Études photographiques

33 | Automne 2015
Aspects de la jeune recherche

Traditions et nouvelles visions américaines

« New Vision in Photography », le premier séminaire photographique à l'Institute of Design de Chicago en 1946

Agathe Cancellieri

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3553
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 30 octobre 2015
ISBN : 9782911961335
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Agathe Cancellieri, « Traditions et nouvelles visions américaines », *Études photographiques* [En ligne], 33 | Automne 2015, mis en ligne le 05 novembre 2015, consulté le 10 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3553

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Traditions et nouvelles visions américaines

« New Vision in Photography », le premier séminaire photographique à l'Institute of Design de Chicago en 1946

Agathe Cancellieri

L'auteur tient à remercier Michel Poivert et Stephen Daiter.

1 Du 8 juillet au 16 août 1946, László Moholy-Nagy organise avec Arthur Siegel, ancien étudiant du New Bauhaus, un séminaire de six semaines intitulé « New Vision in Photography » à l'Institute of Design de Chicago. Dans une lettre adressée à Beaumont Newhall, László Moholy-Nagy le qualifie de « premier séminaire historique dédié à la photographie[1]. » Son ambition première 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.

FIG. 1. PHOTOGRAPHIE ANONYME, DE GAUCHE À DROITE : HARRY CALLAHAN (EN CHEMISE BLANCHE), BEAUMONT NEWHALL (AJUSTE SON APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE), WEEGEE (FUME UN CIGARE) ET ERWIN BLUMENFELD (S'ADRESSE À L'ASSEMBLÉE), CHICAGO, STEPHEN DAITER GALLERY

2 À 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^e^ siècle. De la Photo League, à la « straight photography », en passant par la « police photography », et le photojournalisme, y 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 Styker, Stephen Deutch et Ed Rosskam. (*fig. 1 & 2*)

3 Pourtant, ce séminaire aura peu de répercussions en dehors de Chicago et ne donnera lieu à aucun autre événement de cette nature au sein de l'Institute of Design lui-même. Ce qui apparaît comme un échec traduit en fait un passage de génération. La mort de Moholy-Nagy[2] survenue quelques mois après le séminaire fait définitivement basculer l'enseignement traditionnel du New Bauhaus issu des avant-gardes européennes vers une pratique documentaire américaine. La photographie américaine traverse aussi une période tourmentée. Beaumont Newhall, un des acteurs principaux du séminaire, vient de quitter le Museum of Modern Art pour être remplacé par Edward Steichen, promoteur de la photographie humaniste, nouvelle avant-garde largement promue au sein de « New Vision in Photography ». Ce séminaire interroge dès lors le futur du médium et son enseignement aux États-Unis : quel type de photographie va succéder aux avant-gardes historiques ?

4 L'article de Mark B. Pohlad[3] reste aujourd'hui le plus complet sur cette rencontre, en détaillant ses circonstances et son déroulement. En revanche, face au faible nombre de sources existantes, on y trouve peu d'informations sur ce qui s'est véritablement dit ou

échangé au cours de ces six semaines. La découverte récente des notes originales de Jane Bell Edwards[4], une photographe amateur y ayant assisté, permet de réhabiliter « New Vision in Photography » comme un moment crucial dans l'histoire de la photographie à la lumière d'un témoignage direct. À travers son regard ingénu et le récit qu'elle fait point par point de chaque intervention, elle confirme l'impact qu'a eu le séminaire sur l'enseignement de la photographie et sa démocratisation. Ses notes ont également le mérite de donner à cet événement une nouvelle dimension, celle d'un bilan des formes photographiques d'après guerre aux États-Unis. Enfin, elle présente malgré elle un moment de transition « historique » qui, bien loin d'être le testament pédagogique de Moholy-Nagy, marque l'avènement d'un nouveau modèle documentaire, celui du photoreportage humaniste.

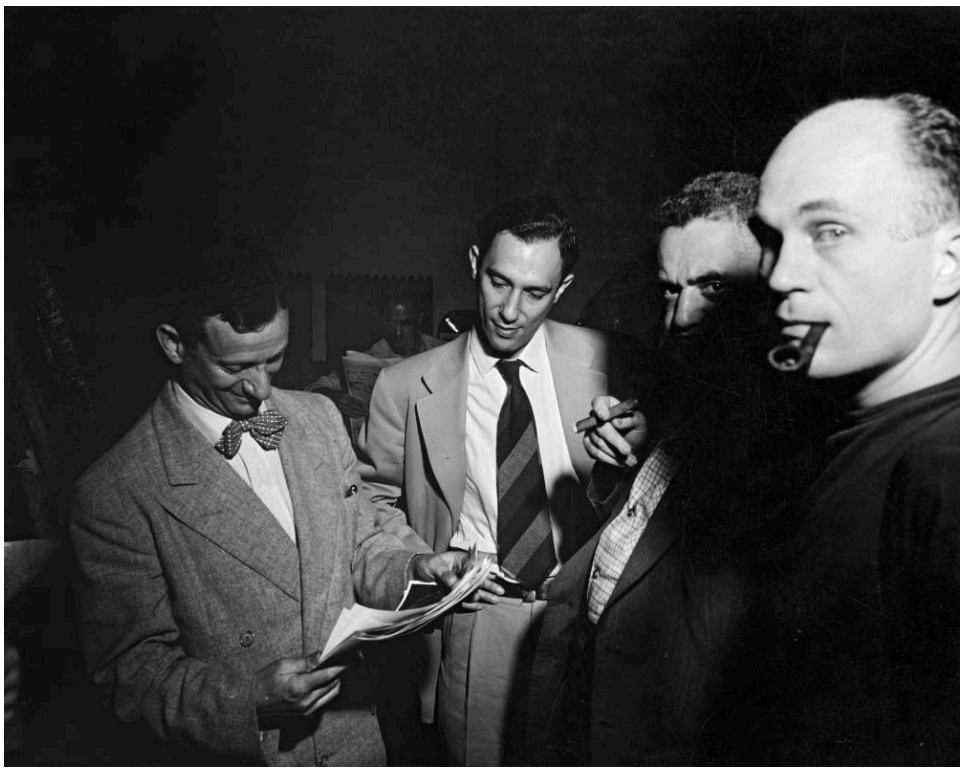

Fig. 2. Photographie anonyme, de gauche à droite : Erwin Blumenfeld, Arthur Siegel, Weegee et Beaumont Newhall, Siegel Collections, Chicago, Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago.

Le passage du Light Workshop au département photographique

5 Durant les deux années qui précèdent le séminaire, entre 1944 et 1946, l'école entre dans une phase de grands changements qui vont lui permettre d'accueillir une nouvelle génération de photographes américains de retour du front. Sur un plan académique tout d'abord, en mars 1944, Moholy-Nagy change le nom de son école, auparavant nommée School of Design, pour Institute of Design après avoir obtenu le statut d'université en 1944. Si, à cette époque, l'Institute of Design est toujours perçu dans une continuité avec le New Bauhaus (1937-1938) et la School of Design (1939-1944), son organisation pédagogique est néanmoins modifiée. Jusque-là, les deux écoles avaient fonctionné sur le modèle du Bauhaus allemand. Autrement dit, une école

pluridisciplinaire, proposant l'étude et la pratique de différents médiums au sein d'un même programme. La photographie était traitée au sein du Light Workshop[5] dirigé par György Kepes comme une discipline complémentaire parmi les études d'architecture, de peinture ou de design afin de former de futurs ingénieurs ou designers. Avec la création de l'Institute of Design, Moholy-Nagy comprend l'enjeu d'une école où chaque médium constituerait une discipline à part entière qui permettrait à chacun des étudiants de se spécialiser professionnellement. C'est ainsi que Moholy-Nagy forme dans un premier temps des programmes spécifiques, puis des départements distincts les uns des autres.

6 Ce nouveau tournant que prend l'Institute of Design s'explique en grande partie par le contexte politique d'après guerre aux États-Unis. En juin 1944, une loi américaine, *Servicemen's Readjustment Act*, fréquemment désignée sous le nom de *G.I. 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. Lorsque László Moholy-Nagy, le 2 février 1945, annonce l'ouverture d'un nouveau programme photographique, « A Special Course in Photography », d'une durée de deux ans, ce dernier est spécialement conçu pour les bénéficiaires du *G.I. Bill*. De la même façon, le séminaire « New Vision in Photography » leur est largement destiné. Un encadré dans la brochure intitulée « Veterans » s'adresse directement à eux[6].

7 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 grandissante 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 États-Unis. La photographie est vue 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[7] » ou « à l'esprit tourné vers la photographie ». Un véritable élan pour l'Institute of Design a lieu à l'automne 1945 avec une inscription de 461 étudiants au total, dont 34 étudiants en photographie parmi lesquels 32 sont des vétérans[8]. Cette inscription de nouveaux arrivants coïncide avec le déménagement de l'école le 24 septembre dans un bâtiment plus large au 1009 North State Street pour les accueillir.

8 Très vite pourtant, László Moholy-Nagy réalise que les moyens mis à la disposition de l'école ne sont pas à la hauteur de cette ambition. L'équipe enseignante, composée de James Hamilton Brown, Frank Levstik Junior et Frank Sokolik, est sans véritable direction et demeure tributaire de l'héritage du New Bauhaus. Ces adeptes de la photographie expérimentale et des avant-gardes européennes sont trop éloignés de la photographie américaine de l'époque davantage tournée vers le documentaire et le photojournalisme. De même, le programme photographique tel qu'il était organisé du temps du Light Workshop ne correspond pas aux attentes de cette nouvelle génération d'Américains qui souhaitent sortir du studio et s'exercer à la photographie de « terrain ». Enfin, la faible visibilité de Chicago sur la scène photographique américaine ne permet pas de créer un département influent en comparaison avec New York ou la Californie[9].

9 Or, László Moholy-Nagy souhaite un département photographique moderne qui soit à même de représenter la diversité des esthétiques photographiques aux États-Unis et d'offrir de nouvelles méthodes pédagogiques répondant aux enjeux de l'enseignement de la photographie. Quoi de mieux alors pour lancer ce programme qu'un séminaire qui réunirait à Chicago les plus grands acteurs de la photographie américaine de cette époque ?

10 Le modèle de « Film Und Foto » et l'héritage de László Moholy-Nagy

11 Jane Bell Edwards était la femme de Frederic Bell Edwards, le directeur du Camera Club de Chicago, un groupe où professionnels et amateurs se réunissaient pour échanger sur la photographie et ses pratiques[10]. Ce statut lui confère un double rôle, celui de témoin, de rapporteur pour le Camera Club et celui de photographe amateur souhaitant elle-même se professionnaliser. Ses notes nous indiquent que ce séminaire avait avant tout une portée pédagogique et les participants[11] y assistaient pour s'initier ou se perfectionner en photographie. Jane Bell Edwards a donc tenté dans ses notes de résumer le séminaire, puis de présenter une après l'autre 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[12] ». Pourtant, elle exprime dans un premier temps sa peur de n'en rapporter aucun propos à même d'aider ou d'intéresser les membres du Camera Club : « J'étais angoissée jusqu'à la 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[13]. »

12 Cette confusion est due à l'écart existant entre ce qu'elle attend de « New Vision in Photography », un séminaire professionnalisant basé sur la pratique, et ce qu'elle y trouve, un séminaire avant tout théorique, donnant une large place à l'héritage du New Bauhaus et aux avant-gardes européennes des années 1920-1930. Elle insiste ainsi sur la nature largement théorique et non pas pratique de ce séminaire : « Puisque ce programme fut non pas technique en vérité, mais théorique[14]. » 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[15]. »

13 En guise de nouvelle vision, c'est en effet davantage un héritage que « New Vision in Photography » promeut. Lloyd C. Engelbrecht, dans « Educating the Eye : Photography and the Founding Generation at the Institute of Design, 1937-46 », définit le séminaire comme le testament de Moholy-Nagy, l'« aboutissement du travail de Moholy-Nagy en tant que photographe et en tant qu'éducateur[16] ».

14 Moholy-Nagy choisit ainsi 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, à la Nouvelle Vision. Ce dernier mouvement était mené par Moholy-Nagy à l'époque, étant lui-même en charge de la salle d'exposition la plus importante au sein de « Film Und Foto ». Le titre même du séminaire « New 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*[17] publié initialement en 1938 et qui contient l'ensemble de sa vision esthétique et pédagogique.

15 Certains des acteurs de Stuttgart participent au séminaire de Chicago à l'été 1946. On compte parmi eux Paul Strand (*fig. 3*), Berenice Abbott et Erwin Blumenfeld. John Heartfield est lui aussi représenté au cours d'une séance intitulée « Collage, photogrammes, photomontage[18] » 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 d'une taille restreinte. Ils n'y participeront finalement pas[19], mais leur présence souhaitée 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.

16 L'héritage de « Film Und Foto » est d'abord présent dans la forme même du séminaire puisque « New Vision in Photography » donne autant de place aux films qu'à la photographie. Les après-midi 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 coordination avec leurs interventions.

FIG. 3. ROBERT SCHILLER, PAUL STRAND DIRIGE UN ATELIER DU SÉMINAIRE « NEW VISION IN PHOTOGRAPHY ». ARTHUR SIEGEL EST ASSIS À SA DROITE, CHICAGO, STEPHEN DAITER GALLERY.

17 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 : « De

l'invention de la photographie à sa dégénérescence au tournant du siècle puis sa renaissance avec la photographie amateur, la photographie scientifique, le reportage et la technologie[20]. » Moholy-Nagy fait ici directement référence au clivage du début du XX^e^ 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.

18 L'un des principaux outils de cette redécouverte du médium photographique est le photogramme, une image photographique produite sans appareil en plaçant des objets sur une surface photosensible. Jane Bell Edwards le présente comme le principal objet de l'intervention de Moholy-Nagy au cours du séminaire. Cet exercice fait directement référence à l'enseignement de la photographie au New Bauhaus puisqu'il était le premier enseigné par Moholy-Nagy et György Kepes au sein du Light Workshop. Les deux professeurs l'utilisaient auprès de leurs étudiants comme un dispositif créatif qui permettait de tester la qualité du tirage et d'apprendre rapidement les capacités d'expérimentation et d'invention du médium photographique. Jane Bell Edwards décrit point par point 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[21]. » Beaumont Newhall fait également référence à l'usage du photogramme au cours de sa conférence : « Les photogrammes peuvent être très instructifs[22]. » A posteriori, le programme du séminaire prend lui-même la forme d'un hommage à la pédagogie et à la pratique photographique mise en place par Moholy-Nagy à Chicago, en illustrant sur la page de couverture un photogramme d'Arthur Siegel. (*fig. 4*)

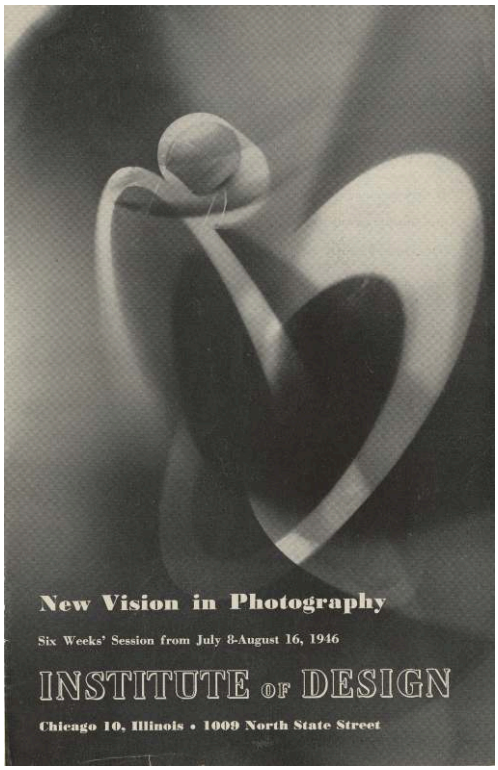

FIG. 4. BROCHURE POUR LE SÉMINAIRE « NEW VISION IN PHOTOGRAPHY ». PHOTOGRAMME D'ARTHUR SIEGEL, CHICAGO, STEPHEN DAITER GALLERY.

19 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[23]. » 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 telles qu'un rideau de douche lors de la prise de vue, à la technique de la solarisation au sein de la chambre noire. Une des seules œuvres créée pendant le séminaire fait référence à ces expérimentations. Intitulée *For Barbara-Remember Chicago*[24], elle est de Moholy-Nagy et a pour modèle Barbara Upshaw, une étudiante en textile et modèle, future épouse 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. 5 & 6*).

FIG. 5. PHOTOGRAPHIE ANONYME, ARTHUR SIEGEL (DE DOS EN CHEMISE BLANCHE), BEAUMONT NEWHALL (SOURIT EN REGARDANT LA SCÈNE), ERWIN BLUMENFELD (AU CENTRE) ET DERRIÈRE LUI BARBARA UPSHAW, FUTURE ÉPOUSE D'ARTHUR SIEGEL, CHICAGO, UNIVERSITY ARCHIVES, THE PAUL V. GALVIN LIBRARY, ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY.

20 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 développée par Moholy-Nagy au sein du New Bauhaus. Ils se réclament d'une « nouvelle vision », incarnée par un personnage clé du séminaire, Arthur Siegel, à qui Moholy-Nagy, gravement malade, a confié la direction de « New Vision in Photography ». Siegel privilégie des intervenants dont le travail est proche du photojournalisme et du documentaire. Ce choix est dû en partie à son parcours professionnel mais reflète aussi la scène photographique d'après guerre aux États-Unis. Il est dès lors légitime de se demander quelles nouvelles visions photographiques fait émerger ce séminaire dans les États-Unis d'après guerre.

FIG. 6. PHOTOGRAPHIE ANONYME, ARTHUR SIEGEL, ERWIN BLUMENFELD ET BARBARA UPSHAW, CHICAGO, UNIVERSITY ARCHIVES, THE PAUL V. GALVIN LIBRARY, ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY.

Arthur Siegel et la synthèse des formes photographiques américaines

21 Au début de l'année 1946, Arthur Siegel est désigné par László Moholy-Nagy pour organiser le séminaire, mais aussi pour créer et diriger le département de photographie. Candidat idéal, il est à la fois familier de l'Institute of Design et en accord avec la nouvelle génération d'Américains qui bénéficient du *G.I. Bill*. Arrivé en 1938 à Chicago, il fut un ancien élève du New Bauhaus où il a participé au Light Workshop de György Kepes. Lorsqu'il est choisi par Moholy-Nagy, il est vétéran de la Seconde Guerre mondiale au cours de laquelle il a travaillé en tant que technicien et photographe pour l'US Air Corps au sein de l'Office of War of Information. Dans les années 1940, alors basé à Detroit, il a été photographe indépendant pour *Life*, *Colliers*, *Fortune* et a participé à un projet documentaire pour la Farm Security Administration (FSA). Sa pratique photographique, différente de celle enseignée à l'Institute of Design et proche du

documentaire, jouera un rôle clé dans le choix des participants au séminaire. On compte parmi eux : Roy Stryker, ancien directeur de la FSA, et des photographes travaillant pour de grands éditoriaux tels que Weegee[25], Frank Scherschel ou Gordon Coster. Arthur Siegel fait aussi appel à d'autres photographes, tous ayant une démarche documentaire, dont Rus Arnold et Stephen Deutch.

22 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 certaine manière ; et deuxièmement, je connaissais beaucoup de ses personnes et je souhaitais les réunir afin de promouvoir le programme[26]. »

23 Cette réunion de différents acteurs américains correspond chez Arthur Siegel à un désir de 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[27] ». 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 changée : « Les voies d'une nouvelle expérimentation photographique seront explorées et les usages fonctionnels de la photographie au sein de la publicité, de l'éducation et de la science seront examinés à la lumière du monde d'après guerre[28]. »

24 Beaumont Newhall lors de son intervention s'engage lui-même dans une synthèse historique afin de clarifier l'avenir de la photographie (*fig. 7*). Les intitulés de ses conférences font explicitement référence à la confrontation entre traditions photographiques et tendances contemporaines de 1946 : « La Tradition – Photographie au XIX^e siècle », « Tendances actuelles – photographie du XX^e siècle[29] ». Etant le fondateur 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 % restant 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[30]. » 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 évaluer que par le photographe amateur contemporain : « Le photographe amateur devrait être l'historien[31]. » 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[32]. »

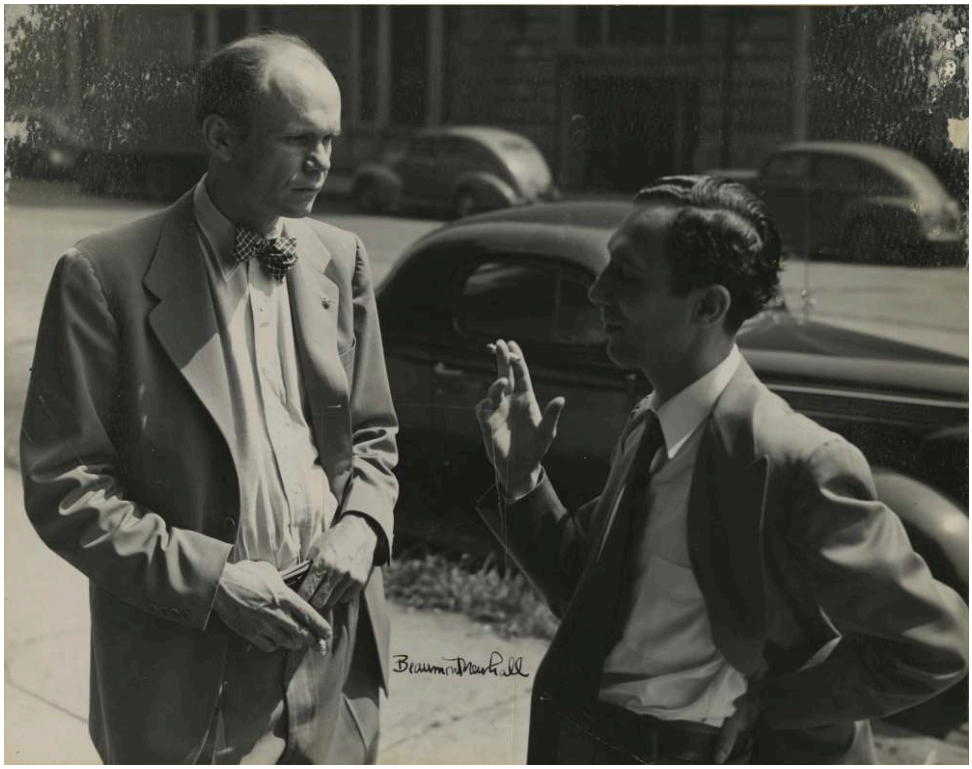

FIG. 7. ROBERT SCHILLER, BEAUMONT NEWHALL ET ARTHUR SIEGEL, CHICAGO, STEPHEN DAITER GALLERY.

25 Dans son exposé, Beaumont Newhall se situe dans un premier temps au sein d'une dialectique historique entre peinture et photographie. Différenciant la peinture de la photographie dans le degré de réalisme que ce médium engage, Newhall affirme que c'est en s'appuyant sur ses propres caractéristiques mécaniques et techniques et sur sa capacité à ouvrir le champ du réel que la photographie survivra et se posera en tant que médium artistique. Cette force de la photographie documentaire réside dans sa qualité double, à la fois photographie d'art, « belle photographie[33] », et « document historique ». Newhall se réfère ici aux qualités de la « straight photography » ou « photographie pure ».

26 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[34]. » 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[35]. » 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[36]. »

27 Lorsque Beaumont Newhall fait référence à la photographie documentaire, il se rattache en grande partie à la tradition de la « straight photography » ou « photographie pure » développée dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis. Or, en 1946, ce sont bien d'autres tendances photographiques qui prennent le devant de la scène. Son départ du MoMA s'est fait dans la douleur, Beaumont Newhall se faisant évincer du département au profit d'Edward Steichen et d'une photographie illustrative et humaniste, voire populiste, dont le but était 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 intrinsèquement liée aux grands éditoriaux, est centrale au sein du séminaire.

Le triomphe de la photographie humaniste dans l'Amérique d'après guerre

28 « New Vision in Photography » fait certes la synthèse des différentes visions photographiques aux États-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.

29 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[37] », 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 RÉFLÉCHIR[38]. »

FIG. 8. ARTHUR SIEGEL, BERENICE ABBOTT LORS D'UNE CONFÉRENCE POUR LE SÉMINAIRE « NEW VISION IN PHOTOGRAPHY », SIEGEL COLLECTIONS, CHICAGO, RYERSON AND BURNHAM LIBRARIES, THE ART INSTITUTE OF CHICAGO.

30 C'est d'ailleurs l'injonction « Soyez honnête[39] » 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[40]. 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[41].

31 L'homme est au centre de la pratique documentaire photographique d'après guerre. Berenice 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 (*fig. 8*). Après avoir insisté sur l'importance du sujet humain en photographie, la photographe affirme aux auditeurs : « Il y a une dignité essentielle à l'homme[42]. » 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[43]. »

32 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 chargé 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 : « Essayer de communiquer quelque chose que vous voyez et ressentez[44]. » Pour s'exercer, Stryker conseille aux apprentis photographes de parcourir leur propre pays et d'en rapporter le quotidien de ceux qui y vivent : « Rapporter des photographies qui décrivent à quoi ressemble votre pays, comment les gens y vivent, y travaillent, y jouent, y mangent, y dorment[45]... » Ces thèmes ne sont pas sans rappeler les nombreux reportages des éditoriaux 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.

33 Cette vision photographique, pour être partagée, requiert inévitablement de la part du photographe la capacité à raconter une histoire. Roy Styker rappelle ainsi 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 excité par le monde qui vous entoure[46]. » La photographie telle qu'elle est louée au sein du séminaire devient alors un outil de communication qui confirme l'avènement des grands éditoriaux américains et du photoreportage.

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

34 Lorsqu'il commence sa conférence à l'Institute of Design, 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 éditoriaux. Toute son intervention est dès lors construite pour expliquer leur fonctionnement et aider les étudiants à se faire publier. (*fig. 9*)

35 Dans un premier temps, il donne les bases de la prise de vue comme étant nécessairement liée à un contexte : « Où – Quand – Qu'est-ce que c'est – Pourquoi est-ce intéressant[47]. » Roy Stryker décrit ensuite les photographies comme des « 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 compter 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[48]. » 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.

36 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[49] ». Commençant par une histoire du reportage illustré avec sa création en Allemagne dans les années 1920, puis aux États-Unis en 1936, Gordon Coster souligne l'importance de la séquence photographique pour raconter une histoire : « Un groupe de photographies disant une histoire est la plus importante étape en photographie aujourd'hui et sera utilisé de plus en plus[50]. » 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[51]. »

37 Le photographe ou l'étudiant 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[52]. » De même, Frank Scherschel, qui est 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[53]. »

FIG. 9. ANGUS MCDOUGALL, AU CENTRE DE L'IMAGE, ROY STRYKER ET ARTHUR SIEGEL, SIEGEL COLLECTIONS, CHICAGO, RYERSON AND BURNHAM LIBRARIES, THE ART INSTITUTE OF CHICAGO.

38 Dans une perspective de recrutement, Roy Stryker lance un appel à ceux qui le souhaitent de postuler pour le projet de Standard Oil qu'il dirige, « The Standard Oil Photography Project[54] ». Il faut noter avec intérêt que deux autres intervenants du séminaire, Arthur Siegel et Berenice Abbott, ont participé également à ce projet. Cette dimension « corporatiste » du séminaire et de la photographie américaine d'après guerre en général est largement renforcée par le récit que fait Stryker d'un reportage effectué pour Standard Oil ou un éditorial. Le rôle du photographe y est effacé 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[55], le photographe rapporte 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 professionalisation du photographe en indiquant aux auditeurs les règles de présentation lors d'un entretien : être bien , 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[56] », et enfin ne pas « chicaner » sur la rémunération.

39 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[57]. » Il raconte aux auditeurs qu'il lui a fallu personnellement un an pour se faire publier par *Life*[58] 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 » suscitent à l'époque en font un personnage central du séminaire. C'est d'ailleurs le seul intervenant sur lequel Jane Bell Edwards se permet de faire 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[59]. »

40 Son intervention prend d'autre part un tour particulier puisqu'elle illustre bien au sein de l'Institute of Design le passage entre la pratique photographique au sein du studio et celle du terrain. Weegee organise en effet une sortie pédagogique, un « field trip[60] », après deux conférences, l'une intitulée « One-Shot Journalism », la seconde « Humanistic Versus Journalistic Photography ». Il s'agit d'apprendre aux étudiants à photographier un corps. 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 « À propos d'images : Weegee montre comment photographier un corps[61] » (*fig. 10*), l'article présente une série de clichés mettant en scène la démonstration de Weegee dans un parc en compagnie de ses étudiants groupés autour d'un corps inanimé. De l'importance à 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*[62]. » Weegee fait également du photoreporter un bon vivant qui sait socialiser avec ses sujets : « Pas d'alcool, pas de photographies[63]. », C'est donc surtout l'image « star » du photoreporter que Weegee met en avant, renforçant un mythe qui paradoxalement servira d'avantage les éditoriaux américains que les photographes.

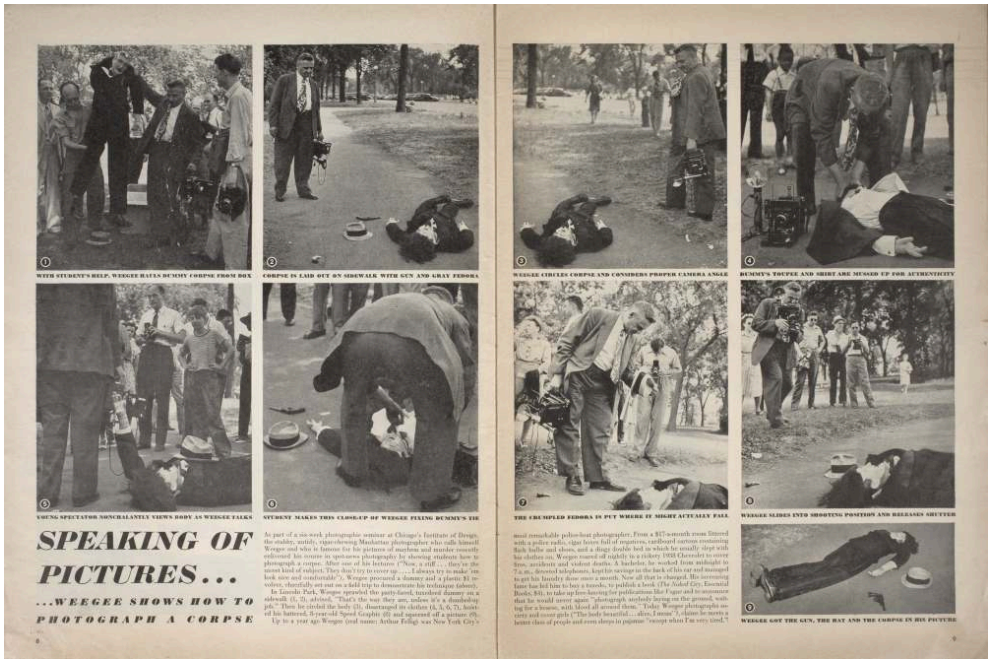

Fig. 10. « Speaking of Pictures : Weegee Shows How to Photograph a Corpse », *Life Magazine* 21, no.7, 12 août 1946, p. 8-10, Siegel Collections, Chicago, Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago.

41 « 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. 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.

42 Pourtant, au sein même de l'Institute of Design, cet engouement pour la photographie de presse ne durera pas et on assistera plutôt à un renouvellement des avant-gardes européennes et américaines conciliant photographie expérimentale et « photographie pure ». En témoigne, parmi les auditeurs du séminaire de 1946, la présence d'Harry Callahan. Très peu de temps après le séminaire, il deviendra professeur à l'Institute of Design, puis dirigera le département photographique de 1949 à 1961. De la fin des années 1940 au début des années 1970, il transformera, avec l'aide d'Aaron Siskind, le département photographique en centre pour la photographie américaine.

43 « New Vision in Photography » préfigure ce que sera le département photographique de l'Institute of Design, un lieu d'expérimentations et de rencontres, pas toujours cohérent, mais qui reste un modèle pédagogique pour l'enseignement de la photographie jusqu'à aujourd'hui. La diversité des langages photographiques présents lors du séminaire annonce également un enseignement photographique basé sur l'exploration non pas d'une mais de plusieurs visions photographiques permettant, pour chacun, la découverte d'une voie individuelle en photographie.

NOTES

1. « 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, département photographique de l'Art Institute de Chicago.

2. Atteint d'une leucémie, Moholy-Nagy meurt le 24 novembre 1946 à cinquante et un ans.

3. 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, p. 148-154.

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

5. Julie JONES, « György Kepes au New Bauhaus, 1937-1943 : Un art publicitaire ? », *Études photographiques,* n° 19, décembre 2006, p. 47-67.

6. Arthur SIEGEL, « New Vision in Photography, Six Weeks' Session from July 8-August 16, 1946 », Arthur Siegel Collection, Art Institute of Chicago.

7. Circulaire du 6 février 1945, New Bauhaus / Institute of Design Collection, Special Collections Department, University Library, University of Illinois, Chicago.

8. Stephen DAITER, *Light and Vision : Photography at the School of Design in Chicago, 1937-1952*, Chicago, Stephen Daiter Photography, 1994, p. 61.

9. En 1945, Ansel Adams et Minor White fondent le premier département photographique dans une école de beaux-arts, la California School of Fine Arts, plus tard appelée San Francisco Art Institute.

10. Les relations entre le Camera Club et l'Institute of Design n'étaient pas nouvelles puisque au printemps 1945, déjà, le Camera Club de Chicago exposait les travaux des professeurs et élèves de l'Institute of Design.

11. Beaumont Newhall parle d'environ 70 étudiants assistant régulièrement au séminaire (« 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). Arthur Siegel se rappelle que le nombre s'élevait d'une trentaine à une quarantaine d'étudiants, qu'ils venaient de « partout », et étaient de « tout âge » (Arthur Siegel interrogé par James McQuaid, assisté par Elaine King du 19 octobre au 6 novembre 1977).

12. « [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 », J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

13. « 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.*

14. « Since this whole course was non-technical in nature, based on theory. » *Ibid.*

15. « 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.*

16. « [...] it is important to state here that the 1946 summer seminar was a culmination of Moholy's work as a photographer and as en 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, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2002, p. 16-34 (p. 32).

17. László MOHOLY-NAGY, *The New Vision*, New York, Wittenborn, Schultz, 1947.

18. « Collage, Photograms, Photomontage », *in* Arthur SIEGEL, « Photography Summer Seminar Program », Arthur Siegel Collection, Box 17, Folder 1, Art Institute of Chicago Librairies.

19. 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.

20. « The invention of photography, its degeneration at the turn of the century,and its rejunevation through the amateur, police photography, scientific, reportage and technology », *in* Arthur SIEGEL, « New Visions in Photography, Six Weeks' Session from July 8-August 16, 1946 », Arthur Siegel Collection, Art Institute of Chicago.

21. « Photograms are a useful and instructive medium of photography. » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

22. « Photograms can be very instructive. » *Ibid.*

23. « 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.*

24. Cette œuvre, avec une autre produite également pendant le séminaire, sont illustrées 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.

25. 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.

26. « 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. » (Arthur Siegel, entretien avec James McQuaid, assisté par Elaine King, 29 octobre au 6 novembre 1977).

27. « 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.*

28. « Avenues of new photographic experimentation will be explored and the functional uses of photography in advertising, education and science will be examines in the light of the postwar world. » Arthur SIEGEL, « New Visions in Photography, Six Weeks' Session from July 8-August 16, 1946 », Arthur Siegel Collection, Art Institute of Chicago.

29. « The Tradition – Photography in the Nineteeth Century », « Present Trends – Photography in the Twentieth Century », *in* A. SIEGEL, « Photography Summer Seminar program », Arthur Siegel Collection, Art Institute of Chicago.

30. « 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.*

31. « The amateur photographer should be the historian. » *Ibid.*

32. « Good documentary photography is the one thing that will live through the ages. » *Ibid.*

33. Ici Beaumont Newhall qualifie la photographie de « great photograph » et d'« historic record ». *Ibid.*

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

35. « We do not see as Weston's camera records its scene. » *Ibid.*

36. « We see it constantly but subconsiously disregard it because we know better but we don't always like it on paper where we can't disregard it. » *Ibid.*

37. Cornell Capa (éd.), *The Concerned photographer : the photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour ("Chim"), André Kertész, Leonard Freed, Dan Weiner*, New York, Grossman Publishers, 1968.

38. « 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. » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

39. « There were numerous things they all agreed upon and the themesong of them all might be summed up as “Be Honest.” » *Ibid.*

40. « 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.*

41. « Keep a notebook for ideas for pictures to be worked out later. » *Ibid.*

42. « There is an essential dignity to man. » *Ibid.*

43. « Having recognized your “instant” for taking the picture, keep cool, work rapidly and accurately and, above all, know your equipment. » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

44. « Try to communicate something of what you see and feel. » *Ibid.*

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

46. « Analyze your story out visually with lots of curiosity and imagination and be excited about the world around you. » *Ibid.*

47. « Where-When-What is it-Why is it interesting. » *Ibid.*

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

49. « Physical Constuction of Picture Story for the Magazines From a Documentary Angle », « Relationship : The People and Photography », *in* Arthur SIEGEL, « Photography Seminar Program », Arthur Siegel Collection, Art Institute of Chicago.

50. « 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.*

51. « Fashion and illustrative photography has no historic value compared with news shots taken at the same time. » *Ibid.*

52. « Editors don’t like square pictures. » *Ibid.*

53. « Take horizontal pictures for newspapers, verticals for magazines. » *Ibid.*

54. Ce projet dirigé par Roy Stryker avait pour but d’améliorer la réputation de l’industrie pétrolière aux États-Unis. Roy Stryker était chargé de réunir un groupe de photographes afin de documenter son implantation dans le pays à travers des images « positives ». *Cf.* Steven PLATTNER, *Roy Stryker : U.S.A., 1943-1950* (The Standard Oil Photography Project), Austin, Texas, University of Texas Press, 1983.

55. « Get the feel of the community. » J. BELL EDWARDS, « Notes on the Seminar of the Institute of Design », *op. cit.*

56. « If it is good, it will tell its own story. » *Ibid.*

57. « You are doing an editor a favor by showing him your pictures. » *Ibid.*

58. « It took him a year to crack *Life*. » *Ibid.*

59. « 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.*

60. Le programme mis en place par Arthur Siegel insiste ainsi sur l’organisation de « field trips », soit sur des « sorties pédagogiques ». Paul Strand et Beaumont Newhall en ont organisé deux

chacun selon le programme d'Arthur Siegel. Elles ne sont pas évoquées dans les notes de Jane Bell Edwards contrairement à celles organisées par Berenice Abbott et Weegee.

61. « Speaking of Pictures : Weegee Shows How to Photograph a Corpse », *Life*, 12 août 1946, p. 8-10 et 19.

62. « 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.*

63. « No drinks, no pictures. » *Ibid*.

RÉSUMÉS

Le séminaire « New Vision in Photography » organisé en 1946 à l'Institute of Design de Chicago, a été peu considéré dans l'histoire de la photographie. Il incarne pourtant le testament pédagogique de László Moholy-Nagy et est à l'origine d'un des départements de photographie les plus influents aux États-Unis entre les années 1950 et 1970. La découverte récente des notes de Jane Bell Edwards, auditrice du séminaire, permet d'évaluer « New Vision in Photography » comme un moment « historique », qui loin d'avoir été un échec, a établi une synthèse des courants photographiques de l'époque, et a incarné un passage de génération au sein de la photographie américaine. En confrontant des étudiants américains fraichement revenus de la guerre et largement soutenus par les aides aux vétérans, à des figures tutélaires telles que Berenice Abbott et Paul Strand, « New Vision in Photography », marque la transition entre une photographie d'avant-guerre largement influencée par les avant-gardes européennes et une nouvelle forme de photographie documentaire, celle du photoreportage humaniste, qui dominera dans les années 1950 aux États-Unis.

AUTEUR

AGATHE CANCELLIERI

Agathe Cancellieri prépare un doctorat à l'Université Paris I sur le département photographique de l'Institute of Design à Chicago de 1946 au début des années 1970. Elle travaille depuis quatre ans en tant que commissaire d'exposition et experte en photographie vintage à la galerie Stephen Daiter, Chicago. Elle est l'auteure du catalogue Joseph D. Jachna: Surface Contradictions 1958-1971, Chicago: Stephen Daiter Gallery, 2012. Elle est lauréate 2015 de la bourse de voyages Terra Foundation.