<sup>711</sup> Linda CONNOR, (*Images*) (*Within*) *IMAGES*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1969, IIT, Box 62.

puisqu'elles évoquent les thèmes de la mémoire et du souvenir. Connor commence son travail en photographiant des personnes à leur domicile, entourées de leurs photographies de famille. Encadrées, posées sur une cheminée ou une commode, ces images mises en scène questionnent par leur présence notre attachement à elles. Puis Connor achète des photographies vernaculaires, le plus souvent des portraits individuels ou des photos de famille sur le marché de Maxwell Street (fig. 219). Grâce à la technique du photo-collage, elle les intègre à d'autres photographies vernaculaires ou des images qu'elle a prises elle-même. Ces objets trouvés et mis en scène l'engagent dans une réflexion sur la mémoire et sur sa propre histoire familiale extrêmement complexe<sup>712</sup>.

Outre cette approche psychologique de l'image multiple, Connor propose aussi une réflexion sur son époque et sur l'utilisation par les médias de l'image. Elle superpose une image satellite de la lune à la photographie d'une femme nue qu'elle a prise. En combinant deux sujets qui fascinent l'Amérique des années 1960, elle semble demander si la libération de la femme serait moins atteignable que la lune (fig. 220). Elle crée également des collages qui comparent les différents usages faits de la photographie au cours du XX<sup>ème</sup> siècle. Des écrans de télévision, des portraits vernaculaires des années 1930 et des cartes postales de paysages sont combinés les uns aux autres dans une seule image.

Dans d'autres photographies plus complexes techniquement, Connor cherche à créer une continuité entre les images superposées (fig. 221 et 222). Le tirage n'y est plus présenté comme un objet indépendant posé sur une autre image. A partir de photographies trouvées, Connor tente en effet de retrouver des scènes semblables qui prolongent l'interprétation des images. Ainsi son autoportrait, comme une fenêtre dans le ciel, est intégré à une photographie représentant un chemin de terre qui mène vers un ailleurs possible. Ce chemin de terre fait lui-même partie d'une autre image, un paysage montagneux et bucolique, probablement la reproduction d'une peinture. Les photographies se confondent de sorte qu'elles forment plusieurs strates de sens. Le rôle du regard du spectateur dans la création de liens entre les images est essentiel. Il associe entre eux les sujets et les éléments qui constituent ces images à l'intérieur d'images. C'est le spectateur qui crée du sens. Linda Connor explique ainsi que

<sup>712</sup> Linda CONNOR, [DVD], 3 mars 2006, *op. cit.* Dans cet entretien, Linda Connor explique qu'elle a été abandonnée par sa mère puis adoptée. La plupart des membres de sa famille adoptive sont morts d'overdoses ou d'accidents.

« sa plus grande préoccupation c'est « l'association » du spectateur aux images juxtaposées<sup>713</sup>. »

Dans *Civilization Rearranged*<sup>714</sup>, Elaine O'Neil utilise le montage photographique comme outil politique. Elle oppose la « réalité conventionnelle », celle décrite dans les médias, à sa propre réalité photographique, construite à l'aide du montage. Pour construire ces collages politiques, O'Neil photographie dans un premier temps, comme décor principal, des lieux fréquentés par la classe moyenne américaine tels qu'une église, un vestiaire de salle de sport, un bar, un centre commercial, une station-service. Elle découpe ensuite une partie de ces images et introduit dans la partie manquante une autre de ces photographies. Ces images *marginales* ne doivent pas tout de suite « sauter aux yeux » du spectateur. Elles sont en noir et blanc et se fondent parfaitement au reste du décor. En même temps elles doivent être suffisamment surprenantes, c'est-à-dire détonner avec le reste de la scène afin d'être visibles par le spectateur et perturber la lecture de l'image. O'Neil intègre ainsi des animaux ou des portraits d'Américains qui interfèrent avec la société urbaine américaine. Ces sujets se réfèrent à la fois au retour à la nature, au mouvement environnementaliste et à la reconnaissance des peuples amérindiens aux Etats-Unis. Ces montages en apparence satiriques se servent de la notion d'espaces ambigus développée par Siegel pour convoquer les « fantômes » de la société américaine.

#### 3.2.2.4 L'œuvre multimédia

Jonathan Green appelle *non-silver printmakers* ou *new pictorialists*<sup>715</sup> les photographes qui empruntent aux autres médiums pour manipuler l'image. Cherchant à se libérer des modes photographiques de représentation traditionnelle qu'ils jugent conservatrices, ils intègrent des matériaux et des dispositifs d'autres arts ou d'autres périodes de l'histoire de la photographie. Ils utilisent ainsi des techniques pratiquées par les Sécessionnistes comme le cyanotype, la gravure, le tirage carbone ; ou relevant de la tradition artisanale américaine telles que la broderie et la couture ; ou faisant appel aux nouvelles technologies comme la lithographie, la

<sup>713</sup> « And, again, it is the viewer's « relating » to the juxtaposed images that is the most important consideration to me. » Linda CONNOR, (Images) ((Within)) IMAGES, Master's Thesis, *op. cit.*

<sup>714</sup> Elaine O'NEIL, *Civilization Rearranged*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970, IIT, Box 142.

<sup>715</sup> Jonathan GREEN, « Photography as Printmaking », *op. cit.*

xénographie, la sérigraphie. Cette catégorie de photographes en faisant de la photographie un outil de communication visuelle empruntant au design annonce d'une certaine manière un retour aux idées de Moholy-Nagy. Ils ne sont pas majoritaires au sein du département jusqu'au début des années 1970.

Joan S. Redmond dématérialise et détruit l'image en se servant de techniques au croisement de la photographie et de la peinture, proches du chimigramme<sup>716</sup>. Cette photographe réalise dans un premier temps une série documentaire sur l'architecture dans les Hamptons<sup>717</sup>. La pratique de l'image multiple encouragée par Siskind et l'altération de la photographie à partir de méthodes de reproduction proposée par Siegel, conduisent Redmond à manipuler plastiquement ces photographies. Les images qui en résultent sont très conceptuelles par les techniques convoquées. L'image est pensée comme un objet sculptural qui peut être déchiré puis assemblé avec une autre image. Dans son souvenir, Traub<sup>718</sup> se rappelle que Redmond, une fois ses collages réalisés, les photographiait, parfois à partir d'une lumière infrarouge, et développait ses photographies sur du papier de mauvaise qualité dit « commercial ». Elle tonifiait certaines d'entre elles et les exposait aux murs de l'école en pleine lumière. Après un certain temps, les tirages viraient vers des tons sepia et vert et disparaissaient. Son œuvre portait sur la nature propre de l'image photographique révélée par la lumière mais qui peut aussi s'effacer sous son action.

Dans son travail, Keith Smith ignore volontairement les frontières qui séparent les « beaux-arts » (aquarelle, gravure, peinture, photographie), « l'artisanat » (la couture, le patchwork, la réalisation de livre) et « les technologies » (transparences, photocopies). La thèse de Smith convoque ainsi des supports et des dispositifs qui n'appartiennent pas uniquement à la tradition photographique. Réalisée en 1968, d'après les informations que j'ai pu collecter<sup>719</sup>, elle se présente comme une œuvre multimédia incluant lithographie, dessins, sérigraphie et tirages photographiques colorés à la main. Lorsqu'il arrive au département, il vient d'obtenir son diplôme de premier cycle en art à l'Ecole de l'Art Institute of Chicago. Il

<sup>716</sup> Inventé en 1956 par Pierre Cordier, le chimigramme combine la physique de la peinture (vernis, cire, huile) et la chimie de la photographie (émulsion photosensible, révélateur, fixateur). Il est réalisé sans appareil photographique, sans agrandisseur et en pleine lumière.

<sup>717</sup> Entretien de Charles Traub avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>718</sup> *Ibid.*

<sup>719</sup> Je n'ai pu retrouver la thèse complète de Keith Smith. Certaines œuvres datées de cette époque ont été achetées par Hugh Edwards à la suite de l'exposition qu'il lui consacre en 1968 à l'Art Institute de Chicago, « Photographs by Keith Smith ». Je m'appuie sur leur visionnage dans cette analyse.

est intéressant de noter qu'il choisit de passer d'une école d'art qui encourage une pratique plasticienne à une école de design tel que l'ID. A l'Ecole de l'Art Institute, il a déjà réalisé son premier livre photographique unique fait à la main, *Book 1*, qui contient trente-deux photogravures. Les images assemblées viennent des photographies prises pendant ses trajets en bus ou en train à Chicago. A sa sortie de l'ID, il réalise son deuxième livre, *Book 2* en 1969, annonçant son travail radical réalisé sous la forme de l'objet-livre.

Sa capacité à utiliser différents supports, dispositifs et techniques sans pour autant tomber dans un artifice, en fait un des artistes les plus intéressants dans le domaine de l'œuvre multimédia. Son travail est particulièrement réussi car il engage une réflexion sur la main de l'artiste et sur la définition du photographe en tant qu'éditeur de livre, graveur, et dessinateur. Le sujet de ses œuvres, fondé sur sa vie personnelle, rejoint également des thèmes universels comme la représentation de soi, la domesticité et l'intimité. Son œuvre engage une discussion entre singularité des médiums et pluridisciplinarité du champ artistique, artisanat et art, ingéniosité technique et vision personnelle :

J'ai appris que ce n'est pas la technique qui est unique ou importante pour construire ta réputation. C'est la singularité de la personne individuelle qui est importante, et personne ne peut te copier ou t'enlever cela. C'est ce qui est à l'intérieur [de toi] qui devient ta vision. J'ai depuis essayé de développer mes déclarations personnelles mais je ne sépare toujours pas l'expérimentation du procédé. J'ai toujours été un innovateur. Certaines personnes perçoivent ce que j'ai fait comme relevant de l'artifice. Dans le pire des cas, c'est vrai. Mais heureusement, la plupart du temps c'est faux. J'ai lutté pour étendre mon vocabulaire visuel, afin de pouvoir interpréter mes négatifs, et placer mes dessins dans un contexte qui renforcera ce que j'essaie de dire. Aussi, personnellement, j'adore jongler avec des éléments discordants, des procédés, des humeurs, et plus important encore, des opposés, au sein d'une seule image<sup>720</sup>.

Également formée comme graveuse, Eileen Cowin est un peu sceptique à son arrivée au département quant aux questions traditionnelles de développement, de la vision

<sup>720</sup> « *I have come to learn that it is not technique which is unique or important to build your reputation on. It is the uniqueness of the individual person which is important, and no one can copy or take that away from you. It is what is inside that becomes your vision. I have since tried to evolve my personal statements, but still not dismissing experimenting with process. I've always been an innovator. Some people see some of what I have done as relying on gimmicks. At its worst, it is that. But hopefully, most of it is not. It was striving to enlarge my visual vocabulary, so I can interpret my negatives, and place my drawings in a contexte which will best reinforce what I am trying to say. Also, personally, I love to juggle discordant elements, processes, moods, and most importantly, opposites, into a single image.* » Keith SMITH, 1979 in « The New Vision, 40 Years of Photography at the Institute of Design, Dossier de Presse », Light Gallery, New York. Exposition du 2 au 31 mai, 1980, collection SDG, Chicago.



photographique et de la représentation du réel. Elle schématise son parcours à l'ID en trois étapes : tout d'abord la découverte du film lithographique à haut contraste, le kodalith, et des tirages transparents au cours du premier cycle, puis la pratique de la « vraie photographie » enseignée par Siegel, enfin l'exploration du concept et du contenu à partir de l'exercice *Evidence of Man* donné par Siskind. Ce parcours l'amène à développer une pratique multi-média qui combine gravure, photographie et sculpture. Sa thèse<sup>721</sup> transforme la nature bi-dimensionnelle de la photographie en l'intégrant à des objets en trois dimensions. Eileen Cowin crée en effet des boîtes en plexiglas, des environnements plastiques, qui présentent des montages surréalistes définis comme *super-real*. Les scènes sont créées à partir de photographies prises dans des appartements privés et d'images tirées du *New York Times*. Combinées sur un papier photographique transparent de type kodalith qui accentue les contrastes, ces images proposent un nouvel espace au spectateur dans lequel il « peut marcher à l'intérieur<sup>722</sup> ». Le but de ces images est d'évoquer le caractère illusoire du réel, de dénoncer l'invasion des médias dans notre espace privé, enfin de proposer une nouvelle définition de la photographie. Selon Eileen Cowin, la photographie n'est pas restreinte à une image en deux-dimensions représentant une vision partielle du réel. Elle peut convoquer l'interdisciplinarité des médiums, et proposer au spectateur une expérience totale, presque physique du monde objectif :

Chacun à sa propre définition de ce que devrait être la photographie. Pour moi, c'est un moyen d'expression visuelle, une nouvelle manière de voir. Je ne pense pas que mes environnements puissent avoir été créés par un autre médium. Je suis fascinée par le procédé photographique. Les choses semblent plus réelles dans la photographie qu'elles ne le sont dans « la vraie vie ». Si vous dites que mes objets ne sont pas photographiques parce que j'ai utilisé d'autres médiums, je ne peux pas être d'accord avec vous. J'ai décollé le papier (en substance) et j'ai juste de la « pure » photographie <sup>723</sup>.

<sup>721</sup> Eileen COWIN, *Plastic Environments*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970, IIT, Box 75, 75a.

<sup>722</sup> *Ibid.*

<sup>723</sup> « *Everyone has their own definition of what photography should be. For me, it is a means of visual expression, a new way of seeing. I do not think that my environments could have been created with any other médium. I am fascinated by the photographic process. Things seem more real in the photograph than they do in « real life. » If you say that my things are not photographic because I have used other media, I cannot agree with you. I have peeled away the paper (in essence) and I have just « pure » photograph. » Ibid.*

### 3.2.2.5 L'« artifice » au service de la vision documentaire

Après son départ de l'ID, Winningham achète un Leica et réalise une série documentaire sur des lutteurs en noir et blanc, bien plus réussie que sa thèse. Il raconte plus tard que Siegel et Siskind l'ont poussé à l'époque où il était étudiant à inventer une astuce, une nouvelle idée pour photographier Wells Street. Pour Winningham cette obsession de l'artifice et du dispositif pose problème s'il est poussé à ses limites :

Le problème avec l'ID c'est que l'idée de l'artifice y était un peu trop présente. A la fin, vous n'aviez rien appris du monde autour de vous. Et pour moi la photographie a toujours concerné l'exploration du monde, sa compréhension d'une manière visuelle. Et ce genre d'expérimentation va juste dans une direction différente. C'est la tradition du Bauhaus. D'une certaine manière, bien que ce ne soit pas mon truc, cela m'a grandement aidé car je pense que j'ai photographié d'une manière qui est assez Bauhaus, ID. Je veux que la photographie me saisisse, je veux qu'elle soit audacieuse dans la plupart des cas. Plus que tout je veux une image. Je pense que c'est ce que j'ai appris et c'est ça dont je suis reconnaissant<sup>724</sup>.

Dans les années 1960, l'approche expérimentale à l'ID représente à la fois un héritage du New Bauhaus et une donnée essentielle de la scène photographique contemporaine. Siegel est particulièrement visionnaire dans sa façon d'aborder la photographie à la lumière d'une nouvelle société fondée sur la profusion d'images. Dans son texte de 1964, *Anonymous Art and Choice : The Photographer's World*, il montre une véritable connaissance de l'histoire de l'art, des *ready-made* de Marcel Duchamp à l'Expressionisme Abstrait au Pop Art. Il s'intéresse également aux techniques actuelles et mentionne les lasers et les promesses annoncées par l'arrivée des ordinateurs. Il discute à la fois les implications de la reconnaissance de la photographie comme un art et de la démocratisation des images en relation avec les nouvelles technologies. La photographie ne peut plus avoir le même rapport au réel puisqu'elle est dépassée par des supports comme la télévision qui nivèle par le bas les exigences de représentation et de crédibilité des images : « La télévision, le plus omniprésent, nouveau et excitant médium pour produire et transmettre à la fois des messages utilitaires et

<sup>724</sup> « *The problem with the ID is that there is a little bit too much of the gimmick idea there. In the end you learn nothing about the world around you. And for me photography has always been about exploring the world, understanding the world in a visual way. And this kind of experiment is just a different direction. The Bauhaus tradition. I feel that in a way, even though it was not my thing that it benefited me greatly because I think that in the way that I have photographed there is enough Bauhaus, ID. I want the picture to grab me, I want the picture in most cases to be bold. Most of all I want a picture. I think that is what I got and that's what I'm grateful for.* » Geoffrey L. WINNINGHAM, *Wells Street : A Search for a Documentary Method*, Master's Thesis, op. cit.

émotionnels, a réussi à réaliser le miracle technique de changer l'or en plomb. La télé est le plus grand niveleur de goût à ce jour <sup>725</sup>. »

Pour autant, en imitant les autres arts – par la création de dispositifs et de styles – et en cherchant à entrer sur le marché de l'art, la photographie pourrait y perdre son âme, nous dit Siegel. Lorsqu'il conseille à ses étudiants de trouver de nouvelles formules, il ne prône pas en effet une utilisation de l'artifice pour l'artifice, mais tente de leur faire comprendre que leur pratique photographique doit être en lien avec la société dans laquelle ils vivent. La photographie de la fin des années 1960 fait face à un immense défi sous peine de disparaître : celle d'être créative et juste, innovante et fidèle à ses propriétés, en lien avec le monde sans prétendre pour autant le représenter.

A la croisée de ces questions d'œuvre totale, de justesse de la représentation, et de subjectivité du réel, Roslyn Banish tente de trouver une réponse. Contrairement aux autres élèves<sup>726</sup>, elle choisit de produire un projet documentaire qui offre une nouvelle vision du réel au spectateur, plus juste et plus honnête. Dans *Contiguous Frames*, elle photographie plusieurs sujets documentaires : la vie d'une famille résidant dans le logement social dévasté de Cabrini Green, le quotidien des habitants de Chicago dans le métro, ou une parade militaire en pleine crise de la guerre du Vietnam (fig. 223 et 224). Son « astuce » de présentation consiste à créer un nouvel espace physique à partir du dédoublement photographique. Elle choisit de créer des images continues à partir de deux, parfois trois négatifs. Elle s'impose comme contrainte de réaliser cette association d'images à l'intérieur de l'appareil photographique et non au moment du développement afin de rester fidèle à une photographie « pure », « honnête », « plus photographique ». La relation entre deux images permet de présenter un même événement à partir de points de vue différents, de montrer le passage du temps et de mettre en avant les relations entre l'humain et son environnement dans l'espace photographique. Ces relations sont créées soit par la répétition du sujet – on retrouve la même figure dans deux images – soit par un élément formel comme la continuation d'une ligne entre les deux images ou la direction d'un regard. Certaines de ses photographies sont très

<sup>725</sup> « Television the most ubiquitous, newest exciting médium for producing and transmitting both utilitarian and emotional messages has managed to perform the technical miracle of turning a golden purse into a sow's ear. TV is the greatest leveler of taste to date. » Arthur SIEGEL, « Anonymous Art and Choice: The Photographer's World », *Aperture*, 1964, vol. 11, n° 2, p.58.

<sup>726</sup> Arthur Bell en 1968 et Antonio A. Fernandez en 1970 produisent deux thèses documentaires sur des institutions qui accueillent des enfants en détresse psychologique. Contrairement à Roslyn Banish, ils ne proposent pas de nouvelle vision documentaire.

sophistiquées puisque Banish y introduit par exemple un miroir dont le reflet offre encore une autre perspective sur la scène. D'autres fois, elle trouve dans le réel un élément qui constitue une séparation « naturelle » entre deux scènes, telle une vitre ou un poteau, et l'utilise pour donner l'impression de l'existence de deux images alors qu'il n'y en a qu'une.

Très vite pourtant un problème visuel se présente à elle : doit-elle dissimuler ou garder la bordure noire qui sépare les deux négatifs ? Au départ, elle décide de la laisser apparente car en montrant l'artifice utilisé, elle pense faire preuve d'objectivité auprès du spectateur. En effet, elle documente à la fois le sujet et la manière dont elle perçoit cette réalité. Puis elle se rend compte, sur les conseils de Siskind, que le style de ses photographies – plusieurs images divisées par des bordures noires – peut nuire à la lecture de ses photographies : « D'après Siskind, quand un spectateur voit la présence de la main de l'artiste, il ne peut accepter ces photographies comme un document de la réalité<sup>727</sup>. »

Ces questions de l'artifice, de l'honnêteté photographique et du degré d'intervention de l'artiste dans la représentation du réel traversent toute l'œuvre de Roslyn Banish. Elle se résoud finalement au fait que la photographie étant de toute façon limitée pour donner l'ampleur d'un problème social ou politique, le plus important est de raconter cette réalité à travers de multiples perspectives. L'association de deux images peut en effet offrir une plus large perspective sur une même réalité, ce qu'une seule image ne pourrait montrer. La photographie n'est pas plus objective mais propose plus d'interprétations. Dans une des vues de Cabrini Green, des enfants jouent et rient avec leur mère (fig. 225 à 227). Ils sont à l'extérieur d'un appartement et couverts de manteaux. Si l'on ne connaît pas la géographie et l'histoire de ce lieu, il est difficile de savoir où l'on se trouve et l'on peut légitimement penser que les enfants sont au niveau d'une cour, s'apprêtant à sortir. La seconde vue nous présente une enfant qui regarde à travers un grillage un monde inaccessible situé à un niveau bien plus bas. Les enfants se trouvent donc dans une tour, entourés d'un grillage qui ne leur donne pas accès au reste du monde. Banish représente une réalité plus complexe qu'il n'y paraît et tente de traduire le sentiment d'enfermement que ces enfants subissent au quotidien. Pour Banish, en rendant compte de l'ubiquité du réel et en assumant sa subjectivité, le photographe peut peut-être dépasser les contradictions du médium.

<sup>727</sup> « According to Siskind, when a viewer sees evidence of the artist's hand, he cannot accept the photographs as document of reality. » Roslyn BANISH, *Contiguous Frames*, Master's Thesis, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968, IIT, box 54.

Roslyn Banish termine ainsi la partie écrite de sa thèse en reproduisant les propos d'Arthur Siegel qui annonce « l'arrivée sur la scène contemporaine d'un nouveau documentaire subjectif ». Selon lui, « le bombardement quotidien des médias de masse, par exemple les images multiples sur la télé, dans les journaux et dans les magazines » a changé définitivement la conception de ce qui est « réel et crédible<sup>728</sup>. »

### 3.2.2.6 Le programme d'animation et de film expérimental

Le développement d'un département cinématographique répond également au désir des étudiants-photographes d'associer plusieurs pratiques artistiques dans leurs oeuvres. Au cours des années 1960, plusieurs élèves continuent à réaliser des films par leurs propres moyens, souvent seuls, pour le plaisir de combiner leur travail photographique avec le cinéma. Une série de documentaires et de films expérimentaux sont réalisés par Briant Katz et Thomas Knudston, *Perils of Laboratory*, 1964/68 ; par Thomas Porett, *Water*, en 1966 ; Art Sinsabaugh, *Aaron Siskind Photographs*, 1966. Arthur Siegel dirige le film *Alphabet* réalisé et édité par Ronald Nameth en collaboration avec Doug Boucher, Beverly Capps, Peter Gold, Kurt Heyk, Janet Petry et Jim Sween en 1964. Ce film est une extension de l'exercice de l'alphabet et présente une juxtaposition d'éléments en formes de lettres, des néons de la ville à la nature.

A partir de 1967, Aaron Siskind, avec l'appui d'Arthur Siegel décide de créer un programme de cinématographie et d'animation au sein du département photographique. Les élèves peuvent désormais obtenir leurs diplômes de master en photographie en présentant un film. C'est le cas de Kurt Heyl en 1967 ; Ronald Nameth en 1968 ; Robert Frerck et Hans Schaal en 1969 ; Wayne Broyer et Nicolas Koliass en 1970, Roger Lundy et Gerald Moeller en 1971<sup>729</sup>. En 1968, pour diriger le programme, Siskind engage Larry Janiak, ancien étudiant en design visuel à l'IIT de 1955 à 1956 et de 1958 à 1959. Larry Janiak fait à la fois partie de la scène expérimentale de Chicago et est connu des entreprises de design et de commerce pour lesquelles il travaille depuis les années 1950. En 1968, Janiak devient ainsi membre du Centre

<sup>728</sup> « Arthur Siegel suggests the arrival on the contemporary scene of a new subjective documentary. He points out that people's vision has changed because of the daily bombardment of mass media, e.g. the multiple images on TV, in newspapers, and in magazines. Therefore people's conception of what is « real » and credible has also changed. » *Ibid.*

<sup>729</sup> Après 1971, l'enseignement cinématographique est séparé de celui de la photographie.

de cinéma Co-op, une coopérative de cinéastes indépendants au Musée d'art contemporain de Chicago et en est même directeur avec Ron Nameth et Tom Palazzolo, deux autres étudiants de l'ID. Par ailleurs, il crée avec son ami Robert Stiegler, également étudiant à l'ID en photographie de 1956 à 1960, puis en tant qu'étudiant en master en 1970 ; un atelier de film et photographie de 1967 à 1969 dans un loft sur la rue de Sheffields. Ce loft devient un espace de production pour les artistes locaux, y compris les étudiants de l'ID. Parmi ces visiteurs, on trouve des figures importantes du cinéma d'avant-garde comme Mike Kucher, Jonas Mekas, Ron Nameth, Peter Kuttner, Peter Kubelka et les cinéastes de groupe *Chicago Newsreel film*.

Le programme cinématographique et le programme de photographie sont intrinséquement liés puisque Larry Janiak enseigne les principes de mouvement et du film à partir d'images fixes. Il commence par montrer le principe du zoétrope, allant même jusqu'à confectionner un zoétrope très grand réalisé à la main avec ses étudiants. Il apprend également à ses étudiants la création de films à partir de photogrammes colorés<sup>730</sup>. Larry Janiak réalise lui-même des films expérimentaux fondés sur l'animation d'images fixes représentant des textures ou des motifs abstraits comme dans *Disintegration Line #1* (1960) et *Disintegration Line #2* (1970)<sup>731</sup>. Les réalisations des étudiants s'en ressentent. Robert Stiegler dans *Licht Spiel Nur 1* (1967)<sup>732</sup> crée des séquences à partir de plans fixes de lumières floues ou en mouvements qui rappellent les travaux de László Moholy-Nagy et les exercices du *light-painting*. Certains étudiants se servent également de ce qu'ils ont appris à l'ID pour réaliser des films expérimentaux en lien avec la scène artistique psychédélique de la fin des années 1960. Ronald Nameth filme à Chicago la performance *Exploding Plastic Inevitable*, un spectacle itinérant multimédia produit par Andy Warhol et ses amis de La Factory. Le tournage dure une semaine et Nameth enregistre chaque performance deux fois par jour avec une pellicule couleur et une autre noir et blanc. Pour capturer cette performance délirante, il utilise tout le vocabulaire du programme expérimental de l'école : des effets de flou colorés, des images surimposées, des arrêts sur images et des séquences filmées au ralenti. Ronald

<sup>730</sup> Larry JANIAK, Chet CHILDS, *Animation Film Making : A Teaching Method at the Institute of Design in Chicago 1968 to 1980*, 1999, Larry Janiak Collection Chicago Film Archives, Chicago, V.2013-01-0045.

<sup>731</sup> Larry JANIAK, *Disintegration Line #1*, 1960, Larry Janiak Collection, Chicago Film Archives, Chicago, F.2013-01-0005 et *Disintegration Line #2*, Larry Janiak Collection, Chicago Film Archives, Chicago, F.2013-01-0039.

<sup>732</sup> Robert Stiegler, *Licht Spiel Nur 1*, 1967, Robert Stiegler Collection, Chicago Film Archives, Chicago, F.2014-01-0006.

Nameth, à l'instar d'autres élèves de l'Institut<sup>733</sup>, parvient à adapter la formation qu'il a reçue de l'école à la culture contemporaine.

## ***Conclusion***

Au cours des années 1960, le département photographique se retrouve prisonnier de ses propres fantômes. L'instabilité administrative et financière est le fruit d'un isolement du département qui a commencé dès sa création en 1945. La gestion conflictuelle du programme par Siegel et Siskind ne permet pas d'établir une cohérence de vision pédagogique et esthétique. Enfin la multiplication des programmes photographiques dans les universités, l'entrée de la photographie sur le marché de l'art, et la découverte de nouvelles technologies révèlent les contradictions inhérentes au programme. Le département considère-t-il la photographie comme un art à part entière ou comme un outil de design ? Quelle place accorder à l'approche documentaire dans une pratique expérimentale de la photographie ? Le programme doit-il renforcer son enseignement technique ? Suffit-il d'avoir de grands artistes comme Aaron Siskind pour créer un programme innovant et cohérent ? C'est paradoxalement en prospérant à l'extérieur de l'ID, par le biais d'étudiants qui deviennent à leur tour professeurs dans d'autres écoles, que le département prend conscience de la spécificité de son histoire et de ses limites.

### **3.3 Le rayonnement du département photographique en dehors de l'ID**

Au cours de son histoire, le terme de « Chicago School » s'est appliqué au département photographique de l'ID de deux manières différentes. D'une part, elle a été désignée comme une école esthétique dont la production visuelle est d'apparence graphique et formelle. Cette définition a été en partie remise en cause au cours de notre réflexion. D'autre part, la

<sup>733</sup> Thomas Porett est engagé en 1968 pour créer un spectacle de projections de lumières, un *light-show*, pour une série de concerts organisés à la salle de concert, Electric Factory, de Philadelphia. Pour créer ces projections qui forment la toile de fond des concerts de Jimmy Hendrix et de Jefferson Airplane, Porett utilise ses propres photographies produites à l'ID. Voir entretien de Thomas Porett avec Agathe Cancellieri, 2 juin 2016, Chicago.

« Chicago School » a été perçue, à partir des années 1960, comme une école pédagogique dans l'ensemble des Etats-Unis<sup>734</sup>. Cette définition donne au programme une influence beaucoup plus large : le département aurait vécu en dehors de l'ID, par l'extension de son modèle académique au monde universitaire nord-américain. Dans son introduction à *The New Vision*, ouvrage co-écrit avec Charles Traub, John Grimes affirme ainsi « [...] qu'il est peu probable de trouver une université aux Etats-Unis qui n'a pas un professeur de photographie qui y a étudié [à l'Institute of Design] ou qui a été un étudiant d'un de ses étudiants. Le nombre de photographes qui peuvent retracer leurs origines jusqu'à l'ID représente un hommage mérité à ce remarquable programme<sup>735</sup>. »

Dans les années 1960, l'ID participe en effet au *boom* de l'éducation photographique au sein des universités américaines. D'une part, son département photo accueille des étudiants de plus en plus nombreux et délivre de manière exponentielle des diplômes de master en photographie ; d'autre part, il forme, et ce dès les années 1950, les élèves à devenir eux-mêmes professeurs de photographie. Pour certains, cette influence va plus loin puisque l'on retrouverait au sein des programmes universitaires américains, des éléments majeurs du programme original de l'ID, tels que la résolution de problèmes techniques et formels, l'élaboration d'une série photographique originale, et l'exploration d'approches expérimentale et documentaire. Charles Swedlund évoque ainsi le cours fondamental en photographie comme le « manuel de la photographie de l'ID <sup>736</sup> » qui va servir de base à l'ensemble des programmes universitaires.

Pourtant, au sein même de l'ID, le programme photographique ne parvient toujours pas à se faire reconnaître par l'administration. Comparé aux autres départements universitaires, le nombre de professeurs y est restreint et les moyens financiers alloués pour l'achat de nouveaux matériels sont quasiment nuls. Enfin les pressions exercées par la direction de l'ID sur le corps professoral du département finissent par pousser Aaron Siskind à le quitter en

<sup>734</sup> Sur cette définition de la Chicago School, voir Jno COOK, « The Chicago School », *Nit and Wit*, février 1983, pp. 30-31.

<sup>735</sup> « [...] hardly a university exists in the United States that does not have a photography teacher who studied there or was a student of one of its students. The number of photographers who can trace their roots to the I.D. is a fitting tribute to a remarkable program. » Charles TRAUB et John GRIMES, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, op. cit, p.7.

<sup>736</sup> « *The textbook of ID photography.* » Charles Swedlund cité dans John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s », in David TRAVIS et Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, op. cit, p. 160.



1971 après vingt ans de carrière dans cet établissement. A partir des années 1960, on assiste alors à un double renversement : alors que les programmes photographiques dans l'ensemble des Etats-Unis s'inspirent de l'ID, le département photographique perd petit à petit ce qui le rendait unique, devenant à son tour identique aux autres programmes photographiques. Peut-on voir pour autant dans la multiplication des programmes photographiques aux Etats-Unis une survivance du département photographique ?

### ***3.3.1 La préservation de l'ID grâce à son modèle éducatif***

#### **3.3.1.1 La formation de professeurs à l'ID**

Pour vérifier l'assertion de Charles Traub selon laquelle tous les départements de photographie ont un lien direct ou indirect avec le département de l'ID jusque dans les années 1990, j'ai relevé la présence d'anciens élèves du département dans l'ensemble du territoire nord-américain à partir des années 1950. Cette présence est manifeste à Chicago au sein de Columbia College (Lynn Sloan, Charles Traub, James Newberry), de l'école de l'Art Institute (Kenneth Josephson, Barbara Crane), de l'Université de l'Illinois à Chicago (Joseph D. Jachna, Esther Parada, Robert Stiegler) ; et dans l'ensemble du Midwest à l'Université Sud de l'Illinois, Carbondale (Charles Swedlund), à l'Université de l'Illinois Urbana-Champaign (Arthur Sinsabaugh). Sur la côte Est, la présence de Ray K. Metzker à Philadelphie attire un certain nombre d'étudiants-professeurs comme Barbara Blondeau, Thomas Porett, Joan Redmond. On trouve aussi des anciens de l'ID dans les écoles de l'Etat de New York (François Deschamps, Keith Smith, John Wood), dans le Massachussets (Elaine O'Neil, Leonard Gittleman), dans l'Etat de Virginia (Thomas Knudston, Dale Quaterman), dans le Maryland (William Larson), et dans la ville de New York (Charles Traub). Dans le sud des Etats-Unis, leur présence, bien que moindre, est importante avec Antonio A. Fernandez à Miami, en Floride ; Geoff Winningham et James Newberry au Texas ; Thomas Barrow à l'Université du Nouveau-Mexique. Sur la côte ouest, on retrouve Linda Connor, Paul Hassel et Milton Alberstaedt à San Francisco ; Eileen Cowin à Fullerton ; Berry Burlison à Santa Monica et Portland. On peut même envisager qu'il y ait eu une influence du programme sur un plan international puisqu'à son retour au Japon en 1962, Yasuhiro Ishimoto enseigne à l'Ecole de Tokyo de photographie et à l'Ecole de design de Kuwasawa jusqu'en 1966, puis à

l'Université de Tokyo Zokkei jusqu'en 1971. Keld Helmer-Petersen importe en Europe les méthodes pédagogiques de l'ID et une certaine manière de photographier héritée de son professeur Harry Callahan. Dès son retour en 1952, Keld Helmer-Petersen suit une série de cours pendant l'été organisés à Oslo en Norvège et conduit par des professeurs de l'ID. En 1953, il donne des conférences à la School of Interior Design à Copenhague, puis il enseigne à partir de 1964 au département de communication visuelle à la School of Architecture, Royal Academy of Art et à la School of Graphic Design dans la même ville. Il est devenu designer mais il continue à photographier en suivant les exercices appris au sein du département. Par ailleurs, il défend le travail des photographes de l'ID en Europe puisqu'il organise la première exposition personnelle d'Aaron Siskind dans un musée européen en 1981 au Royal Museum of Fine Arts de Copenhague.

Le constat de la présence de nombreux ex-étudiants de l'ID sur l'ensemble du territoire américain nous amène à nous demander pourquoi le département aurait produit plus de professeurs que toute autre école. Le véritable but de l'ID était-il de former avant tout des professeurs plutôt que des designers ou des artistes ?

Dès la création du New Bauhaus, les élèves qui ont étudié à l'Institut, même pour un temps très court, deviennent pour la plupart professeurs dans d'autres écoles ou universités américaines. Cette vocation s'explique d'une part par une tradition propre au Bauhaus allemand qui veut que l'élève soit à égalité avec le professeur et qu'ils apprennent autant l'un de l'autre. D'autre part, l'organisation de l'école en ateliers implique dès le départ une relation de type apprenti-maitre. De nombreux élèves assistent leur professeur pendant leurs études et occupent ensuite leur fonction. Ainsi Nathan Lerner élève, puis assistant de György Kepes, prend la tête de l'atelier du *Produit Design* en 1945. A la demande de László Moholy-Nagy, Robert D. Erickson enseigne les cours du samedi pour les enfants, *Saturday art classes of children* de 1945 à 1948 ; George Barford enseigne l'atelier de photographie à la School of Design de Chicago en 1939, puis enseigne à l'ID de 1946 à 1947. Ces élèves-professeurs ayant une expérience d'enseignement se tournent logiquement vers une carrière de professeurs à leur sortie, souvent en dehors de Chicago. Ils enseignent la plupart du temps dans des départements de design et contribuent à faire de la photographie un des outils du designer. Eugene Bielawski qui avait enseigné la photographie à la School of Design après le départ de Kepes, prend la tête du département d'art de la California Labor School à San Francisco en 1946 et applique directement les méthodes pluridisciplinaires et exploratoires du

Bauhaus. De la même façon, les professeurs qui ont côtoyé Moholy-Nagy, en prenant la tête de départements d'art dans le pays contribuent à développer et à propager sa philosophie d'enseignement, à l'instar de György Kepes au Massachusetts Institute of Technology (MIT) ou Henry Holmes Smith à l'Université de l'Indiana à Bloomington.

Cette immersion pédagogique qui conduit à devenir soi-même professeur est particulièrement importante au sein du département photographique à partir du début des années 1950. Siskind et Callahan, puis Siegel, se servent en effet de leurs étudiants pour les assister, voire parfois les remplacer. Harry Callahan choisit Sinsabaugh comme assistant dès son arrivée en 1946 et ce dernier devient professeur de 1949 à 1959 à l'ID. Kenneth Josephson affirme qu'il s'est formé comme professeur auprès de Siskind en étant son remplaçant officiel en son absence. Il a ainsi bénéficié d'une formation pratique. Mais ce qu'il retient surtout, c'est le rapport démocratique que Siskind entretenait avec ses élèves, les mettant sur un pied d'égalité :

Juste [en suivant] l'exemple d'Harry et Aaron qui étaient de très précieux modèles. Et je pouvais voir combien leurs méthodes d'enseignement étaient vraiment efficaces. Et Aaron était là – je m'asseyais parfois avec les étudiants de premier cycle pour les critiques, et ils étaient assis autour de la table, et ils se passaient leurs photographies – ils avaient travaillé sur un exercice particulier qu'[Aaron] avait proposé – [...] c'était très démocratique – [Aaron] disait « Bon, pensez-vous que vous avez appris assez de cet exercice, ou souhaitez-vous travailler quelques semaines de plus là-dessus, le poursuivre. » Il était très flexible. Loin d'être rigide<sup>737</sup>.

Cette démocratisation de l'enseignement conduit l'élève à prendre la place du professeur avant même de devenir professeur. Harry Callahan dit ainsi que Siskind et lui formaient « inconsciemment <sup>738</sup>» leurs élèves à l'enseignement en étant leurs modèles. Presque malgré eux, parce qu'ils aiment ce qu'ils font, ils incitent leurs élèves à devenir à leur tour professeurs. Pour Metzker, qui enseigne de 1962 à 1980 la photographie au Philadelphia College of Art, il s'agit bien d'une vocation née pendant ses études. Il explique ainsi que son expérience à l'ID l'a conduit à devenir professeur :

<sup>737</sup> « Just the example of Harry and Aaron, they were really very valuable role models. And I could see how their methods of teaching really were very effective. And Aaron would be – I'd sit in on critiques sometimes of undergraduates, and they'd sit around the table, and pass around their photographs – they'd be working on a particular assignment that he has proposed—and he'd say, « Well » – it was very democratic – he'd say, « Well, do you feel that you learned enough from this assignment, or do you want to spend a couple more weeks on it, keep going. He was very flexible. Far from rigid. » Entretien de Kenneth Josephson avec Elisabeth Siegel, *op. cit.*  
<sup>738</sup> Entretien d'Harry Callahan avec Charles Traub, *op. cit.*

Chacun se sent immergé dans les problématiques de ce domaine [de l'enseignement], d'être investi, d'être passionné par la photographie, le désir de vouloir en faire quelque chose – d'avoir du sens, d'être beau – il y avait de l'excitation, il y avait de la passion pour le sujet, pour la pratique, et l'Institute of Design était une expérience très enrichissante<sup>739</sup>.

Cette vocation d'artistes à devenir professeurs, au-delà de la simple passion, correspond également à un désir de professionnalisation. Comme l'explique Siskind, « les étudiants qui penchaient vers le commercial allaient vers la photographie commerciale, mais ceux qui voulaient devenir photographes se dirigeaient vers l'enseignement<sup>740</sup>. » Parce que le programme de l'ID est moins technique que celui du RIT à la même époque, et qu'il privilégie une approche artistique et personnelle de la photographie, il promeut davantage l'enseignement comme débouché professionnel<sup>741</sup>. En plus d'une formation informelle, l'ID propose un diplôme de premier cycle en éducation artistique, *master of science in art education*, qui forme les élèves à devenir des éducateurs mais que peu d'élèves-photographes poursuivent. À ma connaissance, Joseph D. Jachna est le seul élève du département photographique à obtenir ce diplôme en 1958. Charles A. Swedlund a suivi ce cursus mais n'a pas obtenu son diplôme<sup>742</sup>. Il faut noter par ailleurs qu'une majorité d'étudiantes femmes suivent ce programme. Par ailleurs, certains élèves prennent parfois des cours en dehors de l'ID afin d'obtenir un diplôme de professeurs pour enseigner au lycée. Dans un entretien avec Charles Traub<sup>743</sup>, Siskind ajoute qu'il avait instauré pendant deux ans des cours de pédagogie au sein du cursus de master en photographie<sup>744</sup>.

Cette professionnalisation des élèves en tant que professeurs de photographie est favorisée dans l'ensemble du territoire américain par la place faite à l'enseignement de la

<sup>739</sup> « *It immersed one in the realm of all those issues, of being involved, being fond of photography, wanting to make it be something – to be meaningful, to be beautiful – there was an excitement, there was passion about the subject, the activity, and the Institute of Design was a very nourishing experience.* » Entretien de Ray K. Metzker avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>740</sup> Entretien d'Aaron Siskind avec Charles Traub, *op. cit.*

<sup>741</sup> Il y a quelques exceptions à ce récit si l'on prend en compte des photographes qui se sont tournés vers le photojournalisme dans les années 1950. C'est le cas de Marvin Newman qui se spécialise, dès sa sortie de l'école, dans le reportage sportif en travaillant pour *Sports Illustrated* ; et dans le photo-reportage classique pour *Life*, *Look* et *Esquire*. James P. Blair, étudiant de 1950 à 1954, devient photojournaliste pendant son service militaire grâce à un reportage sur les réfugiés du Nord Vietnam. Il devient photographe officiel du *National Geographic*. Homer Gordon Page, étudiant dans les années 1940, assistera Edward Steichen sur l'exposition *Family of Man* et deviendra le premier membre non-fondateur de l'Agence Magnum de 1950 à 1953. A part ces trois élèves, l'ensemble des photographes se sont tournés vers une carrière de professeurs.

<sup>742</sup> Voir entretien de Charles A. Swedlund avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>743</sup> Entretien d'Aaron Siskind par Charles Traub, *op. cit.*

<sup>744</sup> Je n'ai pas pu corroborer l'existence de ces cours à partir des témoignages de ses élèves. Il s'agissait sûrement de cours informels.

photographie dans les universités. A partir du milieu des années 1950, les départements d'arts appliqués commencent à reconnaître la pratique photographique comme centrale, comme l'avait fait Moholy-Nagy dès la fin des années 1930 au sein du New Bauhaus. L'enseignement photographique s'éloigne ainsi de l'application commerciale et journalistique du médium et promeut au contraire un enseignement artistique. Metzker explique ainsi qu'il est plus facile de se considérer comme professeur que comme photographe-artiste à l'époque où il quitte l'ID<sup>745</sup> ; Elaine O'Neil se définit comme une « artiste-qui-enseigne<sup>746</sup> » à la fin des années 1960.

L'histoire pédagogique de l'ID se comprend donc à l'échelle du territoire américain avec la multiplication de programmes photographiques qui cherchent à recruter des profils semblables à ceux des étudiants du département photographique de l'ID. Dans les années 1950 et 1960, le rapport entre l'offre et la demande est avantageux pour les étudiants de l'ID car peu de photographes ont obtenu un diplôme de master en photographie à cette époque. Face à la multiplication des programmes photographiques aux Etats-Unis, ils sont les premiers diplômés à arriver sur ce marché du travail, presque sans concurrence. Certains élèves sont même invités à créer leurs propres départements dès leur sortie de l'école comme Kenneth Josephson à l'Ecole de l'Art Institute en 1961<sup>747</sup> ou Charles Swedlund à l'Université du Sud de l'Illinois à Carbondale en 1971.

### 3.3.1.2 Le département comme modèle pédagogique

Installés dans des écoles aux quatre coins du pays, les anciens élèves promeuvent le département comme un modèle allant même jusqu'à conseiller à leurs propres élèves d'intégrer le cursus de master. Ray K. Metzker conseille ainsi à Elaine O'Neil, son élève au Philadelphia College of Art, de rejoindre le département photo de l'ID où elle obtient son master en science de la photographie en 1972 ; Charles Traub rejoint le département après ses études auprès d'Art Sinsabaugh à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign en 1967 ;

<sup>745</sup> Entretien de Ray K. Metzker par Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>746</sup> Elaine O'NEIL in Anne Neri KOSTINER (ed.), *A lasting Vision : Photographs from the Institute of Design, 1970-2001*, Illinois Institute of Technology, IIT Press, Chicago, 2015, pp. 69-70.

<sup>747</sup> Il faut noter que les premiers cours de photographie à l'Ecole de l'Art Institute sont donnés par Harold Allen en 1948, étudiant de György Kepes à la School of Design en 1940. Ce dernier y restera professeur jusqu'en 1977.

Callahan convainc Linda Connor, son élève au RISD, de compléter sa formation de premier cycle en allant étudier avec Siskind à l'ID. Jusqu'à la fin des années 1960, l'ID reste ainsi un lieu d'incubation pour les photographes souhaitant devenir professeurs de photographie.

Certains professeurs, comme Art Sinsabaugh à l'Université de l'Illinois, Urbana-Champaign, perpétuent même l'histoire du département au-delà de l'ID, en appliquant les méthodes originales de manière plus convaincante qu'à R. S. Crown Hall. Deschamps raconte ainsi que Sinsabaugh lui a appris plus sur le Bauhaus et l'a inspiré davantage que ses propres années à l'ID auprès de Siegel, Siskind et Winogrand à la fin des années 1960 :

[Les méthodes d'enseignement de l'ID] ne m'ont pas vraiment influencé car je n'ai été qu'étudiant en master. Mais Art Sinsabaugh avait appris la photographie d'une manière Bauhaus. Donc d'une certaine façon, [il] a eu une grande influence sur moi quand j'ai commencé à enseigner la photographie. Ce n'est plus vraiment le cas à présent. Mais lorsque j'ai commencé à enseigner j'ai presque copié la façon d'enseigner d'Art Sinsabaugh : toutes les différentes approches visuelles de la photographie (la profondeur de champ par exemple). Donc même si je n'ai pas appris cela à l'ID, je l'ai appris de seconde main d'un professeur qui a été à l'ID<sup>748</sup>.

Parmi les éléments pédagogiques développés par les anciens de l'ID en dehors de l'Institut, on retrouve les exercices du cours fondamental, l'organisation de groupes de critique, l'enseignement de l'histoire de la photographie et la réalisation d'une thèse.

Ce qui rend unique la formation des étudiants de l'ID dans les années 1960, c'est le vocabulaire technique, pédagogique et créatif du cours fondamental qui leur permet d'adapter le programme en dehors de tout contexte. Même s'ils nient avoir reçu un enseignement académique ou technique, ils maîtrisent le développement du tirage, la réalisation de photographies sans appareil, et l'utilisation des lumières dans un studio. Joseph D. Jachna raconte ainsi qu'il reprend les exercices du curriculum comme le photogramme et le modulateur de lumière auprès de ses propres étudiants à l'ID puis à l'Université de l'Illinois à Chicago (UIC). « Ces problèmes du cours fondamental » représentent selon lui « le tremplin

<sup>748</sup> « *It didn't really influenced me because I was only at the ID as a graduate student. But Art Sinsabaugh had learned photography in a more Bauhaus way. So in a sense the way that he taught photography had a great influence on the way I taught photootography when I first started teaching photography. Not so much anymore. But when I started teaching I almost copy the way Art Sinsabaugh taught photography : all the different kinds of visual photography (depht of field). So even if I didn't learned that at the ID, I learned that secondhand from a teacher who have been at the ID.* » Entretien François Deschamps par Agathe Cancellieri, *op. cit.*

vers une photographie mature<sup>749</sup> ! » Il fait suivre à ses propres étudiants la progression du cours fondamental en commençant par des techniques qui ne requièrent pas l'usage d'un appareil et sont consacrées à la compréhension de la lumière et de son rôle dans la photographie. Ray K. Metzker affirme que la réalisation d'une photographie sans l'usage d'un appareil et dans le seul but de comprendre le fonctionnement de la lumière, est ce qui distingue l'ID des autres programmes :

[Le photogramme] était une façon si simple de permettre aux étudiants de toucher de leurs mains le matériel, et de voir le résultat de la lumière immédiatement. Et vous n'aviez pas besoin de passer par l'appareil photographique, d'expliquer comment l'utiliser, ce que d'autres écoles faisaient<sup>750</sup>.

A Philadelphie, Ray K. Metzker ajoute qu'il enseignait également le *sky-problem* et *people without people*. Callahan lui-même applique logiquement à la RISD les mêmes méthodes que celles du département de l'ID. D'après le témoignage de Linda Connor, il commence par l'apprentissage du photogramme puis demande à ses élèves d'utiliser des appareils grands formats (4 par 5 pouces). Le *problème* des formes, opposées ou répétitives, et la réalisation d'une série documentant les passants dans les rues de Providence font également partie du curriculum.

Pour Kenneth Josephson, professeur à l'ID à la fin de ses études puis à l'École de l'Art Institute de Chicago, c'est la simplicité de l'enseignement de Callahan et de Siskind, tirée du cours fondamental, qui permet de se mettre dans « l'esprit d'un étudiant regardant le médium [photographique] pour la première fois<sup>751</sup>. » Il s'inspire de cette méthode pour ne pas « dire » à ses élèves comment réaliser une image mais leur donner les « outils et les idées de base pour créer leurs images<sup>752</sup>. » A chaque cours, il engage les élèves dans un des exercices du cours fondamental afin de les amener à comprendre par la pratique plutôt que par la théorie les concepts d'espace, de lumière, de temps.

<sup>749</sup> Joseph D. Jachna, « Notebook », le 29 mars 1963, *op. cit.*

<sup>750</sup> « *It was just such a simple way to get the students with their hands on the materials, and seeing the effect of light immediatly. And you don't go through talking about cameras, and how to operate the camera, which some schools were doing.* » Entretien de Ray K. Metzker avec Elizabeth Siegel, *op. cit.*

<sup>751</sup> Kenneth JOSEPHSON cité dans Sylvia WOLF, *Kenneth Josephson : A Retrospective*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1999, p.177.

<sup>752</sup> *Ibid.*

Art Sinsabaugh et Ronald Nameth vont élargir et structurer ce vocabulaire du cours fondamental à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign. Dans un document dédié au curriculum, ils créent ainsi une liste d'éléments similaires au vocabulaire du design (volume, forme, taille, mouvement) et pour chacun d'entre eux énoncent des possibilités visuelles et leurs contraires. Ils définissent également en six points l'orientation des critiques photographiques qui réunissent les élèves et leur professeur à partir de questions (1. Le But, 2. La pertinence, 3. La situation, 4. La compréhension, 5. L'interprétation, 6. Le sens.)<sup>753</sup>. Ces groupes de critique vont s'étendre à l'ensemble des départements de photographie dans les années 1970 comme le lieu où élèves et professeurs peuvent échanger, à égalité, sur leurs œuvres. Joseph D. Jachna est ainsi photographié dans le bâtiment de R. S. Crown Hall, entouré de ses élèves, de la même manière que Siskind et Callahan l'avaient été au milieu des années 1950 (fig. 228).

Charles Swedlund est sans doute le professeur le plus créatif en matière de méthodes d'enseignement. Plutôt que de répéter les formules de l'ID, il les renouvelle et introduit de nouveaux dispositifs auprès de ses étudiants à l'université du Sud de l'Illinois à Carbondale. Il marque une génération de photographes en réutilisant des dispositifs photographiques anciens tels que le thaumatrope (1825), le zoétrope (avant 1867), et le flipbook (1860) au sein de ses œuvres et de ses cours, et insiste sur l'apprentissage de la couleur avec l'enseignement du *dye-transfer* et d'un procédé oublié qu'il reprend à partir des années 1970 le *Kwik-Print*. Technicien génial et pédagogue né, Swedlund publie en 1974 un manuel technique de photographie, *Photography, A Handbook of History, Materials and Processes*<sup>754</sup>, aujourd'hui encore une référence pour les apprentis photographes.

Avec Arthur Siegel, l'enseignement de l'histoire de la photographie à l'ID munit les élèves-professeurs d'une connaissance large et théorique. A partir des années 1960, elle est inséparable de l'apprentissage de la photographie. Comme le souligne Anne Mc Cauley dans un récent entretien avec Michel Poivert, « ce parcours qui mène de la pratique à l'histoire de la photographie caractérise beaucoup de pionniers de cet enseignement aux Etats-Unis<sup>755</sup>. »

<sup>753</sup> Ronald NAMETH, Arthur SINSABAUGH, « Photography - Orientation and Introduction », « Photo Courses », Arthur Sinsabaugh Papers, IUH Bloomington.

<sup>754</sup> Charles A. SWEDLUND, *Photography, A Handbook of History, Materials and Processes*, Holt McDougal, 1974.

<sup>755</sup> Anne MCCAULEY et Michel POIVERT, « Anne McCauley avec Michel Poivert », *Revue de l'Art*, avril 2018, n° 202, pp. 58.



Les photographes de l'ID à leur sortie de l'école ont un bagage technique qui n'est pas cantonné à une vision technologique de la photographie. Elle est contrebalancée par une vision historique et une approche esthétique de la photographie qui vont nourrir l'enseignement de la photographie américaine dans tout le pays. Enfin, la réalisation d'une thèse à l'ID deviendra un outil académique pour l'ensemble des programmes photographiques de master qui se développeront dans les années 1970 et 1980 aux Etats-Unis. En effet, la thèse forme les élèves à la réalisation de projets personnels et les engage dans un travail introspectif, de réflexion et de doute, pour aborder différemment l'enseignement et leur rôle en tant que professeurs. Avec la thèse, ils créent non seulement des images originales, mais ils doivent articuler leurs idées et défendre leur vision dans un texte théorique, écrit en relation avec la scène artistique américaine.

L'ID a influencé une grande majorité des départements photographiques qui ont vu le jour dans les années 1960-1970. Cependant, le succès de son modèle et l'expansion de son programme à l'ensemble du territoire marquent aussi la fin d'une exception pour le département. Les élèves en s'éparpillant sur le territoire américain promeuvent certes leur ancienne école, mais renforcent d'autres départements qui bénéficient de plus de moyens. Par ailleurs, le département photographique de l'ID, en devenant de plus en plus professionnalisant, oublie ce qui avait fait sa force, l'accompagnement des élèves à produire des travaux originaux et personnels. Comme l'explique Siskind : « Les élèves devinrent des professeurs professionnels plutôt que des photographes individuels<sup>756</sup>. »

### ***3.3.2 La perte d'une spécificité***

#### **3.3.2.1 La Société pour l'Éducation Photographique et l'émergence d'une communauté éducative**

Le large essor de l'enseignement de la pratique photographique et de l'histoire de la photographie dans le système universitaire américain représente à la fois une formidable opportunité pour la jeune génération de photographes issus de l'ID, et la fin d'une singularité

<sup>756</sup> « *The teachers become professional teachers rather than individual photographers.* » Entretien d'Aaron Siskind par Charles Traub », *op. cit.*

pour le département photographique. Il n'est plus un modèle mais devient un acteur, parmi d'autres, de l'éducation photographique américaine. En effet, les photographes étant de plus en plus nombreux à enseigner la photographie comme pratique artistique, ils décident de s'organiser en une communauté à part entière au sein des universités et des musées. La création officielle de la Society for Photographic Education (SPE) en 1964, à la suite de congrès organisés en novembre 1962 à Rochester et en novembre 1963 à Chicago par Nathan Lyons, en est le témoin.

Dès la première réunion en novembre 1962, on compte de nombreuses figures qui ont étudié ou enseigné au département photo de l'ID. En font partie Harry Callahan, John Wood, Arthur Siegel, Art Sinsabaugh, Aaron Siskind, Henry Holmes Smith et Kenneth Josephson (les quatre derniers étant membres fondateurs de la SPE). Si Nathan Lyons est l'initiateur de ce groupe, Carl Chiarenza insiste sur le fait qu'Aaron Siskind participe activement à sa création et élabore même avec lui les thèmes de la première conférence<sup>757</sup>. Siskind et Lyons se rencontrent à New York en janvier 1962 pour en discuter et établissent un programme qui réunira trente photographes, directeurs de musées et d'autres intéressés par l'enseignement photographique. Pendant le semestre du printemps 1963, Nathan Lyons fait d'ailleurs partie de l'équipe enseignante du département photographique de l'ID. Après l'organisation d'une première conférence à la George Eastman House de Rochester en novembre 1962 qui pose les grands principes de cette association, la première réunion annuelle de la SPE a tout naturellement lieu à Chicago en novembre 1963.

Comme l'explique Nathan Lyons dans une conférence récente à SPE en 2012, l'organisation d'un groupe à cette époque ne va pas de soi car la plupart des participants sont encore marqués par la fermeture forcée de la Photo League et l'atmosphère suspicieuse créée par le maccarthisme. Enfin, SPE réunit des acteurs très différents par la génération qu'ils représentent – le jeune artiste Jerry Uelsmann et Clarence H. White Junior par exemple – et les idées qu'ils défendent – une querelle sur le rôle de la photographie documentaire oppose régulièrement Aaron Siskind et Robert Roseblum pendant les premières réunions. Mais comme l'indique Nathan Lyons, le but originel de cette Société ne consistait pas à former une « organisation de professeurs » mais à faire émerger une communauté diverse d'éducateurs, de philosophes, d'historiens, avec tous ceux qui étaient sensibles et se sentaient concernés par

<sup>757</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 160.

l'enseignement de la photographie. Ce groupe qui accueille un panel varié d'approches et de visions a comme mission de « collecter et de disséminer les pratiques et les principes éducatifs actuels de la photographie » et surtout de trouver les moyens de développer, d'assister, de soutenir l'enseignement et la diffusion par l'organisation d'expositions et de conférences. Enfin cette diversité montre comme s'en souvient Nathan Lyons « combien le discours pouvait être riche et différent en même temps. Tout le monde ne voyait pas la même chose, de la même façon<sup>758</sup>. »

Cette idée d'une communauté photographique n'est pas nouvelle et se retrouve au début des années 1960 dans les grandes villes du Midwest et du Nord Est américain dont Chicago, Illinois, Rochester, NY et Providence, Rhode Island, et Bloomington, Indiana. Lorsqu'Aaron Siskind invite la scène photographique américaine à l'ID, on peut y voir l'intention de réunir cette communauté. L'organisation d'une série d'ateliers en 1956 animés par Minor White du RIT, Aaron Siskind de l'ID et Henry Holmes Smith de l'Université de l'Indiana à Bloomington, jette les bases des questions liées à la formation photographique plusieurs années avant la création de la SPE<sup>759</sup>. Par ailleurs, le modèle proposé par la SPE d'une grande réunion annuelle autour de conférences rappelle le séminaire « New Vision in Photography » de 1946 à Chicago et la conférence d'Aspen dans le Colorado organisée par Ferenc Berko en 1951.

Les élèves et professeurs de l'ID vont se servir de la SPE comme d'une plateforme pour faire reconnaître leur programme et porter leurs idées dans l'ensemble du territoire américain. Barbara Crane théorise les *problèmes* du cours fondamental et présente ce dernier comme un véritable système éducatif lors d'une conférence de la SPE en 1966. A la suite de sa présentation, Kenneth Josephson lui propose de le rejoindre à la SAIC pour enseigner la

<sup>758</sup> « *How rich the discourse could be and be different at the same time. Everyone didn't see the same thing, the same way.* » Nathan LYONS, « Jessica S. McDonald, Nathan Lyons, Kenneth Josephson (Keynote Panel) SPE NE Regional Conference 2012 », Vimeo, 2013. En ligne < [vimeo.com/61116807](https://vimeo.com/61116807)>.

<sup>759</sup> Smith est d'ailleurs à l'origine d'une des premières initiatives pour tenter de réunir une communauté de professeurs de photographie à travers les Etats-Unis. Il organise ainsi en 1956 à l'Université de Bloomington un atelier qui réunit Siskind et White. D'une durée de trois semaines, cette série d'ateliers, trop ambitieuse à l'époque, cherche à établir une approche éducative photographique qui pourrait s'appliquer à d'autres programmes. Minor White anime la première semaine, Aaron Siskind la seconde, et Henry Holmes Smith la troisième. Le compte-rendu de Smith est publié sous le titre « The Education of Picture Minded Photographers » au sein de trois numéros d'*Aperture* (Part I, *Aperture* 4:3 (1956) ; Part II, *Aperture* 4:4 (1956) ; Part III: *Aperture* 5:1 (1957)) avec les essais de dix autres professeurs de photographie qui décrivent leur approche pédagogique. Ces textes forment une sorte de bilan certes lacunaire mais qui constituera une base solide pour les premières années de SPE de l'instruction photographique dans les années 1950.

photographie. La communication de Barbara Crane donne aussi lieu à une querelle entre ceux qui voient un danger dans une systématisation susceptible de nuire à l'originalité et à l'apprentissage, et ceux qui y voient au contraire un moyen de développer la créativité de l'élève en le laissant explorer le médium par lui-même<sup>760</sup>. Ces exercices seront finalement compilés et publiés par Henry Holmes Smith dans un journal de la SPE sous le titre « A Young Teacher's Notebook »<sup>761</sup>.

Lors d'une conférence de la SPE en 1965, Arthur Siegel, dans son intervention intitulée *Basic Approach to the Education of a Photographer*<sup>762</sup>, promeut un enseignement à partir d'*approches* photographiques. Il élabore dans un premier temps une histoire classique de l'éducation photographique. Il évoque l'invention du médium et le début de son enseignement dans les années 1920 – du Bauhaus allemand en Europe à la Clarence White School aux Etats-Unis. Il poursuit son exposé jusqu'aux années 1930 avec l'apparition de programmes spécifiques à la California School of Fine Arts, au New Bauhaus/Institute of Design, et l'influence de la Film and Photo League. Dans un deuxième temps, il définit six « approches pures » de l'éducation photographique permettant à l'élève de se révéler. Il n'est plus question d'enseigner à des designers ou à des photographes professionnels, mais de former des artistes ou « au moins d'essayer de former des personnes qui deviendront des artistes-photographes ». Ces six approches sont déjà inscrites plus ou moins au sein du programme de l'ID : l'approche technique ; l'approche objective ou professionnalisante qui permet l'usage de la technique dans la photographie publicitaire ou scientifique ; l'approche formelle qui se concentre sur l'esthétique plutôt que sur le contenu ; l'approche psychologique où les sentiments du photographe sont transcrits par des signes et des symboles dans l'image photographique ; l'approche sémantique par laquelle la photographie est traitée comme un langage à des fins de communication ; l'approche organique ou épiphénoménale qui met en relation toutes ces expériences.

La création de SPE marque aussi la reconnaissance d'une communauté éducative beaucoup plus large que celle de l'ID ou de Chicago, et révèle parfois les limites du

<sup>760</sup> John GRIMES, « Photography on Its Own : The ID in the 1960s », in David TRAVIS et Elizabeth SIEGEL (dir.), *Taken by Design: Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>761</sup> Entretien de Joseph D. Jachna par Elizabeth Siegel », *op. cit.*

<sup>762</sup> Arthur SIEGEL, « Basic Approach to the Education of a Photographer », 28 décembre 1965, Society for Photographic Education, St. Clair Hotel, Chicago. Les manuscrits de cette communication sont conservés à l'Art Institute of Chicago. Voir Arthur Siegel Papers, AIC, Box. FF 9.9.

programme de l'ID. Pour un grand nombre d'élèves et de professeurs issus de l'ID, ces conférences vont ainsi pallier leur manque de formation pédagogique. Kenneth Josephson n'a qu'un an d'expérience en tant qu'enseignant à l'Ecole de l'Art Institute lorsqu'il assiste à la réunion de 1962. C'est pour lui l'occasion de trouver de nouvelles idées, de nouvelles approches. La variété des thèmes abordés questionne des problématiques rarement abordées jusque là : « Enseigner l'histoire de la photographie », « Une fonction du professeur en tant que critique d'art », « L'interaction entre l'image et la technique, » « Les besoins des gens, l'instruction photographique : Qui veut apprendre et pourquoi ? ». Les problématiques de l'enseignement photographique, des plus triviales aux plus complexes, sont clairement évoquées dans l'ensemble des conférences et remettent en cause parfois les méthodes de l'ID : est-il justifié de commencer par le photogramme ? Comment adapter l'enseignement de premier cycle à des élèves qui n'ont pas le même niveau ? Le professeur doit-il prendre une position de mentor vis-à-vis de ces élèves ? Comment évaluer à la fois ses élèves et ses propres méthodes d'enseignement ? Comme pour souligner la nécessité d'une collaboration de tous les acteurs sur ces sujets, un panel de participants dont Kenneth Josephson et Aaron Siskind font partie discutent et établissent un rapport après chaque intervention.

Par ailleurs, pour Charles Traub, le véritable héritage de l'ID n'est pas d'avoir été à l'origine d'autres départements photographiques, ou d'avoir professionnalisé son enseignement mais d'avoir démocratisé le goût de la photographie auprès de toutes et tous. C'est ainsi que se forme une communauté qui apprécie la photographie au sein des universités, des galeries privées et des institutions publiques.

Donc nous avons créé un monde d'amateurs fervents, de réels dilettantes, dans le meilleur sens du terme. Des gens qui prenaient des cours de photographie qui n'existaient pas auparavant dans leur université. Ils devinrent l'audience, les collectionneurs comme quelqu'un qui prendrait un cours de musique. Ils comprenaient la photographie d'une manière qui n'avait pas été comprise par le public avant le milieu des années 1970. Et cela s'est répandu à travers le monde. Donc en ce sens ce *boom*, cet essor de la photographie qui sort du sous-sol pour ainsi dire, [et entre] dans les musées et les écoles n'est juste qu'un facteur. Tout le monde était curieux, cela faisait partie de notre culture, de notre instruction. Les gens de l'ID ont été essentiels puisqu'ils ont enseigné dans toutes les écoles. Les cours d'histoire de la photographie à Columbia College étaient bondés<sup>763</sup>.

<sup>763</sup> « [...] So we created a world of photography appreciators, real dilettantes, in the best sense of the world. People who took a photo course that never existed previously in their university who became the audience, the collectors like somebody who would take a music appreciation course. They understood photography in a way that it hadn't been understood by the public prior to the mid 1970s. And that spreads around the world. So in that sense part of the boom, part of the rise of photography out of the basement so to speak, in the museums and

Par ailleurs, certains élèves de l'ID continuent à donner accès à la photographie à tous les types de public en rejoignant le monde des musées et des galeries. Reginald Heron intègre ainsi l'équipe de la George Eastman House à Rochester ; Charles Traub aide à la création du Musée de photographie contemporaine de Chicago (MOCP) en 1977 et devient directeur de la Light gallery à New York en 1978 qui exposera de nombreux étudiants et professeurs de l'ID et défendra leur place sur la scène photographique américaine.

### 3.3.2.2 Un modèle pédagogique daté ?

A partir du début des années 1960, l'ID n'est plus un modèle mais participe à une histoire de l'éducation photographique à travers sa participation à la création de SPE, et sur un plan plus général à la consolidation d'une communauté éducative dans le Midwest et le reste du territoire américain. Pourtant, c'est précisément à ce moment-là que le département atteint ses propres limites et que son modèle pédagogique – l'identification à des mentors, un enseignement technique limité, une très grande liberté donnée à ses élèves – ne correspond plus aux besoins et aux enjeux du monde académique de l'époque.

A partir des années 1960, les élèves ont changé et ne sont plus aussi indépendants que la génération de vétérans soutenus par le *GI Bill*. Linda Connor explique ainsi que l'enseignement non verbal de Callahan ne suffit plus aux étudiants qui arrivent après les années 1960 dans les départements universitaires. Ces derniers ont besoin d'explications, de directives claires et ne peuvent plus se contenter de *problèmes* et de sessions de critiques. Dans une lettre adressée à Siskind datée du 28 janvier 1982, Sterling se plaint de la méthode d'enseigner de Metzker qu'il a remarquée lors de son séjour à Chicago. Pour lui, Metzker dévie de la méthode de Siskind et Callahan et choisit « de dire aux étudiants ce qu'ils doivent ressentir quand ils prennent une photo, ou même à tout moment, ou ce qu'ils doivent lire, ou ce que devrait être leur philosophie, etc. <sup>764</sup> » Ce dirigisme ne permet pas, selon Sterling, de passer par les étapes de développement, d'erreur et de découverte propres à la pédagogie

*schools was just that factor. Everybody was curious, it was part our culture, it was part of our literacy. ID people were essential to that because they were teaching in every school. History of photography classes at Columbia College were packed.* » Entretien Charles Traub par Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>764</sup> « [...] to tell students what they should feel when they shoot, or maybe anytime, or what they should read, or what their philosophy should be etc. » Lettre de Joseph Sterling à Aaron Siskind, 28 janvier 1982, Aaron Siskind Collection, Correspondance, CCP, AG30 : 20.

originelle de l'école. Les étudiants obtiennent alors des résultats « rapides et propres<sup>765</sup> » mais ne construisent pas une vision originale. Ray Metzker, de son côté, attribue ce changement de cap aux étudiants eux-mêmes, moins investis que ceux d'hier. En quelque sorte, les méthodes du département ne peuvent fonctionner que dans un certain contexte avec des professeurs charismatiques et des étudiants très talentueux et autonomes, ce qui n'est plus le cas à partir des années 1960.

Joseph D. Jachna exprime également des doutes sur la méthode ID lorsqu'il devient professeur. Comment faire pour pallier la faiblesse de la formation technique de certains étudiants ? Comment ne pas trahir les fondements du département et en même temps fournir assez de clés aux étudiants pour qu'ils puissent produire un travail intéressant ? Dans ses notes, on apprend que Jay Doblin vient le voir en 1963 et se plaint que ses étudiants ne sont pas capables de créer une bonne photographie documentaire et sont plus intéressés par les idées, les concepts que leur réalisation. Jachna ne peut que constater que « Beaucoup, mais pas tous, des étudiants actuels ne peuvent pas [atteindre la même] pure virtuosité technique que celle du documentaire sur l'architecture de Sullivan réalisé dix ans auparavant<sup>766</sup>. »

Certains départements photographiques fondés par d'anciens élèves vont aller à l'encontre des méthodes de l'ID. Le département de Columbia College, Chicago est ainsi fondé par James Newberry<sup>767</sup>, étudiant à l'ID de 1967 à 1973. Charles Traub, Joseph Sterling et Brian Katz participent également à sa construction. Brian Katz explique que Columbia College proposait « un programme anti-Institute of Design<sup>768</sup> ». Son département photo offre en effet des cours de technique très précis, clairs et structurés dont un atelier de développement auquel tous les élèves doivent participer. Selon Brian Katz, c'est parce que précisément ils n'avaient pas eu accès à une formation technique de qualité à l'ID, qu'ils créent ce nouveau programme : « Parce que nous avons tous souffert de cet [enseignement] technique vague – personne ne savait quoi faire, et vous bousilliez vos pellicules jusqu'à

<sup>765</sup> *Ibid.*

<sup>766</sup> « [...] *Many, not all, present students cannot equal the pure technical virtuosity of the architecture of Sullivan document made 10 years ago.* » Joseph D. JACHNA, « Notebook », 19 avril 1963, *op. cit.*

<sup>767</sup> James Newberry y enseigne de 1967 à 1975.

<sup>768</sup> Entretien de Brian Katz avec David Travis et Elizabeth Siegel, 3 août 1999, *op. cit.*

obtenir [quelque chose], et une fois que vous l'aviez réalisé correctement, vous ne saviez pas ce que vous aviez obtenu [ou] comment vous l'aviez réalisé<sup>769</sup>.»

Le faible enseignement technique à l'ID est problématique depuis longtemps. Il s'explique par un manque de moyens financiers pour investir dans de nouveaux matériels mais aussi par le statut ambivalent du département, à la fois programme technologique et artistique. Les étudiants obtiennent en effet un master en science (MS) – et non un master en art (MFA) – mais l'apprentissage technique dispensé est succinct comparé à une école comme le RIT à la même époque. Faute de pouvoir se définir, le département photo va être supplanté à Chicago par deux autres écoles qui assument leur identité, Columbia College et la School of the Art Institute of Chicago (SAIC). Le département photo de Columbia College est défini dès le départ comme une formation de photographes professionnels dans laquelle la technique est centrale. A la SAIC, avec l'arrivée de Kenneth Josephson et de Barbara Crane dans les années 1960, le département photo devient plus conceptuel, reprend les exercices du cours fondamental en lien avec les autres départements d'arts appliqués, et surtout insiste sur l'importance du développement d'une idée plutôt que sur la perfection technique.

Comparé à ces deux départements de photographie, celui de l'ID est particulièrement restreint par sa taille et ses moyens financiers qui n'ont quasiment pas évolué depuis le début des années 1950. En 1979, à la mort d'Arthur Siegel, on compte ainsi quatre professeurs à plein-temps (John Grimes, Patty Carroll, David Rathbun et David Plowden) et un professeur à mi-temps. En comparaison, le département photo de la SAIC a huit professeurs et un artiste résident à plein-temps, ainsi qu'un enseignant à mi-temps ; Columbia College, qui pourtant n'offre pas de programme de master, bénéficie de trente professeurs<sup>770</sup>.

L'affaiblissement du département photo de l'ID sur la scène éducative américaine est lié en grande partie à un changement d'époque et à ses faibles moyens en personnes humaines et matérielles en comparaison des autres universités. Mais l'Institut doit aussi une partie de ses échecs à un manque d'adaptation au contexte politique et social des années 1960-1970. La

<sup>769</sup> « *Because we had all suffered through that vagary of technical stuff – nobody knew how to do anything, and you sort of botched up your film until you got it right, and when you got it right, you didn't know what you'd gotten, how you did it.* » *Ibid.*

<sup>770</sup> Lynne WARREN, « Surviving the death of Arthur Siegel at the Institute of Design », *The New Examiner*, mai 1979, p. 10.



place quasi-inexistante qu'il a toujours réservée aux femmes photographes est une des raisons majeures de son déclin.

### 3.3.2.3 Un monde d'hommes

Avant qu'un master en photographie ne soit instauré en 1950, il est difficile de répertorier le nombre d'étudiantes au sein du programme photographique. Certaines n'assistaient qu'à quelques cours ou conférences, à l'instar de Jane Bell Edwards présente uniquement pendant le séminaire de 1946 ; d'autres femmes ont poursuivi leurs études sans obtenir de diplôme comme Else Thorstrup, Elizabeth Russ ou Diana Woelffer ; d'autres ont obtenu un diplôme en design visuel comme Lois Field (1952) ou en design industriel (Merry Renk). Dans les années 1950, les femmes sont pratiquement absentes du programme de master en photographie. Mary Ann Dorr (Lea), qui pourtant présente une thèse en forme de film sur Maxwell Street<sup>771</sup>, n'obtient pas un master en photographie mais un master en éducation artistique. Joyce Lemensdorf, la première femme à recevoir son master en photographie en juin 1957, en même temps que Richard Nickel, est absente des collections de l'IIT et des rétrospectives consacrées à l'école.

A partir des années 1960, le fait que la photographie soit enseignée comme médium artistique et non pas comme une discipline professionnelle et commerciale, donne accès à la photographie à un certain nombre d'étudiantes auparavant cantonnées aux études artistiques et d'histoire de l'art. Ainsi la plupart des femmes arrivent à l'ID après un diplôme universitaire de premier cycle en art. Barbara Crane obtient d'abord un diplôme en histoire de l'art à l'Université de New York et en peinture à l'école de l'Art Institute de Chicago. La création de nombreux départements photographiques tout au long de cette décennie, leur permet également d'accéder à des postes de professeurs de photographie. Linda Connor devient professeure au département photographique de l'Art Institute de San Francisco dès sa sortie de l'ID. En 1969, Judith Harold Steinhauser devient professeure de photographie à la Moore College of Art and Design en 1974. Mais l'acceptation des femmes comme étudiantes au sein de l'ID et leur promotion en tant que professeures et artistes, une fois leur diplôme en poche, est à relativiser. Dans *A History of Women Photographers*, Naomi Rosenblum relève :

<sup>771</sup> Mary Ann Dorr (Lea), *Educational Film on Maxwell Street*, 1955, Collection privée Mary Ann Dorr (Lea), Chicago.

Même l'Institute of Design, nonobstant sa défense des concepts avant-gardistes et son insistance sur la créativité, reste englué dans des attitudes traditionnelles envers les femmes. Pendant quarante ans l'école a été entièrement composée de professeurs de photographie hommes –trente-trois au total ; en 1977 une femme, Patricia Carroll, fut embauchée. Le nombre d'étudiantes avant le milieu des années 1960 est difficile à déterminer, mais des cent trente-sept [étudiants] diplômés en photographie entre 1952 et 1981, vingt-six étaient des femmes. En outre, les avances sexuelles d'au moins un des instructeurs étaient tolérées au lieu d'être dénoncées [...]772.

Dans cette dernière phrase, Roseblum fait référence au récit de Barbara Crane sur les problèmes rencontrés avec son professeur d'alors, Aaron Siskind. Dans un entretien avec la photographe où je lui demandais si elle avait des entretiens privés avec son directeur de thèse et quels étaient les sujets abordés, elle m'avait répondu : « Que je n'irai pas au lit avec lui773. »

Dans les années 1960, les compagnons de route d'Aaron Siskind, et ceux qui l'aideront à promouvoir son œuvre, sont majoritairement des hommes – Reginald Heron en 1960, Charles Traub et Doug Baz en 1970 – à l'exception de Linda Connor qui reconnaît que Siskind était « un brin séducteur et un peu scandaleux774 ». Elle note d'ailleurs qu'au sein du département : « Il y avait bien plus d'hommes que de femmes. C'était l'inverse à San Francisco775. » On pourrait aussi ajouter que du temps d'Harry Callahan, il était particulièrement compliqué pour les étudiantes de s'entretenir avec leur professeur. Harry Callahan, d'après le récit de ses élèves, ne devenait loquace qu'en faisant la tournée des bars et des boîtes de strip-tease sur Clark Street. Les quelques élèves qui se risquaient à le suivre étaient tous des hommes. Il faut ajouter que le rôle de mentor ou de figure masculine fonctionne particulièrement bien avec les étudiants hommes. Harry Callahan et Aaron Siskind font figure de « père » comme le soulignent dans mes entretiens Joseph D. Jachna ou Charles Swedlund. Même Garry Winogrand, professeur de 1971 à 1972, qui a plusieurs fois été accusé de sexisme à tort ou à raison avec sa série *Women are Beautiful*776 a son groupe

772 « *Even the Institute of Design, notwithstanding its promotion of avant-garde concepts and its emphasis on creativity, remained mired in traditional attitudes toward women. For some forty years the school was staffed entirely by male photography teachers—thirty-three in all ; in 1977 one woman, Patricia Carroll, was hired. The number of women students enrolled before the mid-1960s is difficult to determine, but of the 137 who graduated in photography between 1952 and 1981, 26 were women. What is more, the sexist proclivities of at least one instructor were tolerated rather than exposed [...]* », Naomi ROSENBLUM, « Photography as Arts, 1940-1990 », in *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press, pp. 237-258.

773 « *That I wouldn't go in bed with him.* » Entretien de Barbara Crane par Agathe Cancellieri, *op. cit.*

774 Linda CONNOR, [DVD], 3 mars 2006, *op. cit.*

775 *Ibid.*

776 George SLADE, « Garry Winogrand », in Lynne WARREN (dir.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, LLC, pp. 1690-1694.

d'étudiants masculins qui le suit partout dans Chicago. Cette misogynie se retrouve dans une note de cours d'Alan Cohen où il reporte une citation directe de Winogrand faite en classe : « Il n'y a pas de photographie qui ne puisse être améliorée par [la présence d'] une fille avec un joli corps<sup>777</sup>. » Un des exercices qu'il donne à ses élèves consistent à photographier des femmes nues en pleine nuit à l'aide d'un flash.

Par ailleurs, le groupe de photographes le plus connu et le plus promu de l'ID, les *ID 5*, sont tous des hommes et sont d'ailleurs nommés encore aujourd'hui « Les gars de l'ID ». Les *Student Independents* ne reflètent pas non plus la diversité des étudiants puisque même dans la publication de 1971 seulement deux artistes sur dix-neuf sont des femmes. En outre, une photographie prise autour de 1967 sur les marches de l'entrée de R.S. Crown Hall pour les trente ans de la création du New Bauhaus, présente douze hommes, dont Arthur Siegel, Aaron Siskind, Jay Doblin et Joe Jachna, arborant des tee-shirts à l'effigie de László Moholy-Nagy, résume bien l'absence de visibilité des femmes photographes à l'ID (fig. 229). Certaines femmes ont pourtant essayé de tenir un rôle plus officiel au sein de l'institution, ou du moins de se faire entendre sur des choix stratégiques. En 1946, Sibyl Moholy-Nagy, à la mort de son mari, donne son avis pour le choix d'un successeur. Elle est elle-même historienne de l'art, architecte, et a conseillé László Moholy-Nagy sur les problèmes de l'école dès sa création. Non seulement aucune de ses propositions ne sont retenues mais Serge Chermayeff, le directeur de l'ID, continue de la qualifier des années après de « séductrice », d'« ambitieuse », et de « manipulatrice »<sup>778</sup>. Il finira par la renvoyer de l'école. Des années 1940 aux années 1970, le département photographique de l'ID était bien un club d'hommes.

Pour Eileen Cowin, cet aspect de l'ID l'a formée à s'affirmer en tant que femme dans la vie comme dans son œuvre. Après avoir étudié les techniques de gravure à SUNY, New Platz, où les étudiants et étudiantes étaient traités à égalité, elle se dit choquée par le département photo de l'ID :

Premièrement, j'étais parachutée dans un club de garçons ; deuxièmement, et c'était un choc encore plus grand, j'apprenais que Aaron et Arthur donnaient des exercices : *Evidence of Man*, *House Numbers*, *Still Life*, etc. Je n'étais pas satisfaite de mon travail. Au second semestre, je suis revenue aux montages que j'avais réalisés en premier cycle [à SUNY]. Aaron ne savait

<sup>777</sup> « *There isn't any photograph that can't be improved by a girl with a good body.* » Garry Winogrand cité par Alan Cohen, « ID Class Notes 1969-1972 », *op. cit.*, p. 53.

<sup>778</sup> Serge CHERMAYEFF, entretien réalisé par Betty J. BLUM, 1986, *op. cit.*

pas comment les commenter. Un jour après un groupe de critique, il m'a dit, « Ma douce, je pense que tu es en train de faire quelque chose d'intéressant ici, mais je ne sais pas quoi en faire. » Quand j'y pense à présent, j'étais inspirée par la passion d'Aaron et j'étais reconnaissante qu'Arthur me laisse faire mon propre chemin, mais ce que j'ai vraiment appris à l'ID c'est à faire entendre ma voix en tant qu'artiste et en tant que femme<sup>779</sup>.

L'expérience d'Eileen Cowin illustre l'importance des femmes dans le changement de vision au sein du département. D'une part, les problématiques politiques et sociales qui animent la photographie dans les années 1960 permettent aux femmes de s'emparer du médium photographique d'une manière différente de celle des hommes, comme dans les travaux de Joanne Marten (1965), d'Elaine O'Neil (1970) et d'Esther Parada (1971). Ces questions, centrales dans leur vie, sont d'une grande importance dans leurs œuvres. D'autre part, leurs travaux sont bien souvent plus audacieux sur le plan technique et expérimental que ceux des hommes, peut-être parce qu'elles ne vouent pas la même vénération ou culte aux maîtres de la photographie *straight*. Elles ne se contentent pas de jouer avec les expositions multiples à l'intérieur de l'appareil photographique, mais introduisent des procédés de déconstruction de l'image photographique en tant qu'objet, et ne gardent même pas l'apparence d'une photographie classique, en noir et blanc, de format carré, prônée par Siskind. Les collages, les montages, la création d'objets photographiques en trois dimensions sont le corollaire d'une vision qui se veut insoumise. Barbara Blondeau utilise de son côté un appareil *cassé*, qui ne remplit absolument pas les normes de la photographie classique et crée des photographies de nu à rebours des codes classiques ou érotiques de ses camarades masculins. À partir des années 1970, les étudiantes de l'ID vont en quelque sorte accompagner la transition du département vers une vision plus égalitaire de l'éducation en photographie mais aussi plus novatrice en termes de sujets et de procédés. Cependant comme l'indique Naomi Rosenblum, la première femme à accéder au titre de professeur, Patricia Carroll, n'y parvient qu'en 1977.

<sup>779</sup> « [...] first, I was being dropped into a boy's club ; second, and even more of a shock, was learning both Aaron and Arthur gave assignments. That first semester I tried to be a « good » student, completing all the assignments : Evidence of Man, House Numbers, Still Life, etc. I wasn't happy with my work. The second semester, I went back to the combination of pieces I had done as an undergrad. Aaron didn't know how to respond to them. One day after crit, he said, « Sweetie, I think you are doing something interesting here, but I don't know what to make of it. » When I think about it now, I was inspired by Aaron's passion and I was grateful arthur let me go my own way, but what I really learned at the ID was how to speak up for myself as an artist and as a woman. » Eileen COWIN in Anne Keri KOSTINER (ed.), *A lasting Vision : Photographs from the Institute of Design, 1970-2001*, cat. exp., Illinois Institute of Technology, Chicago, 2015, pp. 58-59.

Aux mains de grandes figures masculines qui n'arrivent pas à s'adapter à leur temps, le département photographique finit par ne plus attirer grand monde. Le manque d'ouverture, un comble pour l'ID, finit par mettre à l'écart ce département qui avait fait figure d'institution novatrice et d'avant-garde. Le départ de Siskind, figure phare du département, isole un peu plus le département du reste de la scène photographique.

### ***3.3.3 L'Artiste comme Professeur et le Professeur comme Artiste***

#### **3.3.3.1 Le départ d'Aaron Siskind en 1971**

Le départ de Siskind de l'Institut est bien souvent décrit comme inattendu et brutal. John Grimes et Linda Connor<sup>780</sup> racontent ainsi qu'il est invité au printemps 1970 par le comité de directeurs de l'IIT à un dîner en son honneur pour sa mise à la retraite forcée. En fait, Siskind envisage de partir dès 1968<sup>781</sup> lorsque Jay Doblin quitte la direction de l'ID, remplacé par James Montague. Ce dernier partage les mêmes idées que Doblin en ce qui concerne la rentabilité de l'Institut et le dilettantisme du département photographique mais, contrairement à son prédécesseur, il n'envisage aucun compromis. Selon lui, Siskind a été laissé trop longtemps libre de procéder à sa guise, il doit désormais se montrer plus coopératif avec la direction et se conformer à la vision commerciale de l'IIT. En outre, Siskind est proche de l'âge de la retraite fixé à 65 ans à IIT. Selon l'accord trouvé avec Doblin, Siskind devait pouvoir continuer à enseigner à l'ID sans limite d'âge mais un tel arrangement ne tient plus avec Montague.

Ce désaveu de Siskind par l'administration de l'ID contraste avec la reconnaissance artistique dont il bénéficie à l'extérieur de l'école. A partir des années 1960, les publications et les expositions sur son œuvre se multiplient, notamment une première exposition rétrospective organisée par Nathan Lyons à la George Eastman House en 1965, qui circulera dans l'ensemble des Etats-Unis pendant quatre ans<sup>782</sup>. L'obtention de la bourse Guggenheim

<sup>780</sup> Linda CONNOR, [DVD], 3 mars 2006, *op. cit.*

<sup>781</sup> Dans deux lettres adressées à Frederick Sommer en 1968, Richard Nickel rapporte que Siskind envisage de quitter le département et de proposer à Siegel de prendre sa direction. Lettres du 9 juin 1968 et du 28 août 1968, Frederick Sommer Archive, CCP, AG28 :10.

<sup>782</sup> Pendant la réunion de la Société pour l'Education Photographique de 1963, Nathan Lyons propose à Siskind d'organiser une exposition rétrospective de son œuvre ainsi que la production d'un catalogue qui défendrait son

en 1966 après plusieurs refus confirme un peu plus à Siskind qu'il doit désormais se consacrer à son œuvre. Appuyé par ses pairs, assisté de ses élèves, Siskind trouve également pour la première fois dans sa carrière une certaine sécurité affective et financière par la vente de ses œuvres à de grandes institutions<sup>783</sup>. Son rôle d'éducateur est également reconnu à l'extérieur de Chicago et Siskind s'engage auprès d'autres universités pour enseigner ou pour animer des ateliers. Au sein du prestigieux MIT à Boston en 1965, on lui propose de créer un nouveau programme en photographie créative, ce qu'il refuse par fidélité à ses élèves de l'ID. Minor White prendra finalement le poste. Avec Joseph D. Jachna, il organise avec succès en juin 1969, un atelier de deux semaines au Kalamazoo Institute of Arts dont le thème est celui de l'image multiple<sup>784</sup>. En 1969, Robert Doherty, à la tête du département d'art de l'Université de Louisville, invite Siskind à y enseigner pour un semestre. Siskind accepte et se rend à Louisville une journée par semaine à partir de janvier 1970. Il réduit son temps d'enseignement à l'ID à deux cours par semaine. Au même moment, il rend visite de manière plus régulière à Harry Callahan à la RISD d'abord en octobre 1969, puis en mars 1970. Le conseil d'administration de la RISD l'invite à devenir membre du comité de visite de l'école à partir du printemps 1970.

Lorsque les événements s'accélèrent à l'IIT, Siskind a déjà un pied dehors. Mais comme le raconte Chiarenza, sa mise à la retraite « forcée » n'en est pas moins brutale. Après avoir demandé sa première année sabbatique après vingt ans d'enseignement, il apprend, au détour d'une conversation de couloir, qu'il n'est pas éligible car il va être mis à la retraite. Le 28 mai 1970, il reçoit une lettre de l'administration de l'IIT l'invitant à un dîner en l'honneur des nouveaux retraités de la faculté<sup>785</sup>. L'administration lui propose de continuer à faire partie du programme en tant que simple professeur, mais lui refuse le droit de rester à la tête du programme. La blessure de Siskind est réelle comme l'indique ses propos rapportés dans

importance dans la photographie contemporaine. Alors à la tête de Eastman House, Lyons garantit la production matérielle et financière de ce projet entièrement par l'institution ainsi que le paiement d'honoraires à Siskind. Ce projet donnera lieu à quatre ans d'expositions et au développement de plus de 500 négatifs par Siskind dont certains des tirages sont parmi les plus beaux. Trente-huit photographies sont présentées par Hugh Edwards dans une exposition personnelle à l'Art Institute, son travail fait partie de l'exposition permanente et initiale du Centre Photographique Edward Steichen au MoMA de New York ; Nathan Lyons organise deux expositions itinérantes à la New York World's Fair et à la New York State exhibition ; et dans l'exposition de Van Deren Coke « The Painter and the Photograph » au Rose Art Museum à l'Université Brandeis.

<sup>783</sup> En 1970, le Cabinet des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France achète vingt-sept tirages à Siskind, le Centre Alfred Stieglitz du Musée d'art de Philadelphie vingt-deux, et l'Exchange National Bank, huit tirages.

<sup>784</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 175.

<sup>785</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 177.

l'article « Un grand photographe « prend sa retraite » » : « Techniquement, je pars parce que j'ai atteint l'âge de la retraite, [...] Les étudiants sont merveilleux, [...] J'adore aller en classe, ils adorent venir chez moi. Ma seule loyauté va à mes étudiants [...]»<sup>786</sup> »

Cette histoire de retraite, si elle semble anecdotique, sonne le glas du département photographique tel qu'il existe depuis 1951. Bien qu'âgé de 67 ans, Siskind avait jusque là, tenu bon dans les moments les plus incertains de l'histoire de l'ID marquée par le déménagement sur le campus d'IIT et l'arrivée de Jay Doblin en 1955, et le départ de Callahan en 1961. Son éviction ébranle le caractère indestructible du département. Mais surtout, Siskind incarne auprès de ses élèves, le modèle du photographe-professeur qui parvient à trouver un équilibre entre sa pratique artistique et l'enseignement de la photographie. Le 2 janvier 1964, Joseph D. Jachna, en référence à son mentor, écrit dans son journal de bord qu'« un professeur de photographie qui est activement impliqué dans la production de son propre travail apporte plus à un élève qui recherche un sens personnel à la photographie qu'un simple homme cultivé. » Cette problématique, soulevée dans les conférences de SPE et abordée par Henry Holmes Smith dans son ouvrage *The Artist as Teacher ; The Teacher as Artist*<sup>787</sup> sur le photographe et éducateur Jack Welpott, devient un enjeu crucial dans les années à venir pour les professeurs de photographie. Comment être à la fois un artiste et un professeur ? Comment produire et promouvoir son propre travail et en même temps être attentif et défendre celui de ses étudiants ? Après le départ de Siskind, peu de professeurs arriveront à garder ce même degré d'implication auprès de leurs étudiants et de leur propre œuvre artistique.

Les nouveaux élèves inscrits dans l'espoir d'étudier avec Siskind sont inévitablement déçus de ne pas le trouver à l'ID. Siegel le premier reconnaît son désarroi et se dit surpris que la pratique d'embauche des anciens de l'ID ne soit pas appliquée à Siskind « Je ne sais pas pourquoi il ne l'embauche pas à nouveau. [...] Il a dépassé l'âge de la retraite, mais des arrangements auraient pu être faits pour le garder. C'est un bon ami, il va me manquer<sup>788</sup>. »

<sup>786</sup> « Technically, I am leaving because I reached retirement age, [...] The students are wonderful, [...] I love to go to class, they love to come to my house. My only loyalty is to the students [...] » Marshall ROSENTHAL, « A Great Photographer « Retires » », *Chicago Daily News Panorama*, 8-9 mai 1971, p. 25.

<sup>787</sup> Henry Holmes SMITH, *Jack Welpott. The Artist as Teacher ; The Teacher as Artist : Photographs 1950-1975*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1975.

<sup>788</sup> « I don't know why they didn't rehire him. [...] He passed the retirement age, but arrangements could have been made to keep him on. He's a good friend, and I'm going to miss him. » Marshall ROSENTHAL, « A Great Photographer « Retires » », *op. cit.*

Après son départ, Siskind reçoit les invitations de trois départements photographiques universitaires, tous dirigés par des anciens de l'ID : le Columbia College, le Philadelphia College of Art et la RISD. Il accepte l'invitation d'Harry Callahan de venir enseigner à la RISD<sup>789</sup> avec lui où ils reforment leur duo pendant quelques années avant de prendre leur « retraite » officielle d'enseignant. Ainsi, d'un commun accord, après avoir reçu tous les deux la *National Endowment for the Art* au printemps 1976, Siskind prend sa retraite en mai, et Callahan l'année suivante. A la RISD, Siskind continue d'œuvrer pour la jeune génération de photographes et notamment ses anciens étudiants de l'ID. Invité par la conservatrice du musée d'art de la RISD, Diana L. Johnson, à créer une exposition sur « l'histoire entière de la photographie »<sup>790</sup>, il répond à cette invitation en exposant uniquement la jeune scène contemporaine. Il s'en explique : « L'âge de la photographie est ... l'âge dans lequel je finirai. A présent, ce travail revient à de nombreux jeunes gens talentueux qui ont entre trente et quarante ans. Je pense que je qualifierai [leur travail photographique] de considérable [dans cet âge] où la photographie s'assume en tant que médium mature sans en être embarrassé<sup>791</sup>. »

Dans cette exposition intitulée *Spaces* qui ouvre le 11 avril 1978, la majorité des photographies exposées sont celles de ses anciens élèves de l'ID. Comme représentants de « cet âge de la maturité photographique », il choisit Barbara Blondeau, Joseph Jachna, Kenneth Josephson, William G. Larson, Ray K. Metzker et John Wood. Exposer ces photographes, qu'il adoube comme révolutionnant le médium d'un point de vue esthétique et conceptuel, comme il l'avait fait lui-même trente ans auparavant, lui permet de garder ce lien si spécial qu'il a eu avec Chicago et le sous-sol de R. S. Crown Hall.

### 3.3.3.2 Arthur Siegel et Garry Winogrand, deux manières d'être photographe-professeur

En 1971, Arthur Siegel se retrouve de nouveau à la tête du département photographique de l'ID, plus de vingt ans après l'avoir quitté. Sa nomination, évidente, maintient ainsi un lien direct entre l'histoire passée et actuelle du département. Mais elle est aussi problématique du fait que le caractère autoritaire de Siegel conduit à une gestion tyrannique du département.

<sup>789</sup> Siskind reçoit officiellement une lettre qui le nomme comme « adjunct professor of photography » de la part du président de RISD le 18 février 1971. Il prend son poste le 1<sup>er</sup> juillet 1971.

<sup>790</sup> Carl CHIARENZA, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, op. cit., p. 185.

<sup>791</sup> « *The golden age of photography is ... the age in which I will finish up. It's the work now of a great many young people in their thirties and forties. I think what they're doing I would call significant in terms of the fact that photography itself is coming into its own as a mature médium without self-consciousness.* » Ibid., p. 186.



Selon Brian Katz, le départ de Siskind laisse en effet l'école sans « une influence indispensable qui équilibrait celle de Siegel<sup>792</sup> ». Lynne Warren impute à Siegel, la baisse du nombre d'étudiants inscrits au programme de master dès 1973<sup>793</sup>. Selon elle, ils seraient nombreux à avoir abandonné le programme par découragement face aux exigences de son directeur. Elle explique ainsi que sur une classe de douze élèves de master en 1976, seulement deux l'obtiennent. Intraitable aussi bien envers lui-même qu'envers ses élèves, Siegel est pour la plupart de ceux qui l'ont connu un homme brillant mais frustré, jamais reconnu pour son œuvre en dépit de son talent, vivant dans « l'ombre de Callahan et Siskind<sup>794</sup> ». Ses manuscrits sur l'histoire de la photographie et les méthodes éducatives, pourtant nombreux et intéressants, n'ont pour la plupart jamais été publiés.

Pourtant, on ne peut pas accuser Siegel d'un manque d'intérêt pour ses étudiants et le programme photographique. Il reste à la tête du département jusqu'à sa mort le 1<sup>er</sup> février 1978 où il défend les principes du programme : l'enseignement par l'exemple, la méthode expérimentale et l'organisation de critiques. Il est en quelque sorte le dernier gardien de l'histoire de l'ID et d'une certaine façon d'enseigner qui met en lien l'élève avec un mentor. Il est ainsi présenté par John Alderson comme un modèle de professeur, « un professeur de professeurs<sup>795</sup> » dans le premier numéro de la revue de la SPE, *Underexposure*, qui lui est consacrée. Dans cet hommage, Alderson rapporte l'entretien qu'ils ont eu peu de temps avant sa mort. Siegel insiste sur sa passion pour ses élèves, l'exceptionnalité de l'enseignement photographique à l'ID et son influence dans l'ensemble des Etats-Unis :

J'ai toujours adoré enseigner, et j'y suis vraiment engagé. [...] Je pense que [l'enseignement à] l'ID est très personnel et extrêmement sélectif. Ce n'est pas un ramassis d'inconnus qui veulent y entrer. Les normes sont très élevées quant aux résultats, et le niveau auquel le travail est effectué est très important. D'autres lieux fonctionnent différemment mais en substance nous avons formé pratiquement tous les professeurs aux Etats-Unis, donc nous devons avoir fait quelque chose de bien. [...] <sup>796</sup>.

<sup>792</sup> « *A much-needed balancing influence on Siegel.* » Lynne WARREN, « Surviving the death of Arthur Siegel at the Institute of Design », *op. cit.*, p. 10.

<sup>793</sup> *Ibid.*

<sup>794</sup> Entretien de Charles Traub avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>795</sup> John ALDERSON, « Arthur Siegel: 1913-78 », *Underexposure*, Printemps 1978, p. 3.

<sup>796</sup> « *I have always just loved teaching, and I'm really committed to it. The point I think about ID is that it's very intimate and it's highly selected. This is not a hodgepodge of anybody that wants to come in. The standards are quite high about performance, and the level at which work is done rather high. Now other places do things in another way, but in essence we have turned out practically all the teachers in the U.S., so we must be doing something right over a long period of time. [...]* » Arthur Siegel, *Ibid.*

De fait, on doit probablement la longévité du programme photo de l'ID aux convictions d'Arthur Siegel. L'existence du département est incertaine après le départ de Siskind, d'autant plus que certaines figures imminentes de l'ID, dont Misch Kohn et Charles Swedlund, choqués par son renvoi, quittent à leur tour l'Institut. La direction de l'ID traverse également une crise de gouvernance de 1974 à 1979 puisque vont s'y succéder sept directeurs en cinq ans. Cependant, Arthur Siegel, au-delà de son manque de reconnaissance, est un photographe clairvoyant qui sait reconnaître le talent des autres photographes et s'en entourer. En choisissant Garry Winogrand pour remplacer Aaron Siskind, il prouve une nouvelle fois sa capacité à ouvrir le département à la scène photographique contemporaine et à prendre en compte l'intérêt de ses jeunes élèves. Ce choix n'est pas évident au premier abord. L'œuvre de Winogrand est à l'opposé de la tradition expérimentale du département. Photographe de rue qui photographie rapidement, sur le vif, il utilise un appareil de 35 mm et un objectif grand angle afin de créer un espace photographique avec une profondeur de champ importante. Il travaille en noir et blanc mais n'adhère pas aux méthodes de tirages du département. Aux noirs profonds et à la faible visibilité du sujet, Winogrand préfère en effet une large palette de gris et une netteté du sujet. Il proclame ainsi qu'« un tirage est suffisamment bon si on peut voir l'image<sup>797</sup>. » Par ailleurs, il ne semble pas être un « bon » professeur, sa seule motivation étant de poursuivre son œuvre. François Deschamps se rappelle ainsi que Winogrand avait l'habitude de chasser les étudiants de la chambre noire afin de pouvoir y développer ses propres photographies<sup>798</sup>. Winogrand accepte d'enseigner à partir des années 1970, de son propre aveu, dans le but de voyager et de trouver de nouvelles « scènes » à photographier. Il préfère également, à l'intimité des classes de critiques en petit groupe, les amphithéâtres remplis de nombreux étudiants auxquels il peut s'adresser de manière distante et éloquente<sup>799</sup>. Concrètement, les cours donnés par Garry Winogrand à l'ID se résument à des cours magistraux rythmés par des maximes par lesquelles il donne son avis sur l'histoire de la photographie et les mouvements contemporains. Alan Cohen retranscrit ainsi quelques affirmations : « Plus vous savez, moins vous développez [de tirages

<sup>797</sup> « *I don't think I learned that much from Winogrand in terms of the critics he would give to my work. But I learned a lot about photography from watching how he worked and how he talked about photography. I am very grateful to have had this experience having him as a teacher even though he never said anything to me about my work that was memorable.* » Entretien de François Deschamps avec Agathe Cancellieri, *op. cit.*

<sup>798</sup> *Ibid.*

<sup>799</sup> George SLADE, « Garry Winogrand », in Lynne WARREN (dir.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, LLC, pp. 1690-1694.

photographiques] », « N'écoutez pas Robert [Frank] », et enfin « Le voyeurisme est une part essentiel du travail des photographes »<sup>800</sup>.

Siegel a pourtant de bonnes raisons de le recruter. En le nommant professeur de photographie, il choisit un photographe documentaire ayant aussi une carrière professionnelle dans le monde du photojournalisme. Pour ces mêmes raisons, László Moholy-Nagy l'avait désigné comme directeur du département photo en 1946 et Harry Callahan avait choisi Aaron Siskind en 1951. Au sein du département photographique, le directeur choisit toujours pour le seconder un professeur qu'il estime pouvoir mettre les élèves en relation avec le monde extérieur. En 1971, Winogrand est également connu sur la scène photographique américaine comme porteur d'une vision photographique originale et novatrice. Son travail a été présenté au sein de deux expositions collectives historiques, l'une à la George Eastman House en 1966, *Contemporary Photographers : Toward A Social Landscape*, l'autre au MoMA de New York en 1967 dans *New Documents*. Pour Siegel, l'œuvre de Winogrand propose donc une nouvelle lecture des liens entre photographie comme document et photographie comme art et peut faire figure de mentor auprès des élèves de l'ID. Lorsque Winogrand arrive à l'Institute of Design en 1971, une exposition de son travail est organisée dans R.S. Crown Hall et il est entouré immédiatement par un groupe d'étudiants qui lui vouent un culte. Robert Mosher notamment passe autant de temps à travailler sur sa thèse qu'à documenter la vie de Winogrand à Chicago dans de nombreuses photographiques prises dans le style du maître (fig. 230 à 232).

Par ailleurs, si on se fie à la volonté de Siegel depuis 1945 d'ouvrir le département à de nouvelles visions qui ne soient pas nécessairement adaptées à l'esthétique et à la philosophie développées jusque là par le département, Winogrand remplit le contrat. Il emmène les élèves dans la rue, hors du studio, mais s'extirpe d'une vision esthétique qui privilégie les contrastes entre ombres et lumières, et un travail centré sur les formes plutôt que sur le contenu. Charles Traub raconte que Winogrand annule un jour un groupe de critiques et emmène les élèves dans le *Loop* pour y photographier le défilé de la fête de Saint-Patrick. Dans son souvenir, les photographies prises ce jour-là par les étudiants imitent toutes le style du professeur. Ils y apprennent à capturer un événement, à créer sur le vif « des images témoins du monde réel<sup>801</sup> ». C'est d'ailleurs pour cette raison que Winogrand est choisi par Siegel, parce qu'il est

<sup>800</sup> Garry Winogrand cité par Alan Cohen, « ID Class Notes 1969-1972 », pp. 49-51.

<sup>801</sup> « *real world witness imagery.* » Charles Traub in Anne Neri KOSTINER (ed.), *A lasting Vision : Photographs from the Institute of Design, 1970-2001*, op. cit., p.74.

capable de photographier « vite », sans pré-visualisation et de créer des images à rebours de l'enseignement du département qui disent autre chose du médium photographique. Siegel justifie ainsi son choix :

Le procédé photographique a des qualités uniques. Arrêter le temps, créer de nouvelles images, faire des gros plans, attacher différents dispositifs optiques à l'appareil. [...] Ce n'est pas la façon dont nous voyons normalement. Vous ne voyez pas à 1/10000 de seconde, ou à travers un microscope. Vous ne voyez pas en temps normal des choses qui changent très rapidement. C'est une des forces de Garry Winogrand, par exemple. Il voit très rapidement. Mais quand vous regardez au-delà de ce qu'il a vu – vous savez, la fille, qui est un de ses principaux intérêts – il y a toujours quelque chose d'autre dans la photographie, de nombreuses autres choses qu'il n'avait jamais vues. C'est ce dont il parle quand il fait ses déclarations apocryphes sur photographier pour découvrir. Il ne vous montre pas ce qu'il a découvert ; il photographie pour découvrir ce qu'il y a<sup>802</sup>.

Finalement, François Deschamps rappelle que Winogrand, par son investissement, sa personnalité, sa passion pour la photographie, fait figure de modèle pour les apprentis photographes du début des années 1970, comme l'avaient fait Harry Callahan et Aaron Siskind dans les décennies précédentes :

Je ne pense pas avoir beaucoup appris auprès de Winogrand en termes de critiques sur mon travail. Mais j'ai beaucoup appris sur la photographie en regardant comment il travaillait et comment il parlait de photographie. Je suis très reconnaissant d'avoir eu cette expérience avec lui comme professeur même s'il n'a jamais rien dit de mémorable sur mon travail<sup>803</sup>.

Winogrand n'enseigne qu'un an au sein du département, assez longtemps pour influencer quelques élèves de l'ID comme Charles Traub, Robert Mosher, Geoff Wunningham et surtout Esther Parada qui photographie les manifestations qui agitent la ville de Chicago à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Grand photographe, il n'est pas pour autant pédagogue, et sa présence ne suffit pas à donner un second souffle au programme. À l'inverse de Callahan et de Siskind, il n'a pas la vocation de l'améliorer ou de le transformer. Au-delà des problèmes financiers et de direction rencontrés par l'ID, ce qui va manquer au

<sup>802</sup> « *The photographic process has certain unique kinds of qualities. Stopping time, making new images, making close-ups, attaching different optical devices to the camera. [...] That's not the way you normally see. You don't see at 1/10,000 of a second, or through a microscope. Nor do you normally see things that are changing very rapidly. That's one of the strengths of Garry Winogrand, for instance. He sees very rapidly. But then when you look beyond what he just saw—you know, the girl, which is one of his real interests—there is always something else in the picture, lots of other things that he never saw. That's what he's talking about when he makes those apocryphal statements about photographing to discover. He's not showing you what he discovered ; he's photographing to see what's there.* » John ALDERSON, « Arthur Siegel: 1913-78 », *op. cit.*, p. 7.

<sup>803</sup> *Ibid.*

programme c'est une nouvelle approche pédagogique qui ne repose pas uniquement sur une allégeance aux « gourous » de la photographie.

Au début des années 1970, le département photographique de l'ID n'est plus le seul programme photographique de qualité aux Etats-Unis. Certes, il est reconnu comme pionnier de l'éducation photographique mais il reste prisonnier de son histoire et ne parvient pas à se forger une nouvelle identité. Le monde photographique a changé, il s'étend sur tout le territoire et touche désormais à tous les domaines – de l'université, au marché de l'art à la publicité – mais l'ID fonctionne toujours de la même manière depuis le début des années 1950. Après la mort d'Arthur Siegel en 1978, le dernier lien avec le New Bauhaus est brisé et certains se mettent à penser qu'une transition est possible<sup>804</sup>. Le département est repris par d'anciens élèves motivés pour effectuer les changements que Siegel n'avait pas voulu ou pu entreprendre. A sa tête, John Grimes se tourne vers les techniques digitales et les systèmes d'imagerie informatique. Le département devient pionnier dans ce domaine. Mais comme le reconnaît John Grimes<sup>805</sup>, peu de personnes savent que le département existe toujours dans les années 1990. Quand il ferme définitivement à l'automne 2001, personne ne proteste. Au sein de l'ID d'aujourd'hui, l'enseignement photographique est rattaché au département des « communications visuelles ». Ce retour aux idées originales de Moholy-Nagy, puisque la photographie devient à nouveau un outil de design visuel, est une sorte de clin d'œil à l'histoire. L'IIT est enfin venu à bout de cet *irréductible* département photographique qui a bravé son autorité depuis 1949.

<sup>804</sup> « *ID has suffered a crisis of leadership. It is no longer the premiere photography school. Its contributions are fast crystallizing into history, molding public opinion into dangerously hard-to-change patterns. Arthur Siegel is greatly missed as a force, a personality, and a teacher, but the innocent days of eager, dedicated photography students studying at the knees of photo gurus are gone forever. Photography is high art, big business, and a chic topic of discussion by café intellectuals. The Institute of Design, along with all the other schools of photography, has to recognize and come to terms with the profound changes that have transformed photography from a self-absorbed, rather pampered toddler to a full-grown adult which must and will be judged on equal terms with its art-world peers.* » Lynne WARREN, « Surviving the death of Arthur Siegel at the Institute of Design », *op. cit.*, p. 10.

<sup>805</sup> John GRIMES, « Epilogue : After 1971 », in Elizabeth SIEGEL et David TRAVIS (dir.), *Taken By Design : Photographs from the Institute of Design, 1937-1971*, *op. cit.*, pp. 224-228.

## Conclusion générale

Le département photographique de l'Institute of Design de Chicago (ID) a constitué de 1946 au début des années 1970 une Ecole spécifique et pourtant intégrée au système éducatif américain et à sa scène photographique. Le département a établi les bases d'un programme pédagogique original, il a encouragé le développement de visions et d'œuvres singulières, il a enfin représenté une communauté informelle d'artistes-photographes et d'éducateurs aux Etats-Unis. Il a été pendant vingt-cinq ans un lieu d'exception pour l'enseignement et la pratique de la photographie.

Notre premier chapitre s'intéresse à l'adaptation d'une vision pédagogique héritée du New Bauhaus à une nouvelle génération d'étudiants américains revenus de la Seconde guerre mondiale et tournés vers le photojournalisme. Dès la création du programme en photographie de l'ID en 1945, László Moholy-Nagy et Arthur Siegel ont pour ambition d'établir des relations avec la scène photographique américaine. Ils organisent à l'été 1946 un séminaire sur la photographie qui réunit, pour la première fois aux États-Unis, des acteurs importants de la scène contemporaine. Avec la mort de László Moholy-Nagy peu de temps après, L'ID ouvre véritablement le chapitre américain de son histoire. Au niveau institutionnel, la rupture est consommée puisque les héritiers du programme original quittent progressivement l'ID. Au niveau pédagogique, un nouveau programme de quatre ans associant pratique artistique et professionnelle est mis en place. Les grands principes et les méthodes instaurés par Moholy-Nagy restent les mêmes : le cours fondamental et l'approche expérimentale, l'apprentissage par la résolution de problèmes, l'égalité entre professeurs et élèves sont des éléments essentiels du programme. Cependant, le recrutement d'Harry Callahan, de Gordon Coster et de Wayne F. Miller annonce la fin des avant-gardes européennes et le début d'une transition esthétique vers une démarche documentaire. Les étudiants explorent la ville de Chicago en se servant des exercices formels appris au sein du studio. Dans les années 1940, l'ID parvient ainsi à fusionner deux héritages qui semblent contradictoires. Le premier relève d'une pédagogie expérimentale héritée du fondateur de l'ID ; le second d'une approche sociale et documentaire de la photographie américaine.

Le deuxième chapitre revient sur la consolidation de ce programme dans les années 1950 par le duo formé par Aaron Siskind et Harry Callahan. Leur absence de formation académique et leur croyance en une photographie « expressive » leur permettent d'incarner au mieux ce programme libre. Ils font également évoluer le département grâce à de nouveaux outils pédagogiques et institutionnels. D'une part, les projets collectifs organisés par Aaron Siskind donnent une autre dimension à l'enseignement du médium photographique au sein du département. Il peut être associatif, c'est-à-dire réunir sur un même projet plusieurs étudiants, et défendre des valeurs sociales, culturelles et sociétales en lien avec la ville de Chicago. Le *Sullivan Project* reste un des exemples les plus intéressants puisque les élèves établissent des méthodes et une vision à partir de la destruction physique de l'héritage architectural de la ville. D'autre part, la création d'un programme de master en photographie transforme le département en modèle académique avec ses propres méthodes, ses règles de présentation et ses modes d'évaluation. L'instauration d'une thèse photographique comme examen diplômant souligne le caractère révolutionnaire et radical du département au sein du système éducatif américain au début des années 1950. A partir d'une série photographique fondée sur des expérimentations libres, les étudiants élaborent une vision personnelle. L'émergence d'une nouvelle génération d'étudiants, appelés les *ID 5*, pose par ailleurs la question d'une approche esthétique commune au sein du département. On retrouve ainsi, dans leurs œuvres, des éléments communs : le travail photographique sériel autour d'un même sujet, la prédilection pour des tirages sombres et contrastés, le goût pour l'expérimentation *in camera*, et enfin l'entier dévouement de l'élève au médium photographique. Ces quatre principes transforment sur le long terme le paysage académique et artistique nord-américain de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Le troisième chapitre analyse les limites du programme et son rayonnement pédagogique sur le territoire américain. La prise en main du département par Aaron Siskind après le départ d'Harry Callahan en 1961 est marquée par une série de ruptures et de conflits avec la direction de l'ID. Suite au déménagement de l'ID sur le campus de l'Illinois Institute of Technology (IIT) en 1955 en plein milieu du *South Side*, le département se trouve de plus en plus isolé au sein de l'institution qui l'accueille et de la ville. Cet isolement est renforcé par des décisions administratives de Jay Doblin, directeur de 1955 à 1968, qui tente d'affaiblir le programme photographique. Aaron Siskind, Arthur Siegel, leurs anciens et leurs nouveaux élèves se battent avec enthousiasme pour ce qu'ils considèrent comme un bastion de liberté et d'affranchissement des règles académiques. Ils invitent des artistes venus de l'extérieur à

participer au programme et créent une communauté culturelle au sein de la ville. Les étudiants sont également invités à briser l'approche esthétique héritée des années 1950. Les manipulations de l'image photographique ne sont plus cantonnées au cours fondamental mais se retrouvent dans toutes les thèses des étudiants. Loin d'être une exception sur la scène photographique américaine, cette approche expérimentale accompagne une critique de la photographie *straight* et le mouvement de la contre-culture américaine des années 1960. Sur un plan pédagogique, le département tire profit de l'essor des programmes photographiques aux Etats-Unis pour rayonner. Les anciens étudiants de l'ID rejoignent ces institutions américaines en tant que professeurs et exportent les méthodes du département. Ils participent à la création de la Society for Photographic Education (SPE) dès 1962 et constituent une communauté d'éducateurs qui ont à cœur de défendre l'héritage de l'ID. Mais ce contexte propice au développement de l'enseignement de la photographie a aussi ses revers. Le département, en proie à des problèmes financiers, peu soutenu par l'administration de l'ID, incapable de s'adapter à une nouvelle génération d'étudiants, ne peut pas rivaliser avec les autres universités américaines. Le départ forcé d'Aaron Siskind en 1971 annonce la fin d'une époque où le département faisait figure d'exception dans le paysage éducatif américain.

Pour répondre à notre question de recherche, à savoir si le département a proposé une nouvelle vision qui a influencé le système éducatif américain et sa scène photographique, reprenons nos trois axes d'analyse du département photographique de l'ID : la pédagogie, la production visuelle et le modèle institutionnel.

Sur un plan pédagogique, le département photographique de l'ID a bien été à l'origine d'une nouvelle vision. Il a créé des outils et approfondi des méthodes que l'on retrouve aujourd'hui dans les programmes photographiques aux États-Unis. Le cours fondamental constitue ainsi un des piliers de cet enseignement qui met en lien la photographie avec d'autres pratiques artistiques et techniques. Surtout, il fait appel à la créativité des étudiants qui explorent le médium sous l'angle des matériaux et des effets visuels. Bien qu'il soit hérité du New Bauhaus, il a été largement transformé dès 1946 par d'autres professeurs qui ont ajouté des exercices ou les ont adaptés à de nouvelles générations d'élèves, notamment en les pratiquant à l'extérieur du studio. L'exploration des traditions photographiques comme l'architecture, le portrait ou le reportage constitue également un outil novateur du programme. Elle a permis d'instaurer une pratique collective de la photographie fondée sur l'observation, l'élaboration de synopsis et la mise en place de méthodes objectives. Enfin, la thèse est



devenue centrale dans tout bon programme de master de photographie en Amérique du Nord : chaque étudiant doit à la fin de son cursus présenter un portfolio, accompagné d'un texte argumenté, dont l'originalité et la qualité préfigurent la réalisation d'une œuvre à part entière. Les exigences de présentation de la thèse au sein du département ont par ailleurs encouragé la prise au sérieux des élèves sortant de programmes photographiques universitaires par les institutions muséales aux Etats-Unis.

En plus de ces outils pédagogiques, le département photographique a également promu le modèle de l'artiste intégrateur qui apprend, enseigne et crée en même temps. Ce modèle, hérité de László Moholy-Nagy, est sans doute le plus important héritage de l'ID sur la scène photographique américaine. Il défend l'idée qu'être professeur n'est pas contraire à une pratique artistique mais la nourrit, que développer une vision originale implique non pas un savoir technique ou intellectuel mais une ouverture au monde et un désir de voir, qu'enfin il n'y a de hiérarchie ni entre les arts ni entre les hommes. Les anciens élèves, en intégrant d'autres institutions, font rayonner ce rapport intelligent et libre à l'apprentissage, à l'enseignement et à la création.

D'un point de vue esthétique, le département photographique reflète les tendances de la scène photographique américaine. Traversé par des professeurs de passage et des générations d'étudiants aux sensibilités et aux objectifs différents, le programme accompagne des mouvements photographiques tout au long de son histoire. Dans les années 1940, la photographie documentaire et sociale domine la production visuelle du département ; dans les années 1950, les étudiants défendent une photographie « expressive », proche de la photographie pure et des idées de Minor White et du magazine *Aperture* ; dans les années 1960, un refus de la photographie directe annonce le retour de la manipulation de l'image photographique au sein du département. Cependant, à partir d'outils pédagogiques, notamment les thèses, le département a porté des visions esthétiques originales comme celles de Kenneth Josephson, de Barbara Blondeau, d'Art Sinsabaugh, de Barbara Crane, pour n'en citer que quelques unes. On retrouve parmi ces œuvres, des points communs comme la beauté formelle de tirages très sombres ; le traitement graphique des sujets – d'un être humain à un graffiti – ; l'approche expérimentale ; et la conviction, hors de toute portée politique ou sociale, que la photographie transforme son auteur et son sujet autant que celui qui la regarde. Même s'ils ont chacun évolué différemment, les artistes qui ont fait partie du programme disent tous que ce dernier a changé leur façon de voir le monde et qu'il a été une base de

travail à partir de laquelle ils ont continué à créer en séries et à expérimenter librement tout au long de leur carrière. Le département ne promeut pas une esthétique unique mais ouvre un champ des possibles pour le photographe-artiste.

C'est peut-être dans la représentation de Chicago que l'on peut identifier une approche esthétique commune au département et distincte des autres écoles américaines. On ne photographie pas Chicago comme on photographie New York. Et même si cela va a priori de soi, c'est dans la rencontre entre des photographes, une pédagogie et une ville que le département a développé une vision originale. La qualité de la lumière, la verticalité des immeubles, l'anonymat des passants, la solitude qui règne dans cette ville quasiment vide car très étendue, favorisent des œuvres contrastées, sombres et graphiques. Les élèves et les professeurs utilisent également les caractéristiques géographiques et sociologiques de Chicago. Ainsi, ils traversent la grille que constitue la ville pour capturer les variations d'une rue à l'autre, ils modifient la forme de leurs tirages pour rendre compte des divisions sociales et raciales et ils isolent des fragments urbains pour inventer un vocabulaire poétique. La préservation de l'histoire de Chicago est au centre de leur démarche : les quartiers sont des lieux de mémoire culturelle à l'instar de Maxwell Street, photographier l'architecture devient un acte de résistance contre la destruction d'un patrimoine et la corruption politique de la ville. En outre, deux étudiants étrangers, Yasuhiro Ishimoto<sup>806</sup>, américain-japonais, et Keld Helmer-Petersen<sup>807</sup>, designer et photographe danois, ont fait connaître Chicago au monde entier grâce à la vision photographique extrêmement originale qu'ils ont développée pendant leurs années d'études et qu'ils défendent au sein de leurs livres.

Sur un plan institutionnel, le département a été un « lieu merveilleusement dysfonctionnel<sup>808</sup> » comme le disait si bien Aaron Siskind. Contre-modèle institutionnel dans le système académique de l'IIT, il a logiquement souffert tout au long de son histoire d'un manque de moyens matériels et financiers, des luttes entre professeurs et directeurs de l'ID, de l'absence de sélection des élèves, et d'une désorganisation parfois revendiquée. Il serait aujourd'hui inconcevable d'avoir au sein d'une université américaine un programme dirigé de cette façon. La longévité du département, si elle tient du miracle, est due à l'enthousiasme et

<sup>806</sup> Yasuhiro ISHIMOTO, *Chicago, Chicago*, Tokyo, Bijutsu Shuppansha, 1969 et Yasuhiro ISHIMOTO, *Someday, Somewhere*, Tokyo, Geibi Shuppansha, 1958.

<sup>807</sup> Keld HELMER-PETERSEN, *Fragments of a City : Chicago Photographs*, Copenhagen, Hans Reitzel, 1960.

<sup>808</sup> Aaron Siskind cité dans Charles TRAUB, « Photographic Vision Comes to Age », in John GRIMES et Charles TRAUB (dir.), *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, op. cit., p. 73.

la persévérance des élèves et des professeurs mais aussi paradoxalement à l'indifférence de l'administration de l'IIT à son égard. Parce qu'il était libre de toute exigence académique, le département photographique est finalement le seul au sein de l'ID à avoir eu une telle postérité.

Notre thèse a ainsi remis en cause la continuité de l'ID avec le New Bauhaus et l'idée du département comme un modèle infailible. Elle a aussi mis en lumière l'exceptionnalité de ce département qui accompagne et suit l'histoire de la photographie aux Etats-Unis. L'Ecole de Chicago a bien existé et continue à rayonner aujourd'hui grâce à ses anciens élèves mais aussi grâce à des jeunes photographes qui se réclament d'une approche commune héritée du programme<sup>809</sup>.

Pour terminer, j'aimerais formuler deux perspectives de recherche qui ont été évoquées dans ma thèse mais qui mériteraient d'être approfondies.

Dans un premier temps, il me semble intéressant de mettre en relation le modèle pédagogique qu'a représenté le département avec des problématiques actuelles de l'enseignement de la photographie. Dans l'éducation photographique aujourd'hui, le département photo de l'ID constitue en effet un modèle radical qui peut aider à questionner l'uniformisation des programmes, le manque de passerelles entre le médium photographique et les autres disciplines artistiques, et les relations hiérarchiques entre professeurs et étudiants. Le département a réussi à survivre dans une institution hostile, grâce à une volonté collective mais aussi en s'orientant vers l'expérience personnelle de l'étudiant, en le laissant trouver sa propre voie. Ce qui a rendu ce programme exceptionnel, c'est ce respect pour les choix et les erreurs effectués par le futur photographe sur son chemin d'apprentissage. Les limites du département présentées dans cette thèse invitent également à interroger l'enseignement de la photographie et son évolution actuelle. La misogynie vis-à-vis des femmes photographes et le rapport paternaliste des professeurs à leurs élèves expliquent en grande partie l'affaiblissement du programme photo de l'ID. Finalement, le département photographique a

<sup>809</sup> Kristina Lowis, dans l'exposition *New Bauhaus Chicago : Experiment Photography* au Bauhaus-Archiv de Berlin, a rassemblé les œuvres d'artistes contemporains du Midwest dont la démarche expérimentale rejoint de manière consciente ou non des procédés photographiques issus de l'Ecole de Chicago. Clarissa Bonet et Doug Fogelson, en particulier, revendiquent une filiation avec le département photographique de l'ID. Voir Kristina LOWIS, « New Pictures from Chicago », in *New Bauhaus Chicago: Experiment Photography and Film*, op. cit., pp. 186-193.

disparu non pas de n'avoir pas pu préserver ses particularités mais de n'avoir pas su renouveler ses modes d'enseignement qui reposaient sur la relation entre un mentor et son élève dans un milieu presque exclusivement masculin. Mon espoir est également que cette étude fasse connaître d'autres photographes et éducateurs issus de cette école et notamment des artistes femmes qui ont largement participé à la vision que l'on a aujourd'hui de Chicago et du médium photographique.

Interroger l'enseignement de la photographie aujourd'hui demanderait également de revenir sur le système éducatif américain dans son ensemble. Il me semble nécessaire dans une future étude d'approfondir les liens qui existent entre les différentes institutions américaines pour définir un modèle éducatif, notamment au sein du Midwest. L'importance d'une organisation et d'une plateforme comme la SPE aux Etats-Unis encore aujourd'hui pose la question de l'évolution de l'enseignement de la photographie et de la volonté de se réunir autour de socles communs. Il pourrait être intéressant d'étudier si des réseaux comparables existent ou non en France ou en Europe.

Enfin cette thèse doit permettre de resituer Chicago comme centre photographique vibrant et original au même titre que New York, tant pour ses institutions que son histoire ou sa production artistique. En 2018, la Terra Foundation for American Art lance un programme d'expositions, de colloques et de publications intitulé *Art Design Chicago*<sup>810</sup>. Pour la première fois, plus de quatre-vingt-quinze institutions dans la ville sont invitées à collaborer ensemble pour valoriser le rôle central de Chicago dans l'histoire de l'art américain. L'ID est bien sûr évoqué comme un des lieux majeurs où le monde industriel et celui de l'art se rencontrent. Cette initiative, qui n'en est qu'à ses débuts, met également en lumière le statut ambigu de Chicago. Carrefour de communautés et de mouvements artistiques, siège des liens entre commerce et créativité, il est à la fois un lieu dynamique pour les artistes qui y tissent des réseaux importants et un lieu de passage où ceux-ci ne s'installent que temporairement. De la même manière, on peut définir l'ID et son département de photographie comme un *carrefour* pour les éducateurs et les artistes qui l'ont traversé plutôt que comme une *destination*. L'ID a ainsi participé au rayonnement de Chicago sur la scène artistique américaine en invitant et en exposant des artistes souvent peu connus à l'époque, à l'instar de Frederick Sommer qui

<sup>810</sup> Un livre majeur sur l'Art à Chicago a été publié à cette occasion. Voir Maggie TAFT, Robert COZZOLINO, Judith Russi KIRSHNER et Erin HOGAN (dir.), *Art in Chicago: a history from the fire to now*, Chicago, op. cit., 2018.

bénéficie avec Helen Levitt d'une exposition dès 1952. Le département a également reconnu très tôt la polyvalence de la photographie, médium à la croisée de l'art, du design, de la sociologie et du reportage. Ce dynamisme et cette ouverture, le département les doit en grande partie à Chicago, sa topographie, son histoire et sa modernité. Cette ville a représenté pour les étudiants et les professeurs de l'ID un studio, un sujet, un objet sociologique mais aussi un point de départ pour se réaliser en tant que photographes. Cette relation est réciproque puisque la représentation visuelle de Chicago est encore aujourd'hui inséparable de celle qu'a construit le département alors même qu'il n'existe plus. L'ID, foyer artistique formidable, est ainsi intrinsèquement lié au destin de la ville qui l'a accueilli, Chicago.

## Sources primaires

Les principales sources primaires (sources manuscrites, sources non publiées et sources audio-visuelles) viennent des archives suivantes :

### *Archives consultées dans des institutions publiques*

- **The Archives for American Art, Smithsonian Institution in Washington, D.C**  
*Archives – Microfilms* (Harry M. Callahan Papers, 1943-1975/ Sibyl and László Moholy-Nagy Papers, 1918-1971/ György Kepes Papers, 1825-1989/ Aaron Siskind Papers, 1967-1977/ Hugo Weber Papers, 1932-1971/ Merry Renk Papers, 1952-2000.)  
*Oral History*
- **The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois (AIC)**  
*Arthur Siegel Papers, 1927-1985, The Ryerson and Burnham Libraries*  
*The Department of Photography* (entretiens)
- **Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, Arizona (CCP)**  
*Archives Par Photographes* (AG28 Frederick Sommer/AG29 Harry Callahan/AG30 Aaron Siskind/AG32 Henry Holmes Smith/AG72 Garry Winogrand/AG115 Ferenc Berko/AG176 Barbara Crane/AG199 Wayne F. Miller.)  
*Voices of Photography* (entretiens audio-visuels)
- **Chicago History Museum, Chicago, Illinois (CHM)**  
*Elmer Ray Pearson's Institute of Design collection of visual materials, 1930-ca. 1979*  
*Gordon Coster visual materials, ca. 1920-1985*
- **Illinois Institute of Technology Archives, Chicago, Illinois (IIT)**  
*Institute of Design Records, 1948-2001, Paul V. Galvin Library.*
- **The New York Public Library (New York City, New York)**  
*The Art & Architecture Collection, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art* (Archives vidéos et audios.)
- **The University of Bloomington, Bloomington, Indiana (IUH Bloomington)**  
  
*The Art Sinsabaugh Archives*
- **The University of Illinois, Chicago, Illinois (UIC)**  
*New Bauhaus/ Institute of Design Collection, 1927-1970, Special Collections Department, University Library.*

## *Archives consultées dans des collections privées*

- Alan Cohen, Chicago, Illinois
- Allen Porter, Evanston, Illinois
- Joseph D. Jachna, Oak Lawn, Illinois
- Marvin E. Newman, New Jersey, New York
- Mary Ann Dorr (Lea), Illinois
- Stephen Daiter Gallery, Chicago, Illinois (SDG)

### **A) Sources Publiées**

#### *1) Brochures*

« Black Mountain College, Bulletin Summer Session, July 9th to August 31st », vol. 9, n°1, 1951. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 16.2.)

EDWARDS Hugh, *My Camera and I in the Loop: Photographs by Ray Metzker* (brochure d'exposition), Chicago, Art Institute of Chicago, 1959. (SDG, Chicago)

*Momentum Nineteen-Fifty*, Chicago, Monumentum, 1950 (brochure d'exposition). (IIT, 1998.151)

POLLACK Peter, *Aaron Siskind* (brochure d'exposition), The Art Institute of Chicago, Chicago, 1955. (SDG)

POLLACK Peter, *Arthur Siegel : Color Photographs* (brochure d'exposition), The Art Institute of Chicago, Chicago, 1954. (SDG)

POLLACK Peter, *Creative and Penetrating Photographs by Harry Callahan* (brochure d'exposition), The Art Institute of Chicago, Chicago, 1951. (Harry Callahan Archive, CCP, AG29:3A)

RENK Merry, SLICK Mary Jo, OLIVER Olive, « L. Moholy-Nagy, 15 september thru 17 october, Seven Fifty Studio, » Chicago, 750 Studio. (SDG)

RENK Merry, SLICK Mary Jo, OLIVER Olive, « Exhibiting Artists, 750 Studio 1947-1948 » (brochure d'exposition), Chicago, 750 Studio. (Merry Renk Papers, Archives of American Art, Smithsonian).

SIEGEL Arthur, « New Vision in Photography, Six Weeks' Session from July 8-August 16, 1946 », Chicago, Institute of Design, 1946. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box.FF 17.7).

STEICHEN Steichen, *Always the Young Strangers*, 26 février-1<sup>er</sup> avril 1953 (dossier de presse), Museum of Modern Art, New York.

STEICHEN Steichen, *The Sense of Abstraction*, 17 février-10 avril 1960 (dossier de presse), Museum of Modern Art, New York.

*The Bulletin of the Photographic Guild of Detroit*, vol. 3, n°4, janvier 1942. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF 6.2).

*The Bulletin of the Photographic Guild of Detroit* vol. 3, n°5, février 1942. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box. FF 6. 2).

*The Bulletin of the Photographic Guild of Detroit*, vol. 3, n°8, mai 1942. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box. FF 6. 2).

***Brochures de l'Institute of Design et de l'Illinois Institute of Technology par ordre chronologique :***

« Exhibition : Work from the Preliminary Course, 1937-1938, » Chicago, New Bauhaus-American School of Design. (IIT, Box 392, Folder 4)

« School of Design of Chicago, Light Workshop, Photography and Motion Picture, Day and Evening Classes, » Chicago, New Bauhaus-American School of Design, 1941. (UIC, Box 3, Folder 64)

« IDIOM, of and for students Institute of Design, november 1946, » Chicago, ID. (Arthur Sinsabaugh Archives, IUH Bloomington)

« Institute of Design formerly School of Design, 1944, » Chicago, ID. (SDG)

« Institute of Design : Day School, 1945-1946, » Chicago, ID. (UIC, Box 4, Folder 86)

« Institute of Design, Chicago, 1945-1946, » Chicago, ID. (SDG)

« Institute of Design Catalogue, 1946-1947, » Chicago, ID. (UIC, Box 4, Folder 87)

« Evening Courses, Chicago, 1948-1949, » Chicago, ID. (SDG)

« The Institute of Design Chicago, 1948, » Chicago, ID. (UIC, Box 4, Folder 88)

« ID, Institute of Design - Evening Courses, Fall 1949, Spring 1950, » Chicago, ID, (SDG)



« Bulletin of Illinois Institute of Technology, Institute of Design, Chicago, 1950, » Chicago, ID of IIT. (SDG)

« Illinois Institute of technology, Ludwig Mies van der Rohe, Serge Chermayeff, Walter Gropius, » Chicago, IIT, 7 avril 1950. (IIT, Box 392, Folder 4)

*Group ID, Group Letter #2*, October 1950, Chicago, ID. (Arthur Sinsabaugh Archives, IUH Bloomington)

« Institute of Design Bulletin, Chicago 1952-53, 53-54, » Chicago, ID of IIT. (SDG, Chicago)

« Moholy-Nagy, memorial auction, » Chicago, ID of IIT, 1953. (SDG, Chicago)

« Institute of Design of Illinois Institute of Technology, evening courses, 1953-1954, » Chicago, ID of IIT. (SDG, Chicago)

« Institute of Design of Illinois Institute of Technology, Chicago, » Chicago, ID of IIT, automne 1957. (SDG, Chicago)

« Institute of Design, Illinois Institute of Technology, » Chicago, ID of IIT, n.d. [après 1966]. (SDG, Chicago)

« 50 Years of Bauhaus, Chicago, 25 août - 26 septembre 1969 » (brochure d'exposition), Chicago, IIT. (SDG, Chicago)

« Facts About IIT, Chicago, » Chicago, IIT, ca. 1970. (SDG, Chicago)

« Institute of Design, László Moholy-Nagy, Benefit Auction, » Chicago, ID of IIT, 1988. (SDG, Chicago)

## **2) *Ouvrages, catalogues d'exposition, chapitres dans ouvrages collectifs***

CALLAHAN Harry, *The Multiple Image : Photographs by Harry Callahan*, Chicago, The Press of the Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1961.

CALLAHAN Harry, « Editor's Note », in *Ansel Adams in Color*, Boston, Little, Brown and Company, 1993, p. 7.

CALLAHAN Harry, « Harry Callahan », in Kelly Jain (dir.), *Nude : Theory*, New York, Lustrum Press, 1978, pp. 27 - 47.

HELMER-PETERSEN Keld, *Fragments of a City : Chicago Photographs*, Copenhagen, Hans Reitzel, 1960.

ISHIMOTO Yasuhiro, *Chicago, Chicago*, Tokyo, Bijutsu Shuppan-sha, 1969.

ISHIMOTO Yasuhiro, *Someday, Somewhere*, Tokyo, Geibi Shuppansha, 1958.

ISHIMOTO Yasuhiro, *Chicago, Chicago II*, Tokyo, Canon, 1983.

KEPES György, *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1944.

MOHOLY-NAGY, László, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947.

MOHOLY-NAGY László, *The New Vision*, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1938.

MOHOLY-NAGY László, *The New Vision, from material to architecture*, traduit par D. M. Hoffmann, New York, Brewer, Warren & Putman, Inc., 1930.

MOHOLY-NAGY László, « Problems of the Modern Film » (1932) in Richard KOSTELANETZ (ed.), *Moholy-Nagy*, New York, Praeger Publishers, 1970, p.135.

SIEGEL Arthur, *Chicago's Famous Buildings : a photographic guide to the city's architectural landmarks and other notable buildings*, Chicago, University of Chicago Press, 1965.

SISKIND Aaron et Harold ROSENBERG, *Aaron Siskind : Photographs*, New York, Horizon Press, 1959.

SISKIND Aaron, Nathan LYONS, SMITH Henri Holmes et HESS Thomas B., *Aaron Siskind, Photographer*, (cat. d'exp. Rochester, George Eastman House), New York, The Horizon Press, 1965.

SMITH Henry Holmes, « Across the Atlantic and Out of the Woods : Moholy-Nagy's Contribution to Photography in the United States » (1975) in Leland D. RICE & David W. STEADMAN (eds.), *Photographs of Moholy-Nagy : From the Collection of William Larson*, Pomona College, Charemont, Californie, pp. 13-14, 16-18.

SWEDLUND Charles A., *Photography, A Handbook of History, Materials and Processes*, New York, Holt McDougal, 1974.

SWEDLUND, Charles, *Charles A. Swedlund photographs : Multiple Exposures with the Figure*, Cobden, Anna Press, 1973.

### 3) *Articles*

BELL EDWARDS Jane et THORPE Max, « From a Students Notebook », *Popular Photography*, décembre 1947, vol. 21, n° 6, pp. 53-56, 174, 176.

CALLAHAN Harry « An Adventure in Photography », *Minicam Photography*, février 1946, vol. 9, n°6, pp. 28-29.

CALLAHAN Harry et SISKIND Aaron, « Four Years of Study Earns a B.S. in Photography », *Infinity*, février 1960, vol. 9, n° 2, pp. 10-11.

CALLAHAN Harry et SISKIND Aaron, « Learning Photography at the Institute of Design », *Aperture*, 1956, 4:4, pp. 147-149.

CHANCELLOR John, « Institute of Design... the rocky road from the Bauhaus », *Chicago Magazine*, juillet 1955, pp. 28-35.

CHERMAYEFF Serge, « Education for Modern Design », *College Art Journal*, n° 6, printemps 1947, p. 219-221

« Chicago's Sullivan in New Photographs », *Architectural Forum 101*, octobre 1954, p. 128-133.

DESCHIN Jacob, « Student Project : Chicago Photographers Publish Own Volume », *New York Times*, 11 août 1957.

DESCHIN Jacob, « Callahan Teaching Method », *New York Times*, 12 janvier 1969.

« Ex-GIs use photographic technique to get unusual art », *Chicago Sun-Times*, 21 août 1949.

FAHERTY Robert, « The Institute of Design : Shapes of Things to come », *Chicago Daily News Panorama*, 23 mars 1963, p. 4-5.

FLAVIN Genevieve, « Ideas? They're Plentiful at the Institute of Design », *Chicago Sunday Tribune*, 2 décembre 1945, pp. 1-2.

« Institute of Design Integrates Art, Technology and Science », *Interiors 108*, septembre 1948, p. 142-151.

KARR S.P., « The Third Eye », *Art Photography*, septembre 1952, vol. 4, n° 3-39, pp. 32-37.

KULA Elsa, « Institute of Design : The Student Must Learn for Himself », *Print 14*, janvier 1960, pp. 49-51.

MAURICE English, « Louis Sullivan », *Inland : The Magazine of the Middle West*, Automne 1959, vol. 25, pp. 7-12.

MILLAR John H., « The School of Design in Chicago », *Millar's Chicago Letter*, août 1940, vol. 2, n° 23, pp. 1-8.

« Moholy-Nagy, 51, Director of Design Institute, Dies », *The Chicago Sun*, 25 novembre 1946.

MOHOLY- NAGY, László, « Light : A Medium of Plastic Expression », *Broom : An International Magazine of Arts*, 4:4, mars 1923, pp. 283-84.

MOHOLY- NAGY, László, « Make a Light Modulator », *Modern Photography*, mars 1940, 2:7, p. 38-42.

MOHOLY- NAGY, László, « Making Photographs without a Camera », *Popular Photography*, décembre 1939, 5:6, p. 30-31 et p. 167-169.

MOHOLY- NAGY, László, « New Education : Organic Approach », *Art and Industry 40*, mars 1946, p. 66-77.

MOHOLY- NAGY, László, « Photography in the Study of Design », *The American Annual of Photography*, Boston, American Photographic Publishing Co., 1944, vol. 59, pp. 158-164.

MOHOLY-NAGY László, « On Art and the Photograph : Recognized as a Visual Force and a Creative Medium as Well, Photography Gains in Capacity. », *The Technology Review*, juin 1945, vol. 47, n° 8, pp. 491-494, 518, 520, 522.

MOHOLY-NAGY László, « Photographie, Forme Objective de Notre Temps », *Telehor, Revue Internationale pour la Culture Visuelle, Brno*, février 1936, n° 1-2, pp. 13-15.

MOHOLY-NAGY László, « Surrealism and the Photographer », *The Complete Photographer*, vol. 9, n°52, pp. 3337-3342.

« Open House : Institute of Design in 1952 », *Arts and Architecture*, n°69, juillet 1952, pp. 16-33.

« Photographs », *Listening Magazine*, Chicago, IIT, 6 février 1958, vol. 3, n°1, pp. 11-15.

ROHRBACH William, « Can photography as an art be taught ? », *Infinity*, février 1960, vol. 9, n°2, pp.4-5.

ROSENTHAL Marshall, « A Great Photographer « Retires » », *Chicago Daily News Panorama*, 8 mai 1971, p. 25.

SIEGEL Arthur, « Modern art by a photographer, with camera for palette, Arthur Siegel rivals the work of contemporary painters », *Life magazine*, 20 novembre 1950, vol. 29, no20, pp. 78-108.

SIEGEL Arthur, « Fifty Years of Documentary », *American Photography*, 1951, vol. 45, no1, pp. 21-26.

SIEGEL Arthur, « Anonymous art and Choice : The Photographer's World », *Aperture*, 1964, vol.11, no2.

SISKIND Aaron, « Where I find my pictures : nine photographers tell you where they search for pictures », *Modern Photography*, 1958, no22, pp. 75-87.

SISKIND Aaron, « Credo », in « What is Modern Photography ? » *Spectrum*, vol.6, no2, 1956, pp. 27-28

SISKIND Aaron, « Drama of Objects », *Minicam Photography*, vol.8, no9, juin 1945.

SISKIND Aaron, « The Feature Group », *Photo Notes*, juillet 1940, pp. 6-7.

SMITH Henry Holmes, « The Education Minded Photographers », Part I, *Aperture*, 1956, 4:3 ; Part II, *Aperture*, 1956, 4:4; Part III, *Aperture*, 1957, 5:1.

« Speaking of Pictures ... Weegee Shows How to Photograph a Corpse », *Life magazine*, 12 août 1946, vol. 21, n°7, pp. 8-9.

« Student Exhibits », *New York Times*, 19 février 1950.

« Sullivan's Art and Architecture : New Pictures of some Old Masterpieces », *Architecture Forum*, octobre 1954, vol. 101, no 4, pp. 128-133.

« The Institute of Design – A Laboratory for a New Education », *Interiors*, octobre 1948, no 108, p. 134-139.

WHITE Minor (ed.), « Five Photography Students from the Institute of Design, Illinois Institute of Design », *Aperture*, 9:2, 1961, 247-290

## **B) Sources non publiées**

### ***1) Student Independent***

#### ***Liste par ordre chronologique***

BORCHEW Norman, CHERMAYEFF Ivan, MOSKOF Martin, TRAIN Michael et WOOD John (dir.), *Student Independent 1*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1953. (SDG)

METZKER Ray K., RAGO Thomas (dir.), *Student Independent 2*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1957. (IIT, Box 368, Folder 1-3)

SOMMER Frederick (dir.), *Student Independent 3*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, ca. 1958-1959. (IIT, Box 368, Folder 4)

KOHN Misch (dir.), *Student Independent 4*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1965. (IIT, Box 368, Folder 5)

BARROW Thomas, *Student Independent 6, Photographs by Thomas Barrow*, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1966. (CCP, 2007.9.0)

ARONSON Jerry, BRENNER Constance, BROWN Thomas *et al.*, *Photographs: Institute of Design, Portfolio 6*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1969. (IIT, 2005.031)

BELL Art, CRANE Barbara, HALE Steve *et al.*, *Student Independent 7*, Chicago, Institute of Design of Illinois Institute of Technology, 1969. (IIT, Box 368, Folder 6)

KOHN Misch, DOBIN Jay (dir.), *Student Independent 8*, Chicago, Institute of Design of Illinois Institute of Technology, 1969. (IIT, Box 368, Folder 7)

### ***2) Manuscrits – Notes de cours***

BELL EDWARDS Jane, « Notes from the Seminar of the Institute of Design », 1946. (SDG)

BERKO Ferenc, « Suggestions for the summer term, 1948 ». (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 18.2)

BERKO Ferenc, « Outline of work done with film, Classes in Feb and March 1948, Sheet 1 & 2 ». (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 18.2)

CALLAHAN Harry, « Photo Program, Fall 1949 ». (SDG)

COHEN Alan, « ID Class Notes 1969-1972 ». (Collection privée Alan Cohen, Chicago)

Farm Service Bureau, « Tentative List of Picture Stories and Points of Interest for the Midwest », ca. 1942. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 9.4)

« Exposed captions to accompany photography exhibit », 1950. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 18.7)

*Invitational Teaching Conference*, Rochester, The George Eastman House, 1962. (Henry Holmes Smith Archive, CCP, AG32 :16)

MELINE, Caroline (dir.), *The New Vision, 40 Years of Photography at the Institute of Design*, 1980. (Dossier de Presse pour exp.), New York, Light Gallery, 2 au 31 Mai 1980. (SDG)

JACHNA Joseph D., « NoteBook », 1958-1961. (Collection privée Joseph D. Jachna, Oak Lawn, Illinois)

JACHNA Joseph D., « First Interview with Harry Callahan for Photo Independent Publication », 1960. (Collection privée Joseph D. Jachna, Oak Lawn, Illinois)

JACHNA Joseph D., LEW Bluhma, *Foundation Course, Institute of Design*, ca. 1958-1961. (SDG)

JACHNA Joseph D., « Sophomore Problems », Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 17.9

KARPUSZKO Kazimir, « Student Independent II », août 1960. (Elmer Ray Pearson Papers, CHM, box 30, folder 6)

MAYER Bob, « Students Notes », 1949. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 17.7)

MAYER Lyle, « Notes on lecture by Siegel taken by Lyle Mayer », 1968 (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF 4.2)

NAMETH Ronald, SINSABAUGH Arthur, « Photography - Orientation and Introduction, Photo Courses », ca. 1969. (Arthur Sinsabaugh Papers, IUH Bloomington.)

NEWHALL Beaumont, « Guggenheim Application for Aaron Siskind », 28 juin 1962. (Aaron Siskind Archives, CCP, AG30 :21A)

« Notes on Practice Teaching », ca. 1946-1949. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 4.2)

PORTER Allen, « Meeting The Bauhaus : First Impressions of A New Vision », 1987. (Collection privée Allen Porter, Evanston, Illinois.)

RENK Merry, *Unpublished typescript : Memories of my children's children's*, 2000, Merry Renk Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C, Box 1.

SINSABAUGH Art, « Institute of Design, Note Book #1, 1st trough 4th Semester », 1946-1947, « Institute of Design, Note Book #2, 5th trough 8th Semester », 1948-1949, Art Sinsabaugh Archives, Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana.

SINSABAUGH Arthur, *General Information about the Photographic Section*, Automne 1951, Arthur Sinsabaugh Archives, Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana.

SIEGEL Arthur, *Photography Summer Seminar Program*, Arthur Siegel Papers, Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, Box FF. 17:1.

SIEGEL Arthur, « Document sans titre », Arthur Siegel Papers, Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, Box. FF 17.3.

SIEGEL Arthur, *Notebook (Notes on Seminar)*, Arthur Siegel Papers, Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, Box. FF 17.8.

SIEGEL Arthur, *Exposed Captions to accompagny photography exhibit, One hundred Photographs by students of the Institute of Design*, Arthur Siegel Papers, Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, Box. FF 18.7.

SIEGEL Arthur, *Basic Approach to the Education of a Photographer*, 28 décembre 1965, (Society for Photographic Education, St. Clair Hotel, Chicago.), Arthur Siegel Papers, Ryerson & Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago, Box. FF 9.9.

### ***3) Correspondance***

« Board of Directors, Institute of Design », 1<sup>er</sup> mai 1945. (UIC, Box 1, folder 1-6)

« Board of Directors, Institute of Design », 15 janvier 1946. (UIC, Box 1, folder 1-6)

« Board of Directors, Institute of Design », 11 mars 1947. (UIC, Box 1, folder 1-6)

« Board of Directors, Institute of Design », 22 novembre 1949. (UIC, Box 1, folder 11)



« Board of Directors, Institute of Design », 28 novembre 1949. (UIC, Box 1, folder 11)

CALLAHAN Harry, Lettre de Harry Callahan à Edward Steichen , 21 juin 1956. (Harry Callahan Archive, CCP, AG29:6)

CHERMAYEFF Serge, « Serge Chermayeff's adress to students, spring 1947 ». (UIC, box 5, folder 145)

CHERMAYEFF Serge, « Resolution Drafted by S. Chermayeff, President, Institute of Design », 25 juin 1947. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 17.3)

CHERMAYEFF Serge, Lettre de Serge Chermayeff à Walter Paepcke, 26 février 1948. (UIC, box 5, dossier 165)

CHERMAYEFF Serge, « President's Report », 11 mars 1947. (UIC, Box 1, folder 1-6)

CHERMAYEFF Serge, Lettre de Serge Chermayeff à Walter Paepcke, 12 avril 1951. (UIC, box 5, dossier 165)

FERTIG Ralph, Lettre de Ralph Fertig à Aaron Siskind, 4 mars 1974. (Aaron Siskind Papers, Archives of American Art, Smithsonian, Roll 1302)

GROPIUS Walter, Lettre de Walter Gropius à Henry Heald, 21 avril 1951. (UIC, box 9, folder 267)

GROPIUS Walter, Lettre de Walter Gropius à J. T. Retalliaata, 18 mars 1955. (UIC, box 9, folder 267)

JACHNA Joseph D., « For Aaron - a letter from Joe Jachna », 1 février 2003. (SDG)  
« Memo », 2 février 1945. (SDG)

METZKER Ray K, Lettre de Ray K. Metzker à Jacob Deschin, 29 juillet 1957. (IIT, Box. 368, Folder 1a)

METZKER Ray K., Lettre de Ray K. Metzker à Roy E. Stryker, 10 août 1957. (IIT, Box. 368, Folder 1a)

METZKER Ray K., Lettre de Ray K. Metzker à Arthur Sinsabaugh, 23 août 1957. (IIT, Box. 368, Folder 1a)

MOHOLY-NAGY László, « Report on Public Relations Activities Institute of Design », 6 février 1945. (UIC, Box 1, Folder 13)

MOHOLY-NAGY László, Lettre de László Moholy-Nagy au Colonel Milner, 20 décembre 1945. (SDG)

MOHOLY-NAGY László, Lettre de László Moholy-Nagy à Walter Paepcke, 31 juillet 1946. (UIC, Box 6, Folder 183)

MOHOLY-NAGY László, Lettre de László Moholy-Nagy à Beaumont Newhall, 29 août 1946. (Department of Photography, AIC)

MOHOLY-NAGY László, Lettre de László Moholy-Nagy à Beaumont Newhall, 5 novembre 1946. (Department of Photography, AIC)

MOHOLY-NAGY Sibyl, Lettre de Sibyl Moholy à Walter Paepcke, 30 novembre 1946. (UIC, dossier 194)

MOHOLY-NAGY Sibyl, Lettre de Sibyl Moholy à Robert Tague, 9 juin 1947. (SDG)

MOHOLY-NAGY Sibyl, Lettre de Sibyl Moholy à Robert Wolff, 26 février 1948. (UIC, Box 7, Folder 209)

NEWHALL Beaumont, Lettre de Beaumont Newhall à László Moholy-Nagy, 9 novembre 1946. (Department of Photography, AIC)

NEWHALL Beaumont, Lettre de Beaumont Newhall à László Moholy-Nagy, 5 mars 1946. (Department of Photography, AIC)

NICKEL Richard, Lettre de Richard Nickel à Frederick Sommer, 9 juin 1968. (Frederick Sommer Archive, CCP, AG28 :10)

NICKEL Richard, Lettre de Richard à Frederick Sommer, 28 août 1958. (Frederick Sommer Archive, CCP, AG28 :10)

OKAMOTO Yoichi R, Lettre de Yoichi Okamoto à Aaron Sisind, 21 décembre 1956. (IIT, Box 368, folder 11)

« Open Letter to President J. T. Rettaliata », 18 avril 1955. (UIC, Box 4, folder 138).

RETTALIATA J.T., Lettre de J.T. Rettaliata à Serge Chermayeff, 22 mai 1951. (UIC, Box 5, Folder 165)

RETTALIATA J.T., Memorandum, Illinois Institute of Technology, 7 juin 1951. (UIC, Box 1, Folder 29)

SINSABAUGH Art, Lettre de Art Sinsabaugh à Harry Callahan, 13 décembre 1950. (Art Sinsabaugh Papers, IUH Bloomington)

SISKIND Aaron, Lettre de Aaron Siskind à Frederick Sommer, 2 mai 1957. (Aaron Siskind Archive, CCP, AG30 :21A)

SMITH Henry Holmes, Lettre d'Henry Holmes Smith à László Moholy-Nagy, 18 janvier 1939. (Henry Holmes Smith Archive, CCP, AG12:28)

STEICHEN Edward, Lettre de Edward Steichen à Harry Callahan, 10 octobre 1958. (Harry Callahan Archive, CCP, AG29:6)

STERLING Joseph, Lettre de Joseph Sterling à Aaron Siskind, 28 janvier 1982. (Aaron Siskind archive, CCP, AG30 :20)

STEVENS David H., Lettre de David H. Stevens à Walter Paepcke, 19 février 1945. (UIC, Box 2, Folder 37)

STRYKER Roy E., Lettre de Roy E. Stryker à Ray K. Metzker, 10 août 1957. (IIT, Box 368, Folder 2)

THWAITES Mollie, Lettre de Mollie Thwaites à Arthur Sinsabaugh, 12 juillet 1946. (Arthur Sinsabaugh Archives, Bloomington, Indiana)

#### ***4) Sélection de thèses de Master en photographie***

BANISH Roslyn, *Contiguous Frames*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968. (IIT, Box 54)

BARROW Thomas F., *The Automobile, A Photographic Study*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1966. (IIT, Box 56)

BELL Arthur, *Randall House : An Introduction*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968. (IIT, Box 58)

BERNSTEIN Jordan Joel, *Formal Studies in Series of Human Forms*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1952. (IIT, Thesis Collection)

BLONDEAU Barbara, *White Photographs, It began with the total destruction of the image*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968. (IIT, Box 59)

BRENNER Constance, *Multiple Exposure in the Camera*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970. (IIT, Box 60)

CAPPS Beverly Ann, *Form and Pattern from the Human Figure*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1965. (IIT, Box 65)

CARROLL Patricia, *Non titré*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1972. (IIT, Box 66)

CHEEK Vernon, *Non titré*, 1961. (IIT, Box 68)

COHEN Alan, *Slow Shutter – Painting with Light*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1969. (IIT, Box 71)

CONNOR Linda, *(Images) ((Within)) IMAGES*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1969. (IIT, Box 59)

COWIN Eileen, *Plastic Environments*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970. (IIT, Box 75, 75a)

CRANE Barbara B., *A Search for Form in the Human Figure*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1966. (IIT, Box 76, 76a)

DESCHAMPS François Alain, *Spatially Ambiguous Photographs*, Chicago, Illinois, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1972. (IIT, Box 81)

HERON Reginald, *The Group, A Photographic Study*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1966. (IIT, Box 100)

HILVERS Robert Joseph, *A Photographic Documentation of the Chicago Railroads*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1961. (IIT, Box 101)

JACHNA Joseph D., *Water : A Photographic Exploration*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1961. (IIT, Box 105)

JOSEPHSON Kenneth, *An Exploration of the Multiple Image*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1960. (Collection privée Kenneth Josephson, Chicago)

KATZ Brian Vincent, *50 Nudes*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968. (IIT, Box 112)

KNUDSTON Thomas, *Four Exposure, A Photography Project*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967. (IIT, Box 115)

KOWAL Cal, *Man Came Silently into the World*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1971. (IIT, Box 117)

KRSTOF Mark, *A Face Odyssey*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1971. (IIT, Box 120)

LARSON William, *Non-Classical Nude*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967. (IIT, Box 124)

MARTEN Joanne, *The Negro*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1965. (IIT, Box 131)

MAYER Lyle R., *Antiques : A Photographic Exploration*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968. (IIT, Box 132)

METZKER Ray K., *My Camera and I in the Loop*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1959. (IIT, Box 136, 136a)

MOSHER Robert, *Non titré*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1972. (IIT, Box 137)

NAN George, *Experiments in the Use of the Color Negative and Positive Materials for Expressive Purposes*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1961. (IIT, Box 139)

NEWMAN Marvin E., *A Creative Analysis of the Series Form in Still Photography*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1952. (IIT, Thesis Collection)

NICKEL Richard S., *A Photographic Documentation of the Architecture of Adler & Sullivan*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1957. (IIT, Thesis Collection)

O'NEIL Elaine, *Civilization Rearranged*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970. (IIT, Box 142)

PORETT Landscape, *Introspective Landscape*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1966. (IIT, Box 145)

REDMOND Joan S., *Montage Collages*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1971. (IIT, Box 148)

SINSABAUGH Arthur R., *The Midwest Landscape*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967. (IIT, Box 157)

SLOAN Lynne, *Photographs : Form and Psychology*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970. (IIT, Box 160)

STEINHAUSER Judith Harold, *The Mannequin : A photographic Exploration of the Spirit*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967. (IIT, Box 162)

STERLING Joseph, *The Age of Adolescence*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1962. (IIT, Box 164, 164a)

STERLING Joseph, *The Adolescent Comedy*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1962. (SDG, depuis 2016 dans les collections du Nelson-Atkins Museum, Kansas City, MO)

SWEDLUND Charles, *The Search for Form : Photographical Experiments with the Human Figure*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1961. (IIT, Box 167)

TRAUB Charles H., *Landscapes and Mary and the Baby*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1972. (IIT, Box 172)

WILGUS Jack Frederick, *Photographic Assemblage*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1967. (IIT, Box 178, 178a, 178b)

WINNINGHAM Geoffrey L., *Wells Street : A Search for a Documentary Method*, Chicago, Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1968. (IIT, Box 179)

## **C) Sources audiovisuelles**

### ***1) Entretiens/ Sources Orales***

BARROW Thomas, Entretien de Thomas Barrow avec Agathe Cancellieri, 5 octobre 2016. Entretien téléphonique.

BARROW Thomas, « Interview with Thomas Barrow », 11 mars 2005. Enregistrement vidéo. (Voices of Photography, CCP, VOP05 :017)

BERKO Ferenc, « Ferenc Berko, Telephone Interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 7 avril 1999. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CALLAHAN Eleanor, « Eleanor Callahan, Telephone Interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 24 août 2000. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CALLAHAN Harry, « Interview with Harry Callahan by Richard Cahan », entretien réalisé par Richard Cahan, 23 octobre 1980. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CALLAHAN Harry, « Interview with Harry Callahan by Charles Traub », entretien réalisé par Charles Traub, 30 novembre 1977. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CALLAHAN Harry, WILLIAMS Jonathan, ALTSHULER Franz, KATZ Brian, *et al.*, « Homage to Art Sinsabaugh, Krannert Art Museum, Champaign, Illinois », 11-12 avril 1984. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CALLAHAN Harry et Eleanor, « Harry and Eleanor Callahan, Question and Answer Session, The Photographic Society, The Art Institute of Chicago », discussion modérée par David Travis, 19 janvier 1984. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CALLAHAN Harry et SISKIND Aaron, « *Harry Callahan and Aaron Siskind, Question and Answer Session*, The Photographic Society, The Art Institute of Chicago », discussion modérée par David Travis, 27 mai 1982. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CALLAHAN Harry, « Harry Callahan : A Life in Photography », entretien réalisé par Harold Jones et Terence Pitts, 22 février-2 mars 1977. Enregistrement audio. (Harry Callahan Archive, Oral History Inventory, CCP, CAC. 79:008)

CALLAHAN Harry, « Harry Callahan Informal Questions/ Answers Session », 12 septembre 1978. Enregistrement vidéo. (Voices of Photography, CCP, DUB 78:03)

CALLAHAN Harry, « Harry Callahan », *In and Out of Focus*, 25 octobre 1974, entretien réalisé par Jules Seidman, Preservation Dub Casey Allen Collection. Enregistrement audio. (Voices of Photography Collection, CCP, CAC:79:008)

CALLAHAN Harry, « Photo Callahan », *Audiovisual Performance*, juin-juillet 1978. Transcription papier. (Harry Callahan Archive, CCP, AG29 :25)

CHERMAYEFF Serge, « Interview with Serge Chermayeff by Betty J. Blum at Chermayeff's home in Wellfleet Mass, May 23-24 1985 ». Transcription papier. (Oral History, Archives of American Art, Smithsonian, Washington DC)

COHEN Alan, Entretien de Alan Cohen avec Agathe Cancellieri, été 2016, Chicago, Illinois.

COHEN Alan *et al.*, « Photography Interviews : Columbia, Photography Department, Columbia College, Chicago, 1983 ». Transcription papier. (Aaron Siskind Archive, CCP, AG30:29)

CONNOR Linda, « Linda Connor », 3 mars 2006. Enregistrement audio. (Voices of Photography, CCP, VOP 06 :010)

CRANE Barbara, Entretien de Barbara Crane avec Agathe Cancellieri, 22 mai 2014, Studio de Barbara Crane, Chicago, Illinois.

CRANE Barbara, MILLER John, NEWMAN Muriel, *et al.*, « Photo Associates Dinner and Panel Discussion on the Institute of Design, the Art Institute of Chicago », 8 juin 1999. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

CRANE Barbara, JACHNA Joseph D., JOSEPHSON Kenneth, *et al.*, « Siskind Lunch 1, The Art Institute of Chicago », discussion modérée par David Travis, Elizabeth Siegel, Riva Feshbach et Stephanie Lipscomb, 1998. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

DESCHAMPS François, Entretien de François Deschamps avec Agathe Cancellieri, 19 décembre 2016. Entretien par téléphone.

DORR (LEA) Mary Ann, « Mary Ann Dorr (Lea), Interview by Liz Siegel by telephone », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 8 décembre 1999. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

GRIMES John, « Joseph Grimes interviewed by Laura L. Stoland for MCA », entretien réalisé par Laura L. Stoland, 24 mai 1994. Transcription Papier. (Department of Photography, AIC)

JACHNA Joseph D., Entretien de Joseph D. Jachna avec Agathe Cancellieri, 20 novembre 2012, Stephen Daiter Gallery, Chicago.

JACHNA Joseph D., « Interview with Joe Jachna, The Art Institute of Chicago, Wednesday, July 21, 1999 », entretien réalisé par Elizabeth Siegel. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

JACHNA Joseph D., « An Interview with Joseph Jachna », entretien réalisé par Kenneth B. Joseph, avril 1980. Transcription papier. (Elmer Ray Pearson Papers, CHM, box 28, folder 4)

JOSEPHSON Kenneth, Entretien de Kenneth Josephson avec Agathe Cancellieri, 25 juillet 2014, Chicago, Illinois.

JOSEPHSON Kenneth, « Interview with Ken Josephson by Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 1<sup>er</sup> décembre 1999. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)



JOSEPHSON Kenneth, NORRIS David, STERLING Joseph, *et al.*, « Talk about ID photography and IIT architecture held at Gallery 312, Chicago », discussion modérée par Richard Sessions, 13 avril 1995. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

KATZ Brian, « Conversation/Interview with Brian Katz », entretien réalisé par David Travis et Elizabeth Siegel, 3 août 1999. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

LERNER Nathan, « Interview with Nathan Lerner, January 6, 1978 at his home in Chicago, George Eastman House Oral History Project # 122 », entretien réalisé par James McQuaid et transcrit par Elizabeth Siegel (19 juillet 2000). Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

LEWANDOWSKI Leon, « Leon Lewandowski, Telephone interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 10 février 1999. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

LYONS Nathan, JOSEPHSON Kenneth et McDONALD Jessica S., « Jessica S. McDonald, Nathan Lyons, Kenneth Josephson (keynote panel) SPE NE Regional conference 2012 », Vimeo, 2013, En ligne <[vimeo.com/61116807](https://vimeo.com/61116807)>

METZKER Ray K., « Interview with Ray K. Metzker, The Art Institute of Chicago », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 24 mai 2000. Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

METZKER Ray K., « Interview with Ray K. Metzker by Anne Schuster Hunter », entretien réalisé par Anne Schuster Hunter, 30 avril 1991. Transcription papier. (Ray K. Metzker Archive, The Archives of American Art, Smithsonian, Roll 4778.)

MILLER Wayne F., TERKEL Studs, « Chicago's South Side », WBEZ - Chicago Public Radio, 25 octobre 2000. Enregistrement audio. (Department of Photography, AIC)

NEWMAN Marvin E., Entretien de Marvin E. Newman avec Agathe Cancellieri, 15 avril 2014, New Jersey, New York.

NEWMAN Marvin E., Entretien de Marvin E. Newman avec Agathe Cancellieri, 19 août 2015, New Jersey, New York.

PORETT Thomas, Entretien de Thomas Porett avec Agathe Cancellieri, 2 juin 2016. Entretien téléphonique et échanges de courriels électroniques.

RENK Merry, « Interview with Merry Renk by Arline M. Fisch, January 18-19, 2001 ». Transcription papier. (Merry Renk Papers, Archives of American Art, Smithsonian)

SIEGEL Arthur, « Interview with Arthur Siegel, conducted in Chicago, October 29-November 6, 1977, by James McQuaid, assisted by Elaine King, as part of the IMP/GEH Oral History Project », entretien réalisé par James McQuaid et Elaine King, transcrit par Carol Fladd. Transcription papier. (Merry Renk Papers, Archives of American Art, Smithsonian)

SINSABAUGH Arthur R., « Art Sinsabaugh on coming to the Institute of Design », entretien réalisé par Brian Katz (7 avril 1978) et transcrit par Elizabeth Siegel (30 septembre 1999). Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

SINSABAUGH Art, *American Horizons, The Photographs of Art Sinsabaugh*, 2007. Produit, dirigé et écrit par Suzanne Schwibs, PBS. Enregistrement vidéo. (The Art & Architecture Collection, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, The New York Public Library, DVD 770.92)

SISKIND Aaron, « Interview with Aaron Siskind by Charles Traub, Providence, RI, November 29, 1977 », entretien réalisé par Charles Traub et transcrit par Elizabeth Siegel (septembre 1999). Transcription papier. (Department of Photography, AIC)

SISKIND Aaron, KOWAL Cal, *Photoprofiles : Aaron Siskind* [VHS], Images Productions, Cincinnati, Ohio, 1985. (Aaron Siskind Archive, CCP, AG30:35/12)

SISKIND Aaron, « Aaron Siskind at Columbia College », 19 novembre 1982. Enregistrement audio. (Aaron Siskind Archive, CCP, AG 35:11)

SISKIND Aaron, *The Photography of Aaron Siskind*, réalisé par Ronald Nameth, fondé sur un entretien de 1963 avec Jaromir Stephany. Distribué par WTTW-TV, Chicago, 1967-1968, sous le titre *Aaron Siskind—“A Life of Photography.”* Enregistrement vidéo. (Voices of Photography, CCP, VOP78 :071)

SISKIND Aaron, *Aaron Siskind*, film dirigé et filmé par Theodore Haimès, produit par Edgar B. Howard pour la Checkerboard Foundation, Inc., New York, 1981. Enregistrement vidéo. (Aaron Siskind Archive, CCP, AG30:35/10)

SISKIND Aaron, « Aaron Siskind lecture and film, October 12, 1973 », transcrit par Elizabeth Siegel (12 octobre 1990). Transcription papier. (Department of photography, Art Institute of Chicago)

STERLING Deborah, Entretien de Deborah Sterling avec Agathe Cancellieri, été 2013, Mundelein, Illinois.

SWEDLUND Charles A., Entretien de Charles Swedlund avec Agathe Cancellieri, 28 au 30 juillet et 2 au 13 août 2015, Cobden, Illinois.

TRAUB Charles, Entretien de Charles Traub avec Agathe Cancellieri, juin 2016, Chicago, Illinois.

WEBB Todd, « Interview with Todd Webb by Robert F. Brown, September 4, 1990- May 22, 1992 ». Transcription papier. (Harry M. Callahan Papers, Archives of American Art, Smithsonian)

WINDSOR David, « Telephone interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 30 mars 1999. Transcription papier. (Department of photography, Art Institute of Chicago)

WINNINGHAM Geoff, Entretien de Geoffrey Winningham avec Agathe Cancellieri, 2 juin 2016, Chicago, Illinois.

WOELFFER Emerson, « Emerson Woelffer, Telephone interview with Liz Siegel », entretien réalisé par Elizabeth Siegel, 12 mai 1999. Transcription papier. (Department of photography, Art Institute of Chicago)

## ***2) Sélection de films réalisés par les étudiants et professeurs de l'Institute of Design***

BLAIR James P., THOLSTRUP Else, *Old Man*, 1950. (Bauhaus-Archiv, Berlin)

CALLAHAN Harry, *Motions*, 1948-1949 ; *People Walking on State Street*, 1948-1949. (Elmer Ray Pearson Papers, 1929-1986, CHM, Chicago)

DORR (LEA) Mary Ann, *Educational film on Maxwell Street*, 1955. (Collection privée, Chicago)

FILIPOWSKI Richard, *Heart and Arrows*, 1950, avec Jordan Bernstein, James Blower, Elmer Foote, John Kleinkopf, Virginia Lockrow et Robert Sterelczyk. (CHM, Chicago)

GITTLEMAN Len, LEWANDOWKI Leon, *A Motor Control Drawing*, ca. 1953. (IIT, Chicago)

GITTLEMAN Len, TRAIN Michael et WOOD John, *The Press*, ca. 1953. (IIT, Chicago)

JANIAK Larry, *Disintegration Line #1*, 1960 (Larry Janiak Collection, Chicago Film Archives, Chicago, F.2013-01-0005) et *Disintegration Line #2*. (Larry Janiak Collection, Chicago Film Archives, Chicago, F.2013-01-0039)

JANIAK Larry, CHILDS Chet, *Animation Film Making : A Teaching Method at the Institute of Design in Chicago 1968 to 1980*, 1999. (Larry Janiak Collection, Chicago Film Archives, Chicago, V.2013-01-0045)

JOSEPHSON Kenneth, *33rd and LaSalle*, 1960-62 ; *Silent Sound*, 1964. (Collection privée Kenneth Josephson, Chicago)

MOHOLY-NAGY László, *Do not Disturb*, 1945 avec Richard Filipowski, Robert Graham, Stanley Kazdailis, Patricia Parker, Joanne Reed, Nick Savage, Walter Schwartz et Beatrice Takeuchi. (Elmer Ray Pearson Papers, 1929-1986, CHM, Chicago)

MOHOLY-NAGY László, *Student Working in a Photo Room*, ca. 1945. (Elmer Ray Pearson Papers, 1929-1986, CHM, Chicago)

NEWMAN Marvin E., ISHIMOTO Yasuhiro, *The Church on Maxwell Street*, 1951. (Collection Marvin E. Newman, New Jersey, New York)

NEWMAN Marvin E., *Morning Becomes*, 1951. (Collection Marvin E. Newman, New Jersey, New York)

HELMER-PETERSEN Keld, *Designer and Industrial Society*, 1951. (Elmer Ray Pearson Papers, 1929-1986, CHM, Chicago)

PORETT Thomas, *Water*, 1966. (IIT, Chicago)

STIEGLER Robert, *Licht Spiel Nur 1*, 1967. (Robert Stiegler Collection, Chicago Film Archives, Chicago, F.2014-01-0006)

SIEGEL Arthur et NAMETH Ronald, *Alphabet*, 1964 avec Ronald Nameth, Doug Boucher, Beverly Capps, Peter Gold, Kurt Heyl, Jane Petry et Jim Sween [sic]. (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 33:4)

SIEGEL Arthur, *Filmic Dance #1*, non daté ; *Filmic Dance #2*, non daté, *Cameras Internal*, n.d., (Arthur Siegel Papers, AIC, Box FF. 33:1)

YAKOVLEFF Boris, *Chicago Morning*, 1952, produit et édité par Boris Yakovleff, narration par Studs Terkel, filmé le matin du 16 avril 1952 par onze étudiants de l'Institute of Design. (IIT, 2002.51)

## Bibliographie

### A) Ouvrages, catalogues d'exposition, chapitres dans ouvrages collectifs

ALLEN James Sloan, *The Romance of Commerce and Culture : Capitalism, Modernism, and the Chicago-Aspen Crusade for Cultural Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

BANKS Ann (ed.), *Aaron Siskind : Harlem Documents : Photographs*, Providence, RI, Matrix Publications, 1981.

BARNES Lucinda (dir.), *A collective vision : Clarence H. White and his students*, Long Beach, University Art Museum, California State University, 1985.

BLUME Eugen, FELIX Matilda, KNAPSTEIN Gabriele, et NICHOLS Catherine (eds.), *Black Mountain : An Interdisciplinary Experiment, 1933-1957*, cat. exp. (Berlin, Hamburger Bahnhof), Leipzig, Spector Books, 2015.

BUCKLAND Gail, *The Photographer and the City*, cat. exp. (Chicago, Museum of contemporary Art), Chicago, Museum of contemporary Art, 1977.

BUNNELL Peter C., *Minor White : The Eye That Shapes*, cat. exp (New York, The Museum of Modern Art / Oregon, Portland Art Museum/ Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts/ San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art/ Rochester, George Eastman House/ Boston, Museum of Fine Arts/The Art Museum, Princeton University) Princeton, The Art Museum en association avec Bulfinch Press/ Little, Brown & Company, 1989.

BUSSARD Katherine A., FISHER Alison, FOSTER-RICE Greg, ALLAN Ken D. (dir.), *The City Lost & Found : Capturing New York, Chicago, and Los Angeles, 1960-1980*, cat. exp. (The Art Institute of Chicago/ The Art Museum, Princeton University), Princeton, NJ, Princeton University Art Museum, 2014.

CAHAN Richard et WILLIAMS Michael (dir.), *Richard Nickel Dangerous Years : What he Saw and What he Wrote*, Chicago, CityFiles Press, 2016.

CAHAN Richard, *They All Fall Down : Richard Nickel's Struggle to Save America's Architecture*, Washington DC, Preservation Press, National Trust for Historic Preservation, 1994.

CHIARENZA Carl, *Aaron Siskind, Pleasures and Terrors*, Boston, Little, Brown and Company, 1982.

CHIARENZA Carl, *Aaron Siskind and His Critics, 1946-1966*, cat. exp. (Tucson, Center for Creative Photography), Tucson, University of Arizona, 1978.

*Chicago's Bauhaus Legacy : The New Bauhaus School of Design – Institute of Design*, cat. exp. (Chicago, Ukrainian Institute of Modern Art), Chicago, Bauhaus Chicago Committee, Chicago, 2013.

COMER Stephanie, Deborah KLOCHKO, et Jeff GUNDERSON (eds.), *The moment of Seeing – Minor White at the California School of Fine Arts*, San Francisco, Chronicle Books, 2006.

CRANE Barbara, *Barbara Crane : Photographs, 1948-1980*, cat. exp. (Tucson, Center for Creative Photography), Tucson, University of Arizona, 1981.

DAITER Stephen (ed.), *Light and Vision : Photography at the School of Design in Chicago, 1937-1952*, cat. exp. Chicago, Stephen Daiter Gallery, 1994.

DAITER Stephen (ed.), *Newman & Ishimoto, Reunion in Chicago : photographs from 1949-52*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 1999.

DAITER Stephen (ed.), *Joseph D. Jachna : Or Water Is*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2000.

DAITER Stephen (ed.), *Joseph Sterling : The Age of Adolescence*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2002.

DAITER Stephen (ed.), *Ronald Donald Erickson : The Lens of the Total Designer*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2004.

DAITER Stephen (ed.), *Kenneth Josephson : The First Fifty Years*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2008.

DAITER Stephen (ed.), *The Revision of Vision : Photographs from the Institute of Design during the Harry Callahan-Aaron Siskind Years*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2009.

DAITER Stephen (ed.), *Charles Swedlund, Circa 1955*, cat. exp., Stephen Daiter Gallery, Chicago, 2010.

DAITER Stephen (ed.), *Joseph D. Jachna : Surface Contradictions, 1958-1971*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2012.

DAITER Stephen (ed.), *Marvin E. Newman, On the Avenues*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery, 2019.

DAHLGREN Kari (dir.), *Harry Callahan, Variations on a Theme, The Archive*, n° 35, Tucson, Arizona, CCP, octobre 2007.

DAVIS Keith F., *The Photographs of Ray K. Metzker*, cat. exp. (Kansas City Nelson Atkins Museum of Art / Los Angeles, J. Paul Getty Museum/ Seattle, The Henry Art Gallery, University of Washington), New Haven, CT, Yale University Press, 2013.

DAVIS Keith F., *American Horizons : The Photographs of Art Sinsabaugh*, cat. exp. (The Art Institute of Chicago/Columbus Museum of Art/ Champaign, Krannert Art Museum/ Bloomington, Indiana University Art Museum), New York et Manchester, Hudson Hills Press, 2004.

DAVIS Keith F., *Harry Callahan Photographs : An Exhibition from the Hallmark Photographic Collection*, cat. exp., Kansas City, MO, Hallmark Cards, 1981.

DAVIS Keith F. et Salvesen Britt, *Callahan, Siskind, Sommer : At the Crossroads of American Photography*, New York, Radius Books, 2009.

DIAMOND Andrew J, HURET Romain, ROLLAND-DIAMOND Caroline, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine des années 1960*, Paris, Fahrenheit, 2012.

DIAMOND Andrew J., NDIAYE Pap, *Histoire de Chicago*, Paris, Fayard, Histoire des villes, 2013.

DIAMONSTEIN Barbaralee, « Harry Callahan », in *Visions and Images : American Photographers on Photography*, New York, Rizzoli, 1982, pp. 11-22.

EWING William, HERSCHDORFER Nathalie, *Ray K. Metzker, Light Lines*, cat. exp. (Musée de l'Elysée Lausanne, Suisse), Göttingen, Steidl, 2008.

FINDELI Alain, *Le Bauhaus de Chicago : L'Oeuvre pédagogique de László Moholy-Nagy*, Sillery, Québec, Editions du Septentrion, 1995.

Gallery 312, *Together Again : Ishimoto, Jachna, Josephson, Metzker, Sterling, Swedlund*, cat. exp., Chicago, Gallery 312, 1996.

GRAWE Gabriele Diana et WICK Rainer K., « Continuity and Transformation : Bauhaus Pedagogy in North America », in *Teaching at the Bauhaus*, Germany, Hatje Cantz Verlag, 2000.

GREEN Jonathan, *American Photography : A Critical History 1945 to present*, New York, Abrams Books, 1984.

GREENOUGH Sarah, *Harry Callahan : Photos*, cat. exp., Washington, D.C., National Gallery of Art, 1996.

JACOB Mary Jane, BAAS Jacquelynn (eds.), *Chicago Makes Modern : How Creative Minds Changed Society*, cat. exp. (School of the Art Institute of Chicago), Chicago University press, 2012.

JOHNSON Diana L., « A conversation with Harry Callahan », in *Callahan in New England*, cat. exp. (Providence, RI, David Winton Bell Gallery), Providence, RI, Brown University, 1994.

HELMER-PETERSEN Keld, *Frameworks : photographs, 1950-1990*, cat. exp. (Copenhagen, Library of the Royal Danish Academy of Fine Arts), H. Reitzel Publishers, 1993.

HELMER-PETERSEN Keld, *Keld Helmer-Petersen : Photographs 1941-1995*, Copenhagen, Ejlers, 2007.

HUNT Bradford, *The Promise of Public Housing, 1936-1983 : Photographs from the archives of the Chicago Housing Authority and the Chicago Historical Society*, cat. exp. (Chicago, Roosevelt University/Chicago Historical Society/La Salle Bank), Chicago, Roosevelt University, 2005.

JOSEPHSON Kenneth, BADGER Gerry, WARREN Lynne, *The Light of Coincidence : The Photographs of Kenneth Josephson*, Austin, Texas, University of Texas Press, 2016.

JOSEPHSON Kenneth, *Kenneth Josephson*, cat. exp., Museum of Contemporary Art, Chicago, 1983.

KAGEYAMA Chinatsu (ed.), *Yasuhiro Ishimoto*, cat. exp., Kochi, Museum of Modern Art, 2001.

KAUFMANN Jr. Edgar (dir.), *Louis Sullivan and the Architecture of Free Enterprise*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1956.

KLEIN Mason, EVANS Catherine (eds.), *New York's Photo League : The Radical Camera 1936-1952*, cat. exp. (New York, The Jewish Museum, Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art), New Haven et Londres, Yale University Press, 2012.

KOSTINER Anne Neri (ed.), *A Lasting Vision : Photographs from the Institute of Design, 1970-2001*, cat. d'exp., Illinois Institute of Technology, Chicago, 2015.



LOWIS Kristina (ed.), *New Bauhaus Chicago : Experiment Photography and Film*, cat. exp (Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, du 15 novembre 2017 au 5 mars 2018), éditions allemande et anglaise, 150 illustrations couleur, Munich, Hirmer Verlag GmbH, 2017, 208 p.

LUSENHOP David, *Experimental Vision : Photography at the New Bauhaus and Institute of Design*, Cincinnati, David Lusenhop Fine Art, 1988.

LYONS, Nathan, *Photographers on Photography : A Critical Anthology*, Englewood Cliffs, N.J, Prentice-Hall, 1966.

MENDELSON Harvey L. (dir.), *Bauhaus Photography*, MIT Press, 1985.

MEYER Charles A., KAO Deborah Martin (eds.), *Aaron Siskind : Toward a Personal Vision, 1935-1955*, Chestnut Hills, Massachusetts, Boston College Museum of Art, 1994.

MILLER Wayne F., *Chicago's South Side*, Berkeley, University of California Press, 2000.

MOHOLY-NAGY Sibyl, *Moholy-Nagy : Experiment in Totality* (2<sup>ème</sup> édition), Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1969.

MOLESWORTH Helen Anne, ERICKSON Ruth, *Leap before you look : Black Mountain College, 1933-1957*, cat. exp. (Boston, The Institute of Contemporary Art/ Los Angeles, Hammer Museum/ Wexner Center for the Arts, Ohio State University), New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2015.

MORA Gilles, *Aaron Siskind, une autre réalité photographique*, cat. exp. (Montpellier, Pavillon Populaire), Paris, Hazan, 2014.

MORGAN, William, *Aaron Siskind : Bucks County, Photographs of Early Architecture*, New York, Horizon Press for the Bucks County Historical Society, 1974.

MORRISON Hugh, *Louis Sullivan : Prophet of Modern Architecture*, New York, W.W. Norton & Company, 1935.

NEUSÜSS Floris M., « From Beyond Vision, Photograms by Christian Shad, Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy, Raoul Hausmann », in *Experimental Vision: The Evolution of the photogram since 1919*, cat. exp. (Colorado, Denver Art Museum), Colorado, Robert Rinehart Publisher, 1994, pp. 7-14.

NEWHALL Beaumont, *Focus : Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Little, Brown and Co., 1993.

NICKEL, Richard, SISKIND Aaron, *et al.*, *The Complete Architecture of Adler & Sullivan*, Chicago, Richard Nickel Committee, 2010 [distribué par l'University of Chicago Press, 2010].

PAVIOT Françoise, ROUVIER Daniel (eds.), *We Were Five, cinq étudiants de l'Institute of Design et la revue Aperture*, cat. exp. (Musée Réattu, Arles, 29 juin au 9 septembre 2019), Milan, Italie, Silvana Editoriale, 2019, 184 p.

PLANK Jeffrey, *Aaron Siskind and Louis Sullivan : The Institute of Design Photo Section Project*, San Francisco, William Stout Publishers, 2008.

PLATTNER Steven (ed.), *Roy Stryker : U.S.A., 1943-1950 (The Standard Oil Photography Project)*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1983.

REID Michael, SEBRELL Alice, *Convergence/ Divergence : Exploring Black Mountain College and Chicago's New Bauhaus/ Institute of Design*, in *Black Mountain College*, cat. exp. Asheville, NC, Black Mountain College Museum and Arts Center, 2015.

ROHRBACH John et FOERSTNER Abigail, *Barbara Crane : Challenging Vision*, Chicago, Chicago Department of Cultural Affairs, 2009.

ROLLAND-DIAMOND Caroline, *Chicago, le moment 68 : territoires de la contestation étudiante et répression politique*, Paris, Editions Syllepse, collection Germe, 2011.

ROSENBLUM Naomi, « Photography as Arts, 1940-1990 », in *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press, 1994, pp. 237-258.

SALVESEN Britt, *Harry Callahan : The Photographer at Work*, cat. exp. (Tucson, Arizona, Center for Creative Photography/ The Art Institute of Chicago), New Haven, Yale University Press, 2006.

SELZ Peter, « Modernism comes to Chicago : The Institute of Design », in Lynne Warren (dir.), *Art in Chicago*, cat. exp. (Chicago, Museum of Contemporary Art), New York, Thames and Hudson, 1996, pp. 35-52.

SHAW Louise, BEAHAN Virginia, MCWILLIAMS John (eds.), *Harry Callahan and His Students : A Study in Influences*, Atlanta, Georgia State University Art Gallery, 1983.

SIEGEL Elizabeth, « Institute of Design », in Lynne Warren (dir.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, LLC, pp. 793-799.

SLADE George, « Garry Winogrand », in Lynne Warren (dir.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, LLC, 2006, pp. 1690-1694.

SMITH Henry Holmes, *Jack Welpott. The Artist as Teacher ; The Teacher as Artist : Photographs 1950-1975*, cat. exp. San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1975.

SOLOMON-GODEAU Abigail, « The Armed Vision Disarmed : Radical Formalism from Weapon to Style », in Richard BOLTON (dir.), *The Contest of Meaning : Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1989, pp. 82-107.

SUHRE Terry (ed.), *Moholy-Nagy : A New Vision for Chicago*, cat. exp. (Springfield, Illinois State Museum), Chicago, University of Illinois Press, 1990.

SZARKOWSKI John, *The Idea of Louis Sullivan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956.

SZARKOWSKI John (ed.), *The Photographer's Eye*, cat. exp. New York, Museum of Modern Art, 1966.

SZARKOWSKI John (ed.), *Callahan*, cat. exp. New York, Museum of Modern Art/ Aperture, 1976.

SZARKOWSKI John, *Mirrors and Windows : American Photography since 1960*, cat. exp. New York, The Museum of Modern Art, 1978.

TAFT Maggie, COZZOLINO Robert, KIRSHNER Judith Russi, HOGAN Erin (dir.), *Art in Chicago : a history from the fire to now*, Chicago, the University of Chicago Press, 2018.

*The New Spirit in American Photography. György Kepes, Henry Holmes Smith, Harry Callahan, Art Sinsabaugh, Nathan Lener, Arthur Siegel, Aaron Siskind*, cat. exp. (Champaign, Krannert Art Museum/ Brunswick, Bowdoin College Museum of Art) Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 1985.

TRAUB Charles, GRIMES John, *The New Vision, Forty Years of Photography at the Institute of Design*, cat. exp. (New York, Light Gallery), Millerton, New York, Aperture, 1982.

TRAVIS David, SIEGEL Elizabeth (dir.), *Taken by Design : Photographs from the Institute of Design 1937-1971*, cat. exp. (Chicago, Art Institute of Chicago), Chicago, University of Chicago Press, 2002.

TRAVIS David, *The Age of Adolescence : Joseph Sterling Photographs, 1959-1964*, Los Angeles, Greybull Press, 2005.

TUCKER Anne Wilkes, DAITER Stephen, CASS Claire, *This Was the Photo League, Compassion and the Camera from the Depression to the Cold War*, cat. exp., Chicago, Stephen Daiter Gallery/ Houston, John Cleary Gallery, 2001.

TUCKER Anne Wilkes, *Unknown Territory : Photographs par Ray K. Metzker*, cat. exp. (Houston, Museum of Fine Arts), New York, *Aperture*, 1984.

WARE Katherine C., « Photography at the Bauhaus » in Jeannine FIEDLER et Peter FEIERABEND, (eds.), *Bauhaus*, Cologne, Könemann, 2000, p. 506-529.

WEISS John, *Venus, Jupiter & Mars : The Photographs of Frederick Sommer*, cat. exp. (Wilmington, Delaware Art Museum), Delaware Art Museum, 1980.

WESTERBECK Colin (ed.), ISOZAKI Arata, YOKOE Fuminori, *Yasuhiro Ishimoto : A Tale of Two Cities*, cat. exp. (Chicago, The Art Institute of Chicago), The Art Institute of Chicago, 1999.

WITKOWSKY Matthew S., ELIEL Carol S., VAIL K arole (eds.), *Moholy-Nagy : Future Present*, cat. exp. (New York, Guggenheim/ Chicago, The Art Institute of Chicago/ Los Angeles County Museum of Art), Chicago, The Art Institute of Chicago, 2016.

ZORBAUGH Harvey Warren, *The Gold Coast and the Slum : a Sociological Study of Chicago's Near North Side*, Chicago, University of Chicago Press, 1929.

WOLF Sylvia, *Kenneth Josephson : A Retrospective*, cat. exp., (Chicago, The Art Institute of Chicago), The Art Institute of Chicago, 1999.

## **B) Articles**

ALDERSON John, « Arthur Siegel : 1913-78 », *Underexposure*, Printemps 1978, pp. 3-8.

ARTNER Allan, « Coming 'Home' : Ishimoto returns to his favorite city for a retrospective », *Chicago Tribune*, 6 juin 1999, pp. 10-11.

BARDO Arthur, « Aaron Siskind : An Interview », *The Montreal Star*, 24 janvier 1970.

BARDO Arthur, « Aaron Siskind : An Interview (part two) », *The Montreal Star*, 31 Jan. 1978.

BRIGHT Deborah, « Double-Edged Constructions », *Afterimage*, octobre 1981, pp. 8-9.

BRODY Jacqueline, « Harry Callahan : Questions », *The Prints Collector's Newsletter*, vol. 7, no 6, février 1977, pp. 171-177.

BULTMAN Janis, « The Conflicting Rhythms of Aaron Siskind », *Darkroom Photography*, 6:2, Mars-Avril 1984.

CALLAHAN Harry, « Harry Callahan, 1912-1999, A Conversation with John Paul Caponigro », *Camera Arts*, vol. 3, n°3, juillet 1999.

CALLAHAN Harry, « Harry Callahan : An Interview with A.D. Coleman », *The New York Photographer* (January 1972), pp. 3-6.

CAMPER Fred, « Men on the Street, The everyday art of two extraordinary photographers : Marvin Newman and Yasuhiro Ishimoto », *Reader*, vol. 28, n° 36, 11 juin 1999, pp. 24-27, 30-32, 34.

CANCELLIERI Agathe, « Traditions et nouvelles visions américaines : « New Vision in Photography », le premier séminaire photographique à l'Institute of Design de Chicago en 1946 », *Etudes Photographiques*, n°33, Automne 2015, pp. 78-103

COKE Van Deren, « The Art of Photography on College Teaching », *College AA Journal*, vol. 19, n° 4, Eté 1960, pp. 332-342.

COOK Jno, « The Chicago School », *Nit and Wit*, février 1983, pp. 30-31.

CRAVEN G. M., « La Tradition Américaine, L'Enseignement aux Etats-Unis, Un Panorama... », *Photographies*, n°3, décembre 1983, pp. 26-28.

ELLEKILDE Bonde Inger, « Fractured visions : urban and architectural representation in Keld Helmer-Petersen's fragments of a city », *INTER Photo Arch International Conference : Inter - Photography and Architecture. Intersections, Publicaciones Universidad de Navarra*, vol. 4, 2 novembre 2016, pp. 46-55.

FAY Brendan, « How to Hold a Camera : Harry Callahan's Early Abstractions, » *History of Photography*, vol. 39, n° 2, 2015, 160-176.

FINDELI Alain, « Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-1946) », *Educating the Designer, Design Issues*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, vol. 7, n° 1, Autumn 1990, pp. 4-19.

FINDELI Alain, « Design Education and Industry : The Laborious Beginnings of the Institute of Design in Chicago in 1944. », *Journal of Design History*, n° 4, 1991, pp. 97-113.

FINDELI Alain, « Bauhaus Education and After : Some Critical Reflections », *Structurist*, n° 31-32, 1991-1992, pp. 32-43.

GASKINS W. S., « Photography and Photographic Education in the USA », *Image, The Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House*, vol. 14, n° 5-6, décembre 1971, pp. 8-13.

GRIMES John, « Arthur Siegel : A Short Critical Biography », *Exposure*, Eté 1979, pp. 22-35.

GRIMES John, « The Role of the Institute of Design in Chicago », *Photographies*, n° 3, décembre 1983, pp. 32-36.

GRUNDBERG Andy, « Photography, Chicago, Moholy and After », *Art in America*, n° 63, septembre 1976, pp. 34-39.

GRUNDBERG Andy et SCULLY Julia, « Currents : American Photography Today », *Modern Photography*, novembre 1978, pp. 116-119, 144, 204, 206, 208.

HAHN Betty, « Henry Holmes Smith : Speaking with a Genuine Voice », *Image*, 16 :4, décembre 1973, pp. 2-3.

JONES Julie, « L'avant-garde européenne au service du capitalisme, Walter P. Paepcke et le couple art / commerce aux Etats-Unis (1930-1950) », *Études photographiques*, n°24, novembre 2009, pp. 42-71.

JONES Julie, « György Kepes, Un art publicitaire ? », *Études photographiques*, n°19, décembre 2006, pp. 46-67.

KARMEL Pete, « Photography Under Moholy's Eye », *Art in America*, n° 68, octobre 1980, pp. 39-41.

KINZER H. M., « Photography's own education explosion », *Photography Annual International*, New York, Ziff Davis, Edition 1967, pp. 22-23.

LONGMIRE Stephen, « Callahan's Children : Recent Retrospectives of Photographers from the Institute of Design », *Afterimage*, octobre 2000, pp. 5-8.

MCCAULEY Anne, POIVERT Michel « Anne McCauley avec Michel Poivert », *Revue de l'Art*, n° 202, avril 2018, pp. 55-60.

MELINE Caroline, « Double Vision », *Afterimage*, novembre 1980, p. 15.

MILLER David, « Fathers and Sons, Kenneth Josephson's Chicago Retrospective », *Afterimage*, novembre 1983, pp. 14-16.

PHOLAD Mark B., « A Photographic Summit in the Windy City : The Institute of Design's 1946 « New Vision in Photography Seminar » », *History of Photography*, 2000, vol. 24, n° 2, pp. 148-154.

PORTER Allan, « Arthur Siegel », *Camera*, vol. 57, n° 2, 1978, pp. 14-23.

RAEDEKE Paul, « Interview with Harry Callahan », *Photo Metro*, juillet 1988, pp. 5-19.

TUCKER WILKES Anne, « Aaron Siskind and the Photo League, A Partial History », *Afterimage*, mai 1982, pp. 4-5.

VAN SICLEN Bill, « Harry Callahan, A Local (But Elusive) Legend », *Sunday Journal Magazine*, 9 avril 1989, pp. 6-13.

WARREN Lynne, « Surviving the death of Arthur Siegel at the Institute of Design », *The New Examiner*, mai 1979, p. 10.

### **C) Études non publiées**

ABELL Raymond, *A Study of Interrelationships between Calligraphic and Photographic elements in the photography of Aaron Siskind*, thèse de master, Athens, Ohio, Ohio University, 1968.

BAHLMANN Katrin, *La perception d'images d'un corps : Human Forms, Barbara Crane*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris 8 Saint Denis, 2007.

ENGELBRECHT, Lloyd C., *The Association of Arts and Industries : Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago*, thèse de doctorat, Chicago, University of Chicago, 1973.

JONES Julie, *Un modernisme hétérogène : identités institutionnelles et esthétiques de l'art photographique aux États-Unis (1931-1947)*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Paris 1, 2012.

MOYNIHAN Jeanne Patricia, *The influence of the Bauhaus and Art Education in the United States*, thèse de doctorat, Chicago, Northwestern University

# Table des matières

<b>Introduction .....</b>	<b>10</b>
<b>1 Traditions et nouvelles visions au sein du département photographique de l'Institute of Design, 1946-1951.....</b>	<b>31</b>
<b>1.1 Du <i>Light Workshop</i> au Département photographique .....</b>	<b>32</b>
1.1.1 Un département de photographie dans une école de design.....	32
1.1.1.1 <i>Les origines du département .....</i>	32
1.1.1.2 <i>L'impact du GI Bill.....</i>	38
1.1.1.3 <i>La place du département dans l'éducation photographique américaine.....</i>	42
1.1.1.4 <i>La vision synthétique d'Arthur Siegel .....</i>	46
1.1.2 Le séminaire « New Vision in Photography » .....	48
1.1.2.1 <i>Chicago, centre de la photographie américaine en 1946 .....</i>	49
1.1.2.2 <i>L'héritage de Moholy-Nagy et la fin des avant-gardes.....</i>	52
1.1.2.3 <i>L'avenir de la photographie.....</i>	55
1.1.2.4 <i>Le triomphe de la photographie humaniste.....</i>	58
1.1.2.5 <i>Le photoreportage et le monde éditorial, les vedettes de « New Vision in Photography » .....</i>	60
1.1.2.6 <i>Un séminaire sans postérité .....</i>	63
<b>1.2 Le passage d'une génération à l'autre : la transformation des héritages .....</b>	<b>67</b>
1.2.1 Une difficile transition après la mort de László Moholy-Nagy.....	68
1.2.1.1 <i>Serge Chermayeff, nouveau directeur de l'Institute of Design .....</i>	68
1.2.1.2 <i>Les difficultés du département photographique .....</i>	70
1.2.2 Nouvelle Vision, Nouveau Programme.....	75
1.2.2.1 <i>Un programme professionnel, expérimental et individualisé .....</i>	75
1.2.2.2 <i>Harry Callahan, la « caution artistique » du département.....</i>	80
1.2.3 Du studio à la rue : expérimenter dans le monde objectif.....	87
1.2.3.1 <i>Organiser le monde visuellement .....</i>	87
1.2.3.2 <i>Le pouvoir interprétatif de l'image .....</i>	92
1.2.3.3 <i>Le rapport au réel et à la ville.....</i>	95



<b>1.3</b>	<b>Vers une identité américaine : structuration du département autour de la ville de Chicago .....</b>	<b>101</b>
1.3.1	La photographie documentaire à l'Institute of Design .....	101
1.3.1.1	<i>Wayne Miller et Gordon Coster : l'introduction de la photographie sociale .....</i>	<i>101</i>
1.3.1.2	<i>Marvin Newman et Yasuhiro Ishimoto : une vision formelle et documentaire de Chicago .....</i>	<i>109</i>
1.3.1.3	<i>La représentation de la ville dans la section « films » : entre documentaire et expérimentation .....</i>	<i>114</i>
1.3.2	Le département photographique entre en résistance .....	122
1.3.2.1	<i>La fusion avec l'Illinois Institute of Technology .....</i>	<i>122</i>
1.3.2.2	<i>Exister sur la scène photographique de Chicago .....</i>	<i>126</i>
1.3.2.3	<i>Une certaine reconnaissance sur la scène photographique américaine et à l'international .....</i>	<i>130</i>
<b>2</b>	<b>Le département photographique devient une école autonome, 1951-1961 .....</b>	<b>138</b>
<b>2.1</b>	<b>Une direction à deux têtes : Harry Callahan et Aaron Siskind .....</b>	<b>139</b>
2.1.1	Une rencontre en miroir .....	139
2.1.1.1	<i>Quand Harry rencontre Aaron .....</i>	<i>139</i>
2.1.1.2	<i>La résidence d'été au Black Mountain College .....</i>	<i>142</i>
2.1.2	La réussite d'un mariage artistique et pédagogique exceptionnel .....	144
2.1.2.1	<i>Des photographes autodidactes .....</i>	<i>144</i>
2.1.2.2	<i>Le refus de l'imitation et l'importance de la critique .....</i>	<i>148</i>
2.1.2.3	<i>Aaron Siskind et Harry Callahan face aux méthodes du New Bauhaus .....</i>	<i>152</i>
2.1.3	Le programme de Siskind et Callahan .....	156
2.1.3.1	<i>Les problèmes techniques .....</i>	<i>156</i>
2.1.3.2	<i>Apprendre « à voir », la photographie-créative .....</i>	<i>160</i>
2.1.3.3	<i>Les traditions photographiques .....</i>	<i>165</i>
<b>2.2</b>	<b>Les projets collectifs .....</b>	<b>169</b>
2.2.1	Le collectif comme noyau créatif .....	170
2.2.1.1	<i>Aaron Siskind et la photographie documentaire .....</i>	<i>170</i>
2.2.1.2	<i>Les projets sociaux-documentaires de la Chicago Housing Authority .....</i>	<i>173</i>

2.2.2	Le Projet Sullivan comme première consécration du département.....	178
2.2.2.1	<i>Une unité de production au sein du département.....</i>	178
2.2.2.2	<i>La photographie d'architecture, entre vision formelle et documentaire .....</i>	182
2.2.2.3	<i>L'aboutissement du projet : l'exposition collective à l'ID et la thèse personnelle de Richard Nickel .....</i>	184
2.2.3	La revue <i>Student Independent</i> : créer une identité visuelle du département.....	187
<b>2.3</b>	<b>Le master en photographie : la vision personnelle à l'épreuve d'un programme..</b>	<b>194</b>
2.3.1	Du cours fondamental à la thèse photographique .....	195
2.3.1.1	<i>Le master en photographie, une première académique ? .....</i>	195
2.3.1.2	<i>La série photographique .....</i>	200
2.3.1.3	<i>Une analyse créative de la série photographique, la thèse de Marvin E. Newman.....</i>	202
2.3.2	Y a-t-il une Ecole de Chicago ?.....	207
2.3.2.1	<i>La publication ID5 Students du magazine Aperture .....</i>	207
2.3.2.2	<i>La photographie expressionniste.....</i>	210
2.3.3	Les ID5 : cinq figures singulières du photographe-artiste .....	217
2.3.3.1	<i>Frederick Sommer et l'art du tirage.....</i>	217
2.3.3.2	<i>Charles Swedund et l'approche expérimentale.....</i>	222
2.3.3.3	<i>Ray Metzker et la série comme révélation à soi.....</i>	225
2.3.3.4	<i>Joseph D. Jachna : réalisme et naturalisme .....</i>	229
2.3.3.5	<i>Joseph Sterling : le documentaire comme auto-portrait.....</i>	231
2.3.3.6	<i>Kenneth Josephson et la photographie comme concept.....</i>	234
<b>3</b>	<b>L'ouverture du département photographique et son influence sur la scène nord- américaine, 1961-1972.....</b>	<b>242</b>
<b>3.1</b>	<b>Crise et renouvellement : quelle orientation pour le département ? .....</b>	<b>243</b>
3.1.1	La « ghettoïsation » du département photographique au sein de l'IIT .....	243
3.1.1.1	<i>Les origines de la crise.....</i>	243
3.1.1.2	<i>La politique de Jay Doblin vis-à-vis du département photographique .....</i>	247
3.1.2	Aaron Siskind et le programme de master .....	251
3.1.2.1	<i>Un succès sans précédent.....</i>	251
3.1.2.2	<i>L'abandon du programme original ?.....</i>	254
3.1.2.3	<i>L'ouverture du département à la scène photographique américaine .....</i>	257

3.1.2.4	<i>Progressisme et conservatisme au sein du département</i> .....	260
3.1.2.5	<i>Le retour d'Arthur Siegel</i> .....	264
<b>3.2</b>	<b>Une avant-garde photographique : l'École de Chicago</b> .....	<b>271</b>
3.2.1	Les années 1960 et la manipulation de l'image photographique .....	272
3.2.1.1	<i>La remise en cause de la photographie straight</i> .....	272
3.2.1.2	<i>La question de la matérialité photographique</i> .....	274
3.2.1.3	<i>Arthur Siegel, du New Bauhaus à la photographie freudienne</i> .....	280
3.2.2	Vers une émancipation visuelle : l'évolution des thèses photographiques .....	283
3.2.2.1	<i>L'extension du regard par la photographie, Art Sinsabaugh et les paysages du Midwest</i> .....	283
3.2.2.2	<i>L'invention de nouvelles images</i> .....	287
3.2.2.3	<i>L'image dans l'image</i> .....	291
3.2.2.4	<i>L'œuvre multimédia</i> .....	293
3.2.2.5	<i>L'« artifice » au service de la vision documentaire</i> .....	297
3.2.2.6	<i>Le programme d'animation et de film expérimental</i> .....	300
<b>3.3</b>	<b>Le rayonnement du département photographique en dehors de l'ID</b> .....	<b>302</b>
3.3.1	La préservation de l'ID grâce à son modèle éducatif .....	304
3.3.1.1	<i>La formation de professeurs à l'ID</i> .....	304
3.3.1.2	<i>Le département comme modèle pédagogique</i> .....	308
3.3.2	La perte d'une spécificité .....	312
3.3.2.1	<i>La Société pour l'Éducation Photographique et l'émergence d'une communauté éducative</i> .....	312
3.3.2.2	<i>Un modèle pédagogique daté ?</i> .....	317
3.3.2.3	<i>Un monde d'hommes</i> .....	320
3.3.3	L'Artiste comme Professeur et le Professeur comme Artiste .....	324
3.3.3.1	<i>Le départ d'Aaron Siskind en 1971</i> .....	324
3.3.3.2	<i>Arthur Siegel et Garry Winogrand, deux manières d'être photographe-professeur</i> .....	327
	<b>Conclusion générale</b> .....	<b>333</b>
	<b>Sources Primaires</b> .....	<b>341</b>
A)	<b>Sources Publiées</b> .....	<b>342</b>
1)	Brochures .....	342
2)	Ouvrages, catalogues d'exposition, chapitres dans ouvrages collectifs .....	344
3)	Articles .....	346

<b>B) Sources non publiées.....</b>	<b>349</b>
1) Student Independent.....	349
2) Manuscrits – Notes de cours .....	349
3) Correspondance.....	351
4) Sélection de thèses de Master en photographie.....	354
<b>C) Sources audiovisuelles.....</b>	<b>357</b>
1) Entretiens/ Sources Orales.....	357
2) Sélection de films réalisés par les étudiants et professeurs de l’Institute of Design .....	362
 <b>Bibliographie.....</b>	 <b>364</b>
<b>A) Ouvrages, catalogues d’exposition, chapitres dans ouvrages collectifs.....</b>	<b>364</b>
<b>B) Articles .....</b>	<b>371</b>
<b>C) Études non publiées .....</b>	<b>374</b>