

ORIBIOMORPH



Les technologies liées à l'intelligence artificielle progressent à la même vitesse que la crainte de les voir un jour échapper à notre contrôle. Si le *machine learning*, qui confère à l'ordinateur une certaine autonomie dans l'apprentissage, semble sorti d'un récit d'anticipation, l'usage potentiellement malveillant des données privées, stockées par les réseaux sociaux, a des relents de dystopie qu'on préférerait voir rester à l'état de fiction. Cette crainte n'est pas nouvelle, Hal 9000 a déjà 50 ans, les romans d'Orwell ou de Bradbury encore plus. On ne pourra pas dire qu'on n'était pas prévenu.

L'art et le design n'échappent pas au débat. Stimulée par une prise de conscience de la place et du rôle de l'artiste au sein des mutations sociétales engendrées par la révolution numérique, l'exposition « *Augmented Photography* » documente les pistes formelles inédites explorées par la photographie contemporaine. Elle questionne les possibilités et les limites de l'image digitale, discute de la place de l'artiste dans le torrent de clichés amateurs et mesure la tension entre les incertitudes et les possibilités créatives générées par les nouvelles technologies. Ces réflexions foisonnantes laissent penser qu'à l'instar de Dunne & Raby, les artistes semblent avoir retrouvé une verve critique restée assoupie trop longtemps et c'est plutôt une bonne nouvelle.



Alexis Georgacopoulos
Directeur ECAL

Interviews

- 6 Gus Van Sant
- 25 Damien Poulain
- 109 Christian Patterson



Portfolios

- 13 Summer University:
Cuba
- 72 Bal ECAL



Dossier: Scénario pour le Futur

- 34 Mario Bellini
- 38 Dunne & Raby
- 44 Augmented
Photography
- 46 Joël Vacheron
- 48 Estelle Blaschke
- 51 Claus Gunti
- 55 Nicolas Nova
- 58 Cyril Diagne
- 66 Maximage



Maximage

Mémoires

- 87 Salomé Chatriot
- 93 Antoine Flahaut
- 95 Alessandra
Jeanneret
- 97 Thomas Le Provost
- 100 Laura-Issé Tusevo
- 106 Tanya Kottler



Thomas Le Provost



Dunne & Raby



Salomé Chatriot

Des choses les plus improbables aux bêtises vues ou entendues dans les couloirs... N'hésitez pas à balancer. La boîte à secrets est ouverte toute l'année à redactionoffline@gmail.com.



Entendu en CV

« Votre travail est bien, mais on ne vous comprend pas. Ça risque de poser un problème pour quelqu'un en communication visuelle. »

Entendu en CV

« Y'a un problème de design, bon... vous n'y pouvez rien, vous êtes parisienne. »

Entendu en MID

« Oui, c'est bien... mais c'est pas du tout ECAL. »

Entendu en CV

A: Ce graphisme est un peu fofou-pastel.

B: Et... c'est une bonne chose?

A: Je ne sais pas.

Entendu en CV

A: Comment on fait pour empêcher le texte de se décaler?

B: Pourquoi tu me poses ce genre de question alors qu'il y a la guerre en Syrie?

Entendu en photographie

« C'est mieux que pire. »



Entendu en atelier sérigraphie

Sylvain : T'as pris tes films pour imprimer ?

A : Oui !

Sylvain : Ils sont où ?

A : Dans mon ordi !

Entendu en CV

A : Ouais, bon, c'est ok, ça se voit que c'est pas un photographe qui a pris la photo.

B : C'est un photographe qui a pris la photo...

A : Ah merde.

Entendu en propédeutique

« Même ma grand-mère avec un iPhone 3, elle fait de meilleures photos. »

Entendu en DI

« L'avantage de ce projet, c'est que vu que j'ai rien foutu, ça m'a pas coûté cher. »

Entendu en CV

A : Grille stricte ou grille libre ?

B : *When we say grid, we mean grid.*



A l'occasion d'une exposition et d'une rétrospective que lui consacre le Musée de l'Élysée, le réalisateur américain Gus Van Sant a répondu à quelques questions sur ses inspirations et sa méthode de travail.

Propos recueillis par Marvin Armand, Basile Fournier et Damas Froissart (BA Design Graphique), portrait de Adrien Sgandurra (BA Photographie)

Né en 1952 à Louisville (Kentucky, États-Unis), Gus Van Sant est un réalisateur, directeur de la photographie, scénariste et musicien américain. Touche-à-tout, diplômé de la Rhode Island School of Design, passionné de peinture et de musique, il s'affirme dès ses débuts comme un héritier de la *Beat Generation* avec des films tels que *Drugstore Cowboy* (1989) ou *My Own Private Idaho* (1991). Il rencontre ensuite le succès auprès du grand public avec *Prête à tout* (*To Die For*, 1995), *Good Will Hunting* (Oscar du meilleur scénario pour Ben Affleck et Matt Damon en 1998) et *A la rencontre de Forrester* (*Finding Forrester*, 2000). En se focalisant sur ses films, des plus mainstream aux plus radicaux, on avait presque oublié que Gus Van Sant était resté un musicien, un artiste foisonnant et un réalisateur atypique, toujours indépendant.

Vous semblez assez calme et timide... Comment êtes-vous lorsque vous dirigez des acteurs et des stars sur un tournage ?

Vous savez, ça fait partie du boulot, on fait de son mieux. J'en suis à mon 17^e film et j'ai traversé des expériences très différentes sur tous mes tournages. Si quelque chose ne va pas, je peux m'énerver, même si je semble timide !

Quelle était la direction d'acteurs dans le film *Gerry* en 2002 ? Vous leur demandiez de respecter le script à la lettre ou vous les laissiez improviser ?

Dès l'arrivée dans le désert, une relation s'est créée entre Matt Damon et Casey Affleck, ils improvisaient dans leurs chambres d'hôtel. Je relevais ce qu'ils produisaient par eux-mêmes, puis je l'intégrais dans le script. Dans leurs différentes improvisations, ils ont commencé à employer le terme « Gerry » à chaque fois qu'ils devaient signifier que quelque chose n'allait pas. J'ai donc réemployé ces paroles qu'ils se disaient entre eux dans la vie réelle, ces codes que eux seuls comprenaient. Dans *Elephant*, en 2003, la plupart des mots ont été

Dans *Elephant*, la plupart des mots ont été ceux des acteurs également. Les dialogues n'étaient pas écrits. J'encourage fortement la réappropriation de la scène par mes acteurs.

ceux des acteurs également. Les dialogues n'étaient pas écrits. J'encourage fortement la réappropriation de la scène par mes acteurs. Je pense qu'il ne faut pas trop se soucier du script, des mots exacts. Il ne faut pas montrer

qu'on est anxieux et évidemment avoir une bonne relation avec eux. En tant qu'acteur, j'ai parfois été dirigé par de mauvais réalisateurs, j'ai donc compris qu'il faut dire aux acteurs ce que l'on ressent pour que le tournage se passe au mieux.

Qu'en est-il de la confrontation entre personnalités connues et acteurs amateurs ?

Les gens avec le moins d'expérience sont intéressants. Il est important pour moi et mon travail de mélanger acteurs professionnels et inconnus. Je travaille avec les amateurs comme s'ils étaient des professionnels. S'il y a du talent naturel, cela ne demande pas vraiment beaucoup de travail supplémentaire. Mais cela varie vraiment entre les différents films ; par exemple, pour *Paranoid Park* (2007), ils ont pu lire le script, alors qu'il n'y en avait pas pour *Elephant*. En général, je leur demandais de se comporter comme dans la vie réelle.

Ce sont les fictions ou les films inspirés de la réalité qui stimulent votre imagination ?

Pour *Milk* ou *To Die For*, la matière était tellement riche qu'il n'y avait vraiment pas besoin de créer une fiction autour du scénario. La relation entre Harvey et James Franco a été romancée. Les deux projets



ont été écrits par un autre scénariste. Pour le tournage de *Gerry*, Matt et Casey ont émis l'hypothèse que nous empruntons le matériel du tournage d'*Ocean's Eleven* [Steven Soderbergh, 2001] pour aller tourner le film dans le désert à côté (*rires*)! Mais nous n'allions évidemment pas emprunter leur matériel pour faire un autre film. Donc nous sommes partis avec une petite caméra, nous nous sommes perdus dans le désert et de là est venu le scénario de *Gerry*.

Vous avez fait une école d'art et design ; à quel moment avez-vous décidé de faire des films ?

J'étais dans une école similaire à l'ECAL, avec beaucoup de pôles différents. Je voulais réussir à passer mon diplôme en peinture et cinéma. J'ai choisi de réaliser uniquement des films. Quand je suis allé dans le pôle cinéma de l'université, un élève plus âgé qui tenait des bobines dans ses mains m'a dit quand je lui ai répondu que je voulais faire les deux, peinture et cinéma : ici, on mange, on dort et on

Je crois avoir commencé à faire du cinéma grâce à ma pratique picturale. rêve de films. Uniquement. J'ai pensé qu'il avait probablement raison. Malgré cela, j'ai toujours gardé une pratique de la peinture, même sans passer mon diplôme officiellement dans les deux programmes. Cependant, je crois avoir commencé à faire du cinéma grâce à ma pratique picturale. Ce qui m'a particulièrement attiré, c'était la narration : être capable de raconter une histoire avec une dimension dramatique.

Quelles sont vos inspirations avant de commencer à construire un film ?

J'ai beaucoup été inspiré par le cinéma expérimental, les films canadiens. Il y avait un artiste qui écrivait sur ses pellicules. J'ai donc commencé à peindre ou dessiner sur les films. Je suis inspiré par les peintres qui travaillent la matière du film, comme Stan Brakhage, Jonas Mekas ou Norman McLaren, avec son film *A Chairy Tale* (1957).

Pouvez-vous nous donner quelques anecdotes sur votre vie, votre travail ?

La plupart du temps, quand je suis chez moi, je peux penser, mais pas nécessairement écrire. J'écris le matin et le midi je suis fatigué. J'ai essayé de me lever plus tôt, à 5 heures du matin, mais à 8 heures je

J'ai essayé de me lever plus tôt, à 5 heures du matin, mais à 8 heures je ne pouvais déjà plus écrire ; on en revient toujours à ces trois heures.

La mort est une thématique récurrente dans vos films.

Pourquoi est-elle si présente dans votre travail ?

Ce n'est pas quelque chose qui me vient à l'esprit dans un premier temps, ce texte pour *Drugstore Cowboy* avait été écrit par James Vogel, et reprenait les *pulp fictions* des années 1950, avec pour thème « le crime ne paie pas ». Dans le scénario original, les lumières de l'ambulance s'éteignent quand il meurt, mais la compagnie de production ne voulait pas que les lumières s'éteignent. Même s'il était mort.

Mais la mort est aussi présente dans vos autres films, comme dans la trilogie *Last Days*, *Elephant*, *My Own Private Idaho*, même si c'est de façon souriante...

Dans le cas de *Gerry*, *Elephant* et *Last Days*, effectivement la mort est très présente, mais d'une façon tout à fait différente. Dans mes autres films, je n'ai pas l'impression que la mort soit présente, peut-être que vous le ressentez ainsi, mais je n'ai pas forcément remarqué.

Un autre élément qui habite vos films est la jeunesse, que vous représentez souvent. Cette jeunesse, on peut aussi la retrouver dans vos photographies au sein de l'exposition au Musée de l'Élysée : des acteurs connus comme Matt Damon, mais aussi des inconnus.

Qu'est-ce qui vous intéresse dans la représentation de la jeunesse ?

Effectivement, les protagonistes de mes films sont souvent jeunes. Mais ils véhiculent aussi une dimension de vulnérabilité, qui devient

Les protagonistes de mes films sont souvent jeunes. Mais ils véhiculent aussi une dimension de vulnérabilité, qui devient une manière de raconter les choses et les événements.

une manière de raconter les choses et les événements. Dans *Drugstore Cowboy*, le personnage principal devait avoir entre 45 et 50 ans, on avait notamment pensé à Jack Nicholson, mais c'est finalement Matt Dillon

qui a dit oui, et nous l'avons choisi, c'est simplement pour ça que le personnage est plus jeune.

Pouvez-vous nous parler de votre dernier film ?

Le film que je viens de terminer s'appelle *Don't Worry, He Won't Get Far on Foot*. C'est basé sur la vie d'un type de Portland dans l'Oregon, d'où je viens et où se passent beaucoup de mes films. Le personnage est un dessinateur de dessins animés. Dans sa jeunesse, il était alcoolique et cela a provoqué un accident de voiture d'où il sortit paraplégique. Il ne pouvait plus marcher ni bouger ses épaules, et à peine dessiner. Plus jeune, c'était un artiste, assez sérieux. Quand il s'est remis de son accident, il a continué à boire,

même handicapé et cloué dans une chaise roulante. Puis il a réalisé que son problème était l'alcoolisme et non sa chaise roulante. Quand il a arrêté de boire, il a continué les dessins animés et il a réalisé qu'il pouvait faire rire les gens. Joaquin Phoenix joue John Callahan, et l'histoire est tirée d'un de ses livres écrit dans les années 1980 et basé sur sa vie. Il y a une certaine satisfaction quand tu termines un film parce que tu as travaillé si dur. Et je suis curieux de voir comment les gens réagiront quand ils le verront. Maintenant, ça ne m'appartient plus, c'est au spectateur.

Vous avez réalisé de nombreux films et votre public attend de voir une patte qui vous est particulière. Vous essayez de répondre à cette attente ou vous vous sentez libre de réaliser ?

A vrai dire, je ne me soucie pas tellement de ce que le film va donner, mais plutôt de ce que je veux dire et de ce que le film va transmettre comme message.

Les critiques sont-elles importantes pour vous ou n'y portez-vous pas vraiment attention ?

Bien sûr, c'est important... mais j'essaie de ne pas m'obséder avec ça. Parce que la plupart du temps les critiques sont mauvaises. Andy Warhol disait quelque chose sur la taille des mauvaises ou des bonnes critiques : « L'important est la taille de la critique, pas qu'elle soit bonne ou mauvaise. » Je pense qu'il a beaucoup été attaqué au cours de sa carrière, mais le plus souvent, en art, une critique négative est plus enrichissante pour l'expérience qu'une critique positive.

Aujourd'hui, une large partie du public se tourne vers les séries télé. Vous avez d'ailleurs récemment produit la nouvelle série de Dustin Lance Black, *When We Rise*. Pensez-vous que les nouveaux moyens d'expression – comme les *web series* ou les séries télé – vont amener le cinéma à prendre une nouvelle direction ?

Je pense vraiment que les séries sont en train d'influencer le monde du cinéma et c'est une bonne chose. Ça donne de nouvelles opportunités à de jeunes réalisateurs, que ce soit à Hollywood ou pour des étudiants comme vous. Tout le monde peut créer aujourd'hui ; je ne sais pas ce que ça donnera, mais les plateformes comme HBO, Netflix ou Amazon sont toujours à la recherche de nouvelles choses. Et je pense sincèrement que les mini-séries que chacun peut produire apportent de la nouveauté. Par exemple, la dramaturgie est très présente au théâtre, mais parfois mise de côté au cinéma.

Or, les nouvelles séries peuvent lui donner une nouvelle place et un nouveau sens.

Si vous deviez donner un seul conseil à un jeune créateur ?

Je pense qu'il faut faire des choses, produire et produire sans jamais s'arrêter. Lève-toi le matin, prends n'importe quel médium et produis sans te soucier de ce qui va plaire ou de ce que les gens vont penser de toi. Car c'est finalement de tous ces rushes et de toute cette création qui n'ont pas forcément de sens que quelque chose de génial sortira. ☺



CUBA

Coincés entre un héritage castriste encombrant et le miroir aux alouettes de l'argent facile, les cubains se débattent pour s'inventer une vie nouvelle. Les étudiants de BA Photographie ont laissé traîner leurs objectifs du côté de La Havane pour capter l'atmosphère de l'île de façon décalée et enterrer des clichés qui ont la vie dure.

Photographies de Thaddé Comar, Julien Deceroi
et Vincent Levrat (BA Photographie)















ERISLANDYS









Cette semaine de workshop à Cuba a été organisée dans le cadre du programme « Summer University » soutenu par la Direction générale de l'enseignement supérieur (DGES) du Canton de Vaud.

D A M I E N



Touche-à-tout sans frontières: c'est ainsi que l'on pourrait décrire Damien Poulain. Sa curiosité sans limite le pousse à étendre son répertoire graphique constamment. Basé entre Paris et Londres, il dirige depuis 2011 la maison d'édition Oodee tout en continuant son travail de designer et illustrateur.

Propos recueillis par Emilie Bouchet et Astrid Durand (BA Design Graphique), portrait de Achille Laplante (BA Photographie)

Le thème du workshop que Damien Poulain a imaginé était: « construisez chacun votre maison et faisons un village ». Du carton, du bleu, du noir et du blanc étaient à notre disposition. Nous avons interrogé le graphiste et éditeur sur sa méthode.

Votre parcours scolaire a été assez... mouvementé.

Je viens de l'Ouest de la France. J'ai commencé un diplôme national d'arts plastiques à Orléans qui m'a vite déçu. Je me suis aperçu que les étudiants étaient très similaires dans leur style. Ce n'est pas la faute des élèves ; quand on étudie sous l'égide d'un ou deux professeurs, on va facilement prendre leur style. C'est ce qui m'a fait partir à Nancy, dans l'Est, mais je n'ai pas vraiment accroché à l'atmosphère. J'ai donc mis le cap au Sud, en Espagne à Barcelone, pour finalement terminer mes études à Toulouse.

Et ensuite, vous avez commencé à travailler ?

La France, ça peut être dur pour commencer... Ce qui m'a encore amené à bouger, cette fois-ci en Allemagne, à Stuttgart, mais je ne parlais pas un mot d'allemand donc j'ai dû apprendre en six mois. Après deux ans et demi, je me suis inscrit à Fabrica, un très beau lieu créé par Luciano Benetton et Oliviero Toscani, dont le principe est d'inviter 60 jeunes de nationalités et disciplines différentes dans le même endroit. On m'a viré au bout de six mois. Peut-être parce que je disais trop ce que je pensais. Mais ça m'a permis de rencontrer beaucoup de gens très créatifs ! L'aspect humain a souvent dépassé le plan scolaire. Pour moi, l'école c'est aussi les connexions avec les gens et les ponts entre les disciplines.

Faut-il être un touche-à-tout pour être le designer idéal ?

Disons plutôt que le designer doit être curieux. J'essaie de briser le fait qu'on regarde toujours au même endroit ; c'est ce qui se passe avec Internet, qui devient peu à peu notre nouvelle bibliothèque. Une bibliothèque, une vraie, c'est un endroit compliqué, qui prend du temps. Il faut y aller et aller dehors aussi. La curiosité, ça permet de s'adapter à

« J'essaie de briser le fait qu'on regarde toujours au même endroit ; c'est ce qui se passe avec Internet, qui devient peu à peu notre nouvelle bibliothèque. »

son époque, de se tenir au courant de ce qui se passe autour de soi et de ne pas rester bloqué dans son domaine. Je pense que c'est ça un bon designer, quelqu'un de curieux avant tout.

Après tous tes périples, pourquoi avoir choisi Londres comme port d'attache pendant une dizaine d'années?

J'ai un amour pour Londres depuis très longtemps. J'y allais beaucoup pour les clubs et la musique électronique. On y voit des choses qu'on ne verrait pas ailleurs. Quand tu sors, il y a Björk, Goldie... Cette ville est un endroit underground qui mélange vraiment toutes les cultures.

Pourquoi choisir Paris?

Je pense qu'il y a des cycles dans la vie. Ce n'est pas tant la ville qui change, mais la personne. D'un point de vue travail, Paris c'était vraiment une suite logique. Il fallait que je rencontre les personnes qui me permettent d'aller plus loin. A Paris, on peut sortir et rencontrer des gens qui t'emmènent dans des endroits très luxueux. C'est d'ailleurs ce contact rapide avec une certaine classe supérieure qui m'a amené à travailler pour des marques de luxe.

Comment en êtes-vous venu à monter une maison d'édition?

C'était un accident. Je sortais beaucoup dans les vernissages, notamment ceux d'expos photo, et je remarquais que la plupart des photographes exposés étaient masculins. Ce qui est assez étonnant puisqu'il y a beaucoup de femmes dans les écoles d'art... Mais ceux qui réussissent sont souvent des hommes. Donc j'ai voulu faire un projet avec les femmes, les mettre en avant et les publier.



Comment a eu lieu la rencontre avec Viviane Sassen, que vous publiez ?

Elle est venue vers moi. Un jour, elle m'a écrit un e-mail en me demandant si une collaboration m'intéresserait.

Quelle est votre relation avec vos clients en tant qu'éditeur ?

Je dis les choses. Pas méchamment, mais je les dis. Je donne beaucoup le contexte, je dis pourquoi je n'aime pas, ce qui fonctionnerait mieux selon moi. Parce que quand on montre son travail, on entend souvent : ah oui, c'est beau, j'aime bien... pour encourager, mais ce n'est pas encourager que de mentir ! Je suis sincère avec mes clients, mais aussi avec les photographes. Je respecte leur travail et j'essaie de leur donner beaucoup de *feed-back*.

Vous procédez de la même manière avec les marques ?

La semaine dernière, pendant un rendez-vous avec Louis Vuitton, je leur ai dit exactement ce que je pensais des problèmes qu'il y avait, selon moi, dans leur structure. Le lendemain, ils ont écrit un e-mail à tous les gens concernés, ça m'a fait plaisir. Tout le monde écoute quand on dit les choses d'une belle manière, sans mettre le poing sur la table.

En quoi consiste le projet que vous préparez avec Louis Vuitton ?

L'univers du luxe, c'est surtout pour moi un moyen de faire des belles choses avec beaucoup de moyens. Mon travail est de distribuer des cartes blanches au sein de ces marques à des artistes que j'apprécie. Ils ont ainsi l'occasion de voyager et de réaliser des projets en divers endroits du monde. Le résultat sera cinq livres mettant en avant cinq artistes. J'aime bien ce rapport art et commerce.

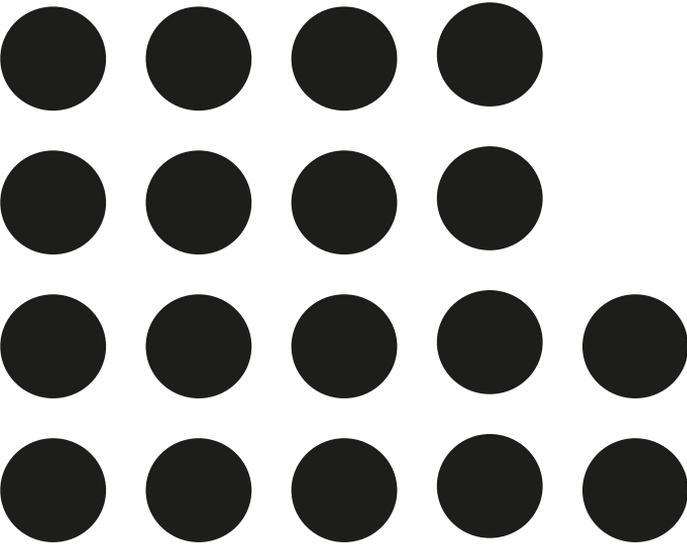
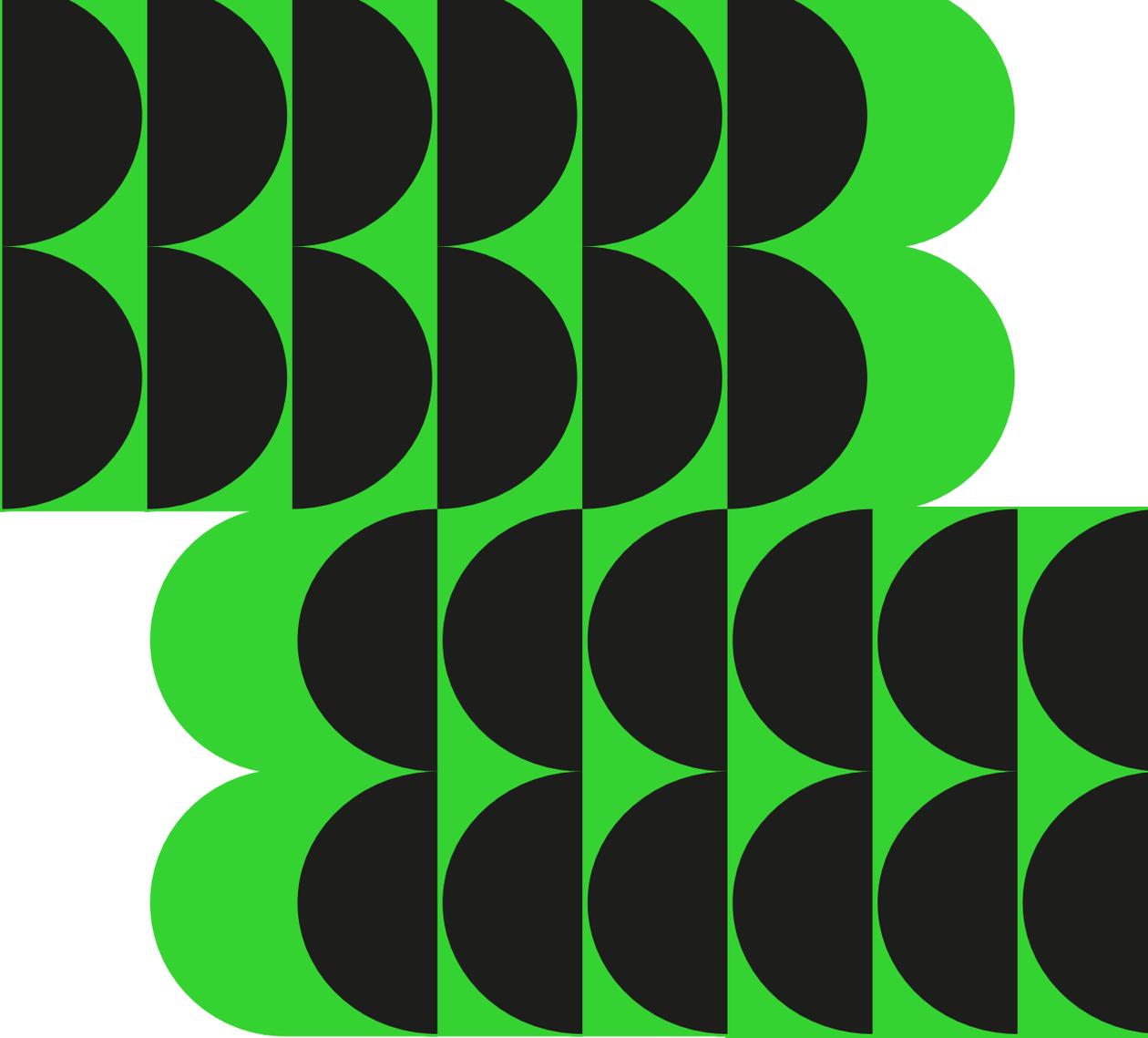
Il est plus rentable d'être éditeur ou graphiste ?

C'est un peu une question piège. Tu peux être un très bon éditeur et ne pas gagner un sou à cause de tes choix éditoriaux. Pareil pour le graphisme. Si tu es un très bon graphiste, mais que tu fais le choix de ne travailler que pour le culturel, tu ne vas pas gagner énormément.

« L'important, c'est de penser que tout est économie ; même si tu es artiste, ça reste un business. »

L'important, c'est de penser que tout est économie ; même si tu es artiste, ça reste un business. Tu as un studio, des charges à

payer... L'école c'est intéressant pour expérimenter, mais la réalité est économique. Personnellement, je pourrais ne vivre que de l'édition, mais j'ai trop de choses à exprimer pour m'y restreindre.





Vous travaillez seul ?

Je suis seul dans le bureau, mais j'emploie des gens à l'étranger avec qui je communique par e-mail. Mais il faut voir la personne de temps en temps. L'échange humain est très important pour se comprendre. Il y a quelque chose dans la conversation qui ne passe pas par e-mail. Au bureau aussi, il faut sortir boire un café et voir d'autres choses.

Vous avez déjà imaginé monter un studio ?

« Parfois le matin, j'ai envie de venir à 11 heures. C'est un esprit un bureau, et je ne l'ai pas. » Non, je suis trop libre, j'ai envie de voyager et d'être flexible. Parfois le matin, j'ai envie de venir à 11 heures. C'est un esprit un bureau, et je ne l'ai pas.

Quel conseil donneriez-vous à des étudiants en graphisme ?

Rester curieux. C'est ce qui nourrit son travail et sa personnalité. Ne pas utiliser l'ordinateur comme une source d'inspiration. C'est une fenêtre sur le monde, mais il n'y a pas que ça. Finalement, pour être unique, de nos jours, il faut aller à la bibliothèque et regarder autour de soi. Et pas si loin.

Comment gérez-vous vos réseaux sociaux ?

Ce qui m'a permis de manquer ma maison d'édition c'est Facebook, qui venait de se mettre en place, en 2007. J'utilise les réseaux sociaux comme un outil de communication directe et d'échange. C'est pour moi un lieu de découverte et de rencontres. Quand je découvre quelqu'un sur Instagram, je lui demande de nous rencontrer en vrai, tout de suite. Je prends un café. En fait, je prends des cafés tout le temps ! Mais ce que génère Instagram, c'est de voir ce qui se fait et de se dire wow, je vais le faire ! Le problème, c'est comment ne pas tomber dans le piège. La culture et la curiosité personnelles permettent de l'éviter et d'avoir ses propres sources d'inspiration.

Avez-vous un dicton ?

Give to get. Donner pour recevoir. Et pour le *publishing* c'est *Publishing is a necessity.* Ça doit être une nécessité de publier, et pas autre chose. Pour ce qui est du livre, on vit dans un monde de plus en plus digital et ça ne sert à rien de faire beaucoup de livres. Il faut juste l'essentiel. J'ai une tendance un peu minimale, à faire moins mais bien. Du coup, ça marche. Vu que c'est moins, c'est bien pensé et tu peux gagner ta vie. ☺

SCÉNARIO

EU

S

T

POUR LE

TOUR

MARIO



BELONG

Democratic Design Day

Le Democratic Design Day a été organisé par Ikea le 22 septembre 2017 à l'ECAL. Dernier invité d'une journée consacrée à l'habitat de demain, Mario Bellini saute d'une *slide* à l'autre, commente ses références et présente de nombreuses idées. Nous en avons choisi cinq.

Baptiste Husi et Sélène Lepoutre (BA Design Industriel)

Mario Bellini ouvre sa conférence par la lecture d'un texte sur la destruction de Pompéi et le constat que nous utilisons les mêmes objets qu'il y a deux mille ans. Il pose alors cette question : « Qui a inventé la chaise ? Pensez-y ! » Il existe une histoire de l'assise, on n'invente pas un objet, on le redessine. Ce redesign, plus qu'une réinterprétation peut, dans certains cas, être une innovation par le procédé ou la manière d'appréhender l'objet. Un objet peut porter une invention, la promouvoir, mais c'est rarement le design qui crée l'objet de l'invention. C'est en ayant conscience du passé de l'objet et en étant informé sur les inventions actuelles que l'on peut proposer une adaptation novatrice.

« Un objet peut porter une invention, la promouvoir, mais c'est rarement le design qui crée l'objet de l'invention. »

« Si vous pensez aux idéologies qui se trouvent derrière les unités d'habitation de Le Corbusier, il est parti de l'homme

pour changer l'idée de l'espace intérieur, c'est une forme d'idée très vivable... une idée innovante et qui continue à fonctionner. Beaucoup d'architectures sont encore basées sur cette idée d'espace tridimensionnel. » La Cité Radieuse reste moderne aujourd'hui, car le parti pris est tellement fort qu'il a révolutionné la manière de penser l'espace. La radicalité dans la manière de concevoir l'espace a permis de faire table rase d'autres contraintes potentielles avec, comme justification, le fait que ce soit pour le futur, pour l'homme de demain. Certaines de ces spéculations sur l'évolution de nos habitudes et comportements ne se sont pas encore produites. En cela, c'est une architecture qui continue de porter une utopie en laquelle certains, aujourd'hui encore, voient une réalisation possible.

Lorsque l'on compare deux visionnaires de l'architecture tels Louis Kahn et Le Corbusier, on se rend compte que les partis pris sont très différents. D'un côté, Le Corbusier se disait novateur parce qu'il utilisait un matériau relativement nouveau : le béton (1).

De l'autre, Louis Kahn se disait conservateur et utilisait un matériau de longue tradition : la brique (2). Tous deux cherchaient à pousser les matériaux et innover dans la création de leurs bâtiments. Résultat : Le Corbusier a conçu des bâtiments novateurs et considérés comme modernes avec le béton – qui permet des formes étonnantes, mais pas toujours contrôlables, surtout à l'époque. Alors que la brique était beaucoup mieux maîtrisée et ne permettait pas de réaliser des formes organiques. Aujourd'hui, on peut mettre en regard l'évolution de la maîtrise d'un matériau traditionnel et l'exploration d'un nouveau matériau : « En Inde, principalement, où les façons de construire n'étaient pas toujours contrôlables et où la maintenance équivalait à zéro, tous les bâtiments de Le Corbusier sont quasiment en ruines [...] alors que les bâtiments de Louis Kahn sont toujours en parfait état. »

Certains visionnaires font volontairement abstraction de la réalisation de leur projet pour s'aventurer plus loin dans l'exploration du futur. Comme par exemple Yona Friedman, qui imagine créer des villes suspendues dans le ciel afin de minimiser la surface terrestre investie. Ces projets sont excentriques et non viables. Pourtant, ils nous permettent de questionner le futur et l'expansion possible de nos sociétés. Les *Walking Cities* de Ron Herron (3), membre d'*Archigram*, propose des villes mouvantes. Finalement, nous ne sommes pas les premiers à nous poser des questions sur l'avenir, comme le



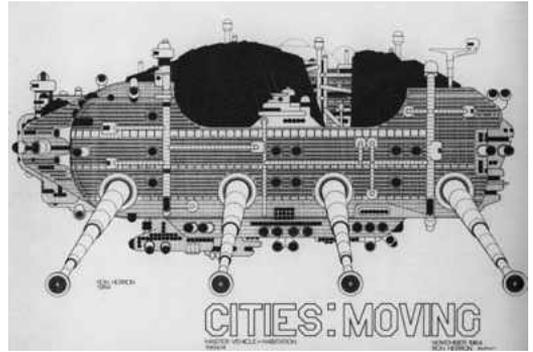
1



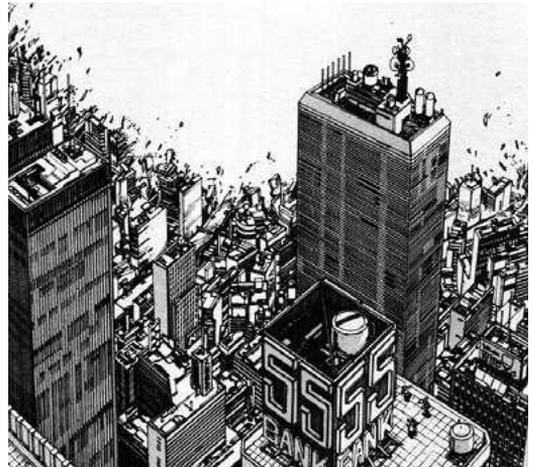
2

souligne Mario Bellini : « Ils se posaient tous les mêmes questions que celles que nous nous posons aujourd’hui... » Il y a donc une histoire du futur en quelque sorte. Mais aujourd’hui, contrairement à cette génération, lorsqu’on évoque le futur, on cherche à répondre à une problématique imminente ou présente.

Au fil d’un diaporama où se succèdent les images de *Docteur Strange*, *Elysium* et Dubaï, Mario Bellini nous suggère : « La science-fiction est là... et peut être considérée comme un exercice sur une réalité possible, mais dans tous les cas, quelque chose nous est donné pour réfléchir sur notre système. » En somme, toute forme de science-fiction – utopie, dystrophie ou uchronie – est une caricature de notre réalité, parfois poussée à l’extrême. La science-fiction permet de ne pas brider l’imaginaire, elle part d’un trait du réel pour en proposer une évolution. En changeant de contexte, la science-fiction amène à questionner ce trait et à prendre conscience du pouvoir d’un objet, d’une pratique ou d’un comportement actuel. Parfois, les différences entre science-fiction et réalité sont minimales. Ainsi, on peut comparer divers styles architecturaux, qu’ils soient issus de la (science)-fiction ou de la réalité : le dessin animé *Akira* de Katsuhiro Ōtomo (4) et les Flame Towers de Hellmuth, Obata + Kassabaum (HOK) (5) situées à Baku (Azerbaïdjan). ◉



3

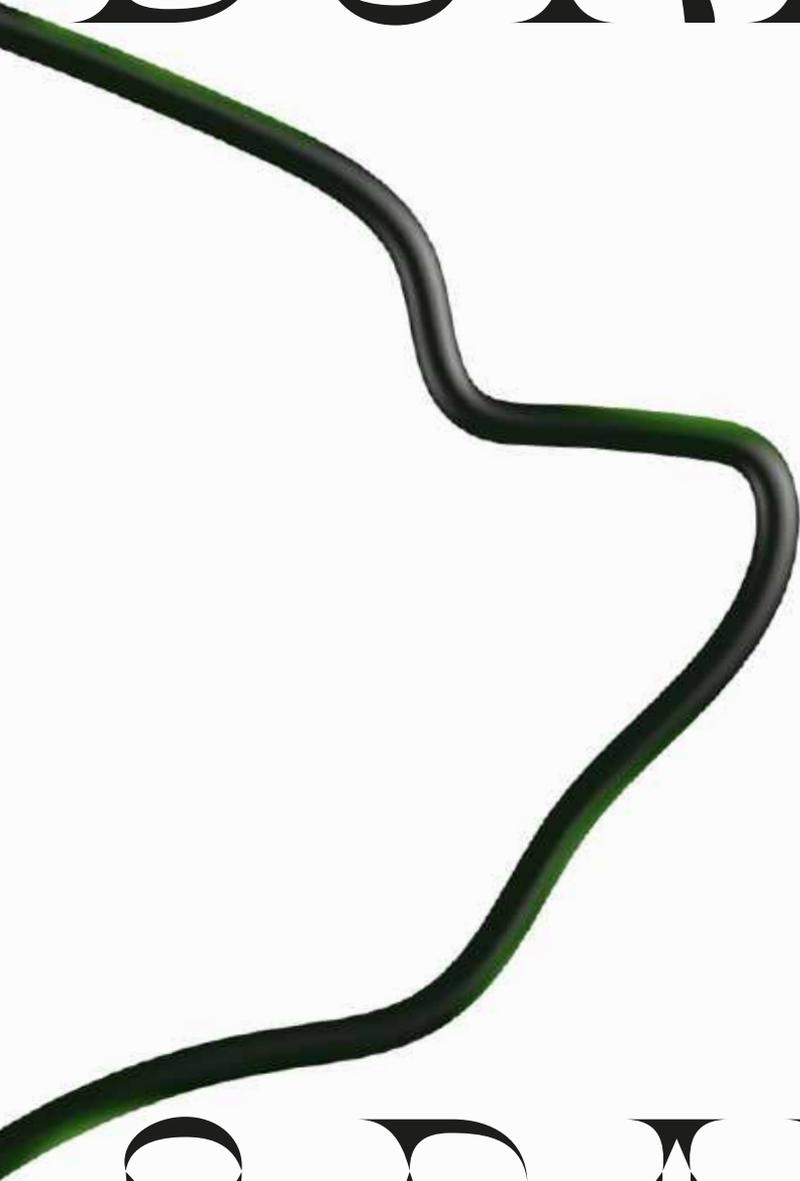


4



5

DONNE



& RABY

Actuellement basé à New York, le duo formé par Anthony Dunne et Fiona Raby enseigne à la *New School*, et développe une pratique quelque peu différente d'un designer travaillant l'objet industriel. Elle consiste à stimuler le débat autour de thématiques touchant aux technologies émergentes, et aux questions sociales, politiques et éthiques qui en découlent. Ils définissent leur démarche comme un « design spéculatif », dans lequel le produit n'est que le médium du message qu'ils veulent transmettre.

Amandine Gini (BA Design Industriel)

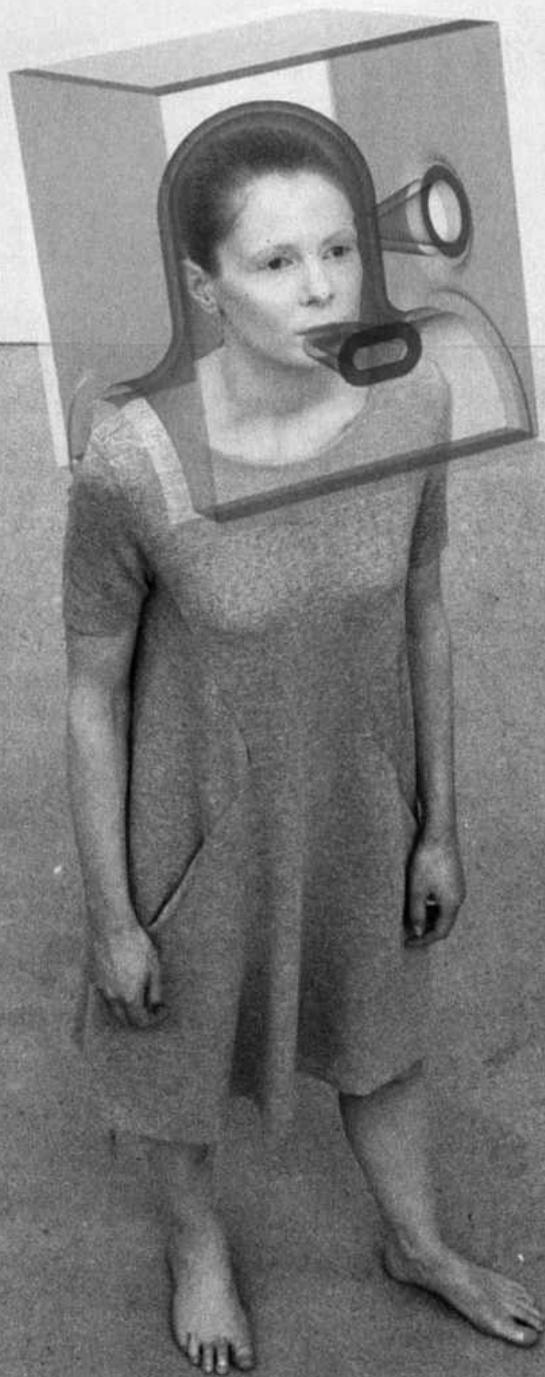
Comment en êtes-vous arrivés à une posture de recherche dans le design plutôt qu'à une approche classique du design industriel ?

Très tôt dans nos carrières, nous avons été frustrés par les limites que l'industrie imposait à un produit, électronique par exemple, dans ce qu'il pouvait apporter à la vie des gens, mais pour autant, nous ne voulions pas cesser d'être des designers ou uniquement concevoir des objets d'artisanat. Grâce à notre enseignement, nous avons été fascinés par les nouvelles possibilités de design, en particulier industriel, et de design d'interaction qui pourraient être débloquées si elles étaient découplées d'un contexte strictement commercial et relocalisées dans le cadre académique d'une école d'art et de design. Serait-ce une forme de pratique critique qui remettrait en question les hypothèses, les idées préconçues et les données sur

le rôle des produits et des systèmes technologiques dans la vie de tous les jours (design critique) ? Ou, en utilisant des propositions de produits hypothétiques, pourrait-il rendre concrètes et accessibles aux non-experts diverses implications sociales, culturelles et même éthiques de la recherche dans des domaines tels que la biotechnologie et l'intelligence artificielle ?

Dans vos travaux, vous focalisez-vous sur un futur proche ou lointain ?

Ni l'un ni l'autre. Nous sommes principalement impliqués par le « pas ici » et « pas maintenant » : l'irréalité. Une fois que vous sortez du « ici » et « maintenant », dans le design en tout cas, votre travail est automatiquement relocalisé « vers » le futur. Mais l'avenir en tant que cadre pour traiter des propositions de design fictives peut être restrictif et



s'accompagne de certaines attentes quant à la plausibilité et aux relations avec les réalités existantes. Mais si la réalité existante est déjà problématique, nous devrions commencer d'un ailleurs. Les visions du monde alternatives matérialisées en propositions de design seraient-elles un point de départ plus riche que les futurs technologiques alternatifs ? Il y a beaucoup de connaissances disponibles sur la façon de développer de nouvelles technologies, mais comment développer de nouvelles visions du monde à partir de valeurs, d'espoirs, de rêves et de peurs ? Essayer d'y répondre nous mène à des discussions et à des collaborations très intéressantes avec des anthropologues, des philosophes et des politiciens à la *New School* (New York), où nous travaillons actuellement.

« Une fois que vous sortez du < ici > et < maintenant >, dans le design en tout cas, votre travail est automatiquement relocalisé < vers > le futur. »

Vous définissez-vous comme appartenant à un groupe d'artistes, de designers, de penseurs ?

Très vaguement. Notre travail de design s'appuie sur une approche de la conception très particulière, développée par des architectes et des designers, principalement en Italie dans les années 1960 et 1970, qui acceptaient pleinement la critique et la spéculation. Bien qu'il

existe une longue tradition dans ce type de conception en architecture, ainsi que des moments dans le design de mobilier et design graphique, elle ne s'est jamais vraiment enthousiasmée pour le design industriel et interactif, donc cette communauté est encore grandissante.

« Nous avons besoin de plus de pluralité dans le design, pas de style, mais d'idéologies et de valeurs », écrivez-vous dans *Speculative Everything* (1). Vous avez observé que le design spéculatif prend forme principalement dans le contexte d'écoles ou d'universités, et qu'il y a un certain manque de maturité ou de professionnalisme dans ce domaine. En tant que profs, quels sont vos espoirs pour le futur de l'éducation dans le design ?

Au cours de ces dernières années, l'intérêt pour les formes spéculatives du design a crû. Beaucoup de studios et d'organisations explorent maintenant comment il pourrait être appliqué au-delà des écoles et du milieu universitaire, dans différents contextes culturels et professionnels, ou à toutes sortes de défis ; par conséquent, il continue d'évoluer et de muter. Il y a également eu beaucoup de débats et de discussions qui ont aidé à identifier d'autres directions pour la recherche et l'expérimentation. Quant à notre école de design idéale, en 2014, nous avons écrit un très

1 Anthony Dunne et Fiona Raby. *Speculative Everything*. Cambridge, MA : MIT Press, 2013.

bref aperçu de ce que cela pourrait être (2).

Vous présentez vos projets dans des musées ou lors de conférences.

Avez-vous déjà pensé à faire un film de fiction, un livre ou un scénario comme autre moyen de transmission ?

Depuis que nous avons rejoint *The New School*, nous avons un peu expérimenté les fictions. Et nous aimerions beaucoup faire un court-métrage expérimental, mais trouver le budget et les fonds relève du défi. L'une des choses que nous aimons le plus dans les expositions est le fait que le spectateur puisse s'immerger dans l'espace et profiter des expositions sans intermédiaire. C'est quelque chose que nous aimerions explorer à plus grande échelle sous la forme d'environnements immersifs qui combinent de nombreux médias.

En 2004, vous imaginez des énergies futures, dont les enfants seraient les principaux producteurs, et songez aux impacts sociaux que cela engendrerait. Comment imaginez-vous ces scénarios maintenant ? Penseriez-vous aux mêmes énergies treize ans après ?

C'est difficile à dire. Les sources biologiques d'énergie sont toujours intéressantes, mais peut-être pas l'hydrogène.

2 Voir http://www.maharam.com/stories/raby_the-school-of-constructed-realities

Prenons un de vos anciens projets : « *Hertzian Tale 1994-97* », le scanner radio qui cartographiait les champs d'énergie transmis par les baby-phones sans fil à Londres. Le repenseriez-vous différemment aujourd'hui, au vu de notre relation actuelle à la technologie et au futur ?

La nécessité de repenser l'articulation des frontières entre le privé et le public face aux nouvelles technologies reste pertinente. Quant à la cartographie de l'espace hertzien, sa densité actuelle rendrait la tâche beaucoup plus difficile. Mais la principale différence entre hier et aujourd'hui est que les réalités sociales et politiques qui se dessinent autour de nous, du moins en Occident, sont beaucoup plus dystopiques que tout ce que nous avons imaginé dans les années 1990. Une conception plus optimiste serait peut-être nécessaire aujourd'hui.

Puisqu'il est devenu si présent dans notre vie quotidienne, comment imaginez-vous le futur à présent ? Est-il toujours pertinent d'y réfléchir ?

L'imagination du design est actuellement dominée par des conceptions très étroites de futurs technologiques. Générées principalement par des sociétés technologiques [Google ou Apple, ndlr], renforcées par le cinéma et la culture grand public, elles sont si répandues qu'il devient de plus en plus difficile d'imaginer d'autres types d'avenir. C'est pourtant

exactement ce que nous devons faire : imaginer des manières d'être radicalement différentes. De nouveaux mondes sont imaginés par des écrivains, des cinéastes et des artistes ; les designers peuvent également emprunter cette approche pour développer des projets qui produisent une réflexion et une imagination sur le genre de monde dans lequel les gens souhaiteraient vivre, plutôt que de communiquer une vision de ce que les choses seront ou devraient être. Peut-être une nouvelle forme de design civique visant à élargir l'horizon des possibilités dans l'imagination collective plutôt que prescriptrice d'un avenir particulier.

Vous avez travaillé autour de la thématique du consumérisme. Pensez-vous que, dans cinquante ans, la société occidentale sera toujours dominée par la culture de consommation ?

Je ne l'espère pas !

« De nouveaux mondes sont imaginés par des écrivains, des cinéastes et des artistes ; les designers peuvent également emprunter cette approche pour développer des projets. »

Vous travaillez sur des projets qui participent d'une attitude anticipative. Dès lors que vous imaginez des pratiques futures, pensez-vous aux matériaux, aux machines et aux techniques de fabrication qui pourraient être utilisés dans un futur proche ?

Parfois. Nous l'avons fait avec *United Micro Kingdoms* (2013), mais avons adopté une approche très différente avec *Not Here, Not Now* (2015), où nous voulions expérimenter l'esthétique et différents modes de représentation au-delà du réalisme, pour que le spectateur ait plus de place pour interpréter le travail à sa manière. ◉

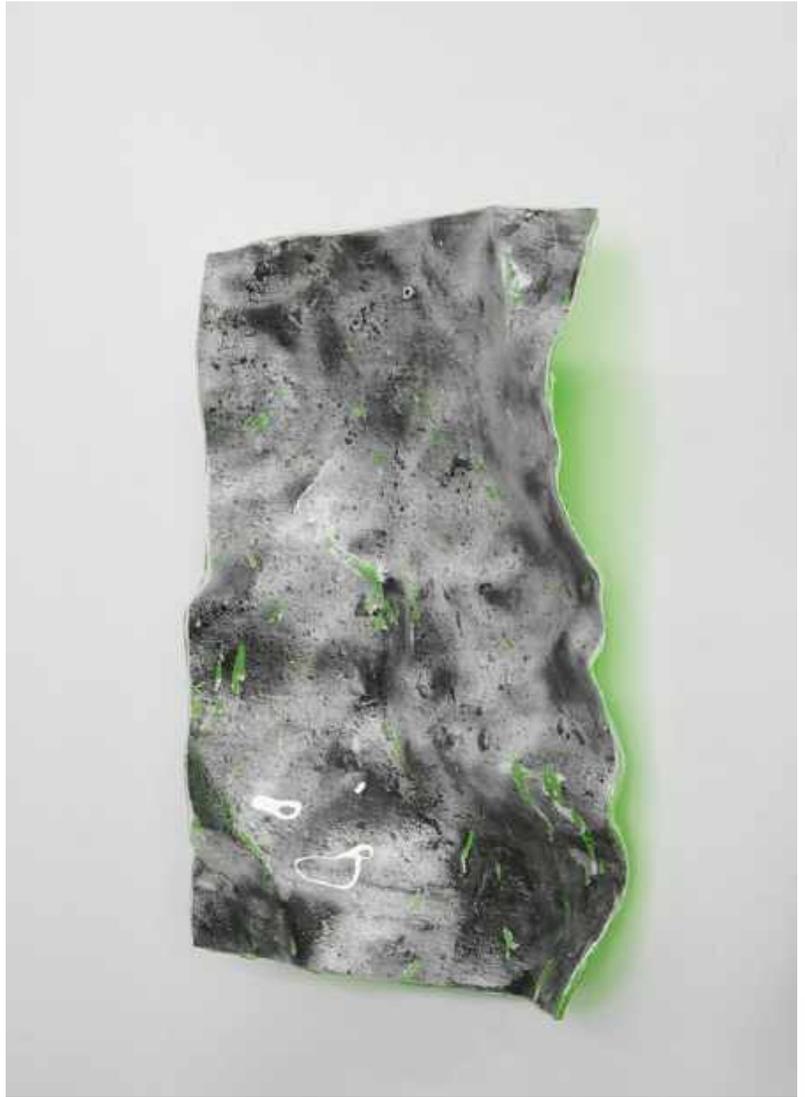
AUGUST

ENVOI



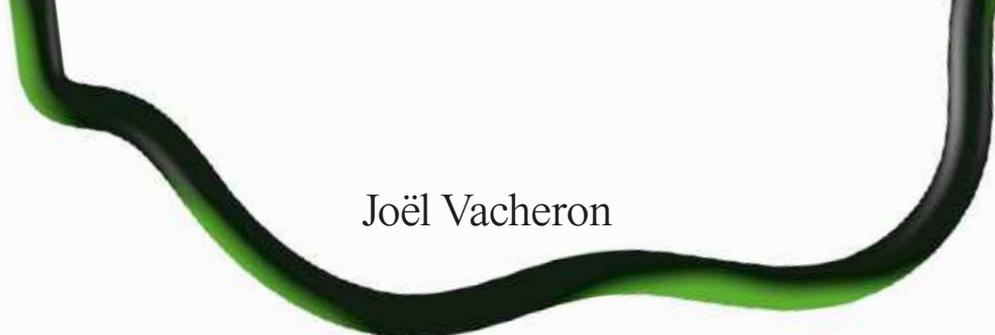
PHOTO

GRAPHY



Alfatih Al Zouabi et Diane Becheras
(BA Media & Interaction Design)

Photographie de Justinas Vilutis, dans le cadre de *Dye City*,
workshop de Letha Wilson & Ethan Greenbaum



Joël Vacheron

(Alfatih Al Zouabi) Comment est-ce que le projet s'est mis en place ?

Le thème est lié à un mémoire d'étudiant, Maxime Guyon, qui avait travaillé sur les manipulations d'images photographiques. C'était un travail pertinent à plus d'un égard et ça a donné une direction, un cadre au projet de recherche. L'important pour nous était de faire un point sur les évolutions récentes de la photo.

(Diane Becheras) Vous avez fait un livre, une expo, un site et un symposium. Comment avez-vous mis en place ces choix de médias ?

Ce sont des choix de départ que l'on prédéfinit. Dans les projets de recherche à l'ECAL, on essaie de privilégier une approche de recherche-création. C'est-à-dire que l'accent est mis sur la création de productions originales. Ensuite, le projet est comparable à un travail de mémoire ; on commence par faire une note d'intention, puis on essaie de répondre au sujet. On avait pensé, comme référence, à un TEDx se déroulant au Lichtenstein, où le décor aurait été scénographié comme une exposition. Melanie Bühler, de Lunch Bytes, était une autre référence. Elle fait des séries

de conférences sur les nouvelles technologies avec des tables rondes de trois, quatre personnes

(A) Est-ce qu'il y avait une volonté de faire transparaître le fait que la photographie est devenue globale à travers un choix de médias variés ?

On avait fait une recherche avec le Master Art Direction il y a deux ans, « *Digital Strategies in Genre-Defining Magazines* », qui était un peu sur le même modèle, avec des workshops. On pose des hypothèses et des idées au début, et ensuite c'est un peu l'inconnu.

C'est très difficile de savoir à quoi ça va ressembler. Un mois avant la fin, on se posait encore des questions. C'est assez important d'avoir des idées claires au début, pour que ça guide les différentes étapes, mais en même temps il y a une longue période de flou. C'était aussi une bonne surprise, le symposium s'est bien déroulé. Il y a eu à la fin quelque chose qui a émergé, qui a cristallisé plein de choses. Je pense que c'est là une des propriétés de la recherche. A la différence de certains projets, où la forme finale est très claire, là, il y a toujours des inconnues.

(D) Concernant ces inconnues, avez-vous un regard critique sur le résultat ?

Ça m'a positivement surpris. Je trouve assez étonnante la capacité de la section photo à faire les choses hyper rapidement. C'est peut-être l'ECAL en général. Cette manière de procéder influence la façon de concevoir une recherche parce que cette capacité à pouvoir finir les choses très rapidement est une force qui n'est pas du tout compatible avec l'idée de base que l'on a lorsque l'on conçoit une recherche.

(D) Les conclusions de cette recherche ?

Je ne sais pas si j'ai vraiment une conclusion. Cette recherche offre une base commune pour discuter de certaines questions. Ça délimite un champ d'activité, des acteurs, des techniques, une sorte d'état de l'art, un fond ou référent commun sur lequel on peut discuter.

Ça ouvre plus de questions que ça n'apporte de réponses. Dans les sciences dures, il y a cette volonté de répondre à des questions, à des problèmes, alors que dans 90 % des cas, on finit une recherche et on a encore des questions. Dans les sciences sociales ou les arts, c'est plutôt l'inverse. Ça ouvre des questions, des pistes.

« Dans les sciences dures, il y a cette volonté de répondre à des questions. Dans les sciences sociales ou les arts, c'est plutôt l'inverse. Ça ouvre des questions, des pistes. »

(A) On perçoit la photographie comme une activité impliquant une capture à l'aide d'un appareil. Puisque de multiples médias viennent s'y greffer, faudrait-il trouver un nouveau terme, ou redonner une autre définition de la photographie ?

C'est évident que c'est un environnement qui est en pleine redéfinition, mais si l'on ne parle pas de photographie, que mettons-nous à la place ? Il y a peu de domaines qui ont été autant bouleversés ces dix, vingt dernières années par les innovations techniques. Ce n'est pas évident de trouver un terme pour le remplacer. En revanche, l'idée de former des photographes est à mon avis assez claire. C'est quand même un métier avec des bases communes établies. Ensuite, ils peuvent faire autre chose à partir de ces connaissances. Je pense qu'il y a un métier et une histoire qui sont enseignés. Là, on gratte un peu sur ce qui se fait de plus récent et de certaines perspectives, mais ça ne veut pas dire que l'histoire, le métier et les choses liés au médium ne sont pas importants. Je pense que c'est pour ça que le terme reste, et qu'il est important de le garder, à mon avis. ◉

Estelle Blaschke

(Alfatih Al Zouabi) Comment avez-vous été impliquée dans le projet «*Augmented Photography*»?

Ayant récemment organisé un colloque international à l'UNIL intitulé «*Photography and Information Technology*», on m'a demandé de participer au projet. L'idée était d'avoir des personnes de différentes disciplines afin d'essayer de comprendre comment on peut inscrire la photographie dans les technologies de l'information. Pour «*Augmented Photography*», j'ai mis en perspective les années 1920-30, qui ont été une période cruciale, et pas uniquement pour la photographie, mais aussi pour la vidéo, la publicité, la presse. C'était un vrai moment d'émergence. On parle de premier flux d'images, une surproduction très similaire à ce que l'on observe aujourd'hui. Dans les années 1920-30, ce flux d'images mène à une situation d'expérimentation, une liberté dans la création, et il me semble que l'*augmented photography*, ou l'idée de post-photographie, a une dynamique similaire. On a une surproduction de photos vernaculaires et, en parallèle, une volonté de trouver des formes d'expression artistique qui se différencient des pratiques amateurs.

«*Dans les années 1920-30 ce flux d'images mène à une situation d'expérimentation, une liberté dans la création, et il me semble que l'augmented photography, ou l'idée de post-photographie, a une dynamique similaire.*»

(A) Aujourd'hui, avec Internet et surtout des plateformes comme Instagram qui nous invitent à être des créateurs et des curateurs, le monde amateur a de plus en plus d'influence sur le monde institutionnel.

Le numérique en général a eu pour effet de déhiérarchiser l'industrie culturelle, et pas uniquement dans la photo, mais aussi dans d'autres domaines, comme le journalisme par exemple. Instagram, comme beaucoup de plateformes, part de l'idée de créer de la liberté. Au début, on voyait beaucoup de bonnes choses, mais après on a pu observer une sorte d'homogénéisation des esthétiques. En raison des algorithmes, et aussi parce que les amateurs s'inspirent des amateurs et reproduisent les mêmes clichés. Et il y a sur Instagram une esthétique commerciale pas très différente de ce que propose Getty Images. Mais est-ce vraiment un

lieu de création ? Est-ce vraiment quelque chose qui, culturellement, soit plus qu'un phénomène de masse ? Par exemple : j'étais dans un restaurant branché et lorsque le plat est arrivé... c'était un plat Instagram. La composition de ce plat, par ses couleurs et sa présentation, était faite pour être photographiée. Ce sont des phénomènes intéressants, mais artistiquement, je trouve que ça a peu d'intérêt. Peut-être est-ce un autre volet pour ce projet d'*augmented photography*. Quels seront les nouveaux styles, les nouveaux genres, les nouvelles façons de voir, d'exposer, de montrer et de penser le display ? D'autre part, on doit aussi se demander à quel point on est collaborateur d'une technologie qui est mise à notre disposition par de grandes entreprises, a priori américaines, qui essaient de nous pousser dans cette direction. Certains artistes, qui sont aussi informaticiens, ont parfois une approche critique : comment peut-on détourner ces technologies pour la création, comment peut-on en quelque sorte intervenir et changer le software. Parce que ce sont des outils qu'on utilise sans vraiment savoir qui est derrière.

(Diane Becheras) Avant,
le photographe connaissait
son appareil...

C'est vrai, dans les années 1970, Wolfgang Tillmans, par exemple, a travaillé sur le processus chimique qui intervient dans la manière même de créer des images. Est-ce qu'on le verra

aussi avec le numérique ? Le problème c'est que ces programmes sont opaques, il y a un manque de savoir dans la programmation. On a besoin d'une sorte de positionnement critique par rapport à ces technologies, et là encore on peut aller dans l'histoire de la photo et voir comment certains artistes ont utilisé l'appareil photo dans des contextes très différents pour critiquer la culture visuelle.

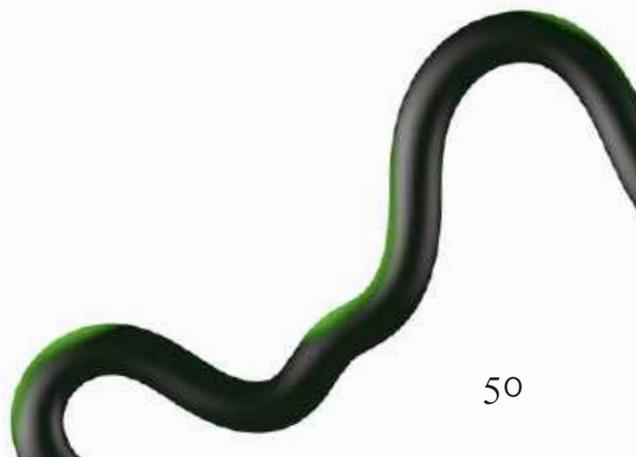
« Il y a eu une sorte de contestation du réel dans la photographie, des moments de création, de manipulation de l'image, et pas uniquement à des fins de propagande. Ça a toujours été un champ dans lequel on a joué avec la notion de vrai. »

(A) Il y a toujours eu cette idée que la photo représentait la réalité, même si la manipulation existe depuis très longtemps. Aujourd'hui, alors que des images réalistes sont générées sans même passer par un appareil photo, cette idée est toujours ancrée.

A quel point une photo peut-elle être réellement authentique ? Dès le début de la photographie, on a eu à répondre à cette question. Il y a eu une sorte de contestation du réel dans la photographie, des moments de création, de manipulation de l'image, et pas uniquement à des fins de propagande. Ça a toujours été un champ dans lequel on a joué avec la

notion de vrai. Au xx^e siècle, on a construit cette idée du réel, de la preuve, et c'est comme ça que la photographie a été vue. Mais c'est une construction. Maintenant, le numérique met à nouveau le médium en question. Avec le numérique, même si tout le monde sait que c'est beaucoup plus facile de manipuler une image sans qu'on s'en aperçoive, il y a toujours cette croyance dans l'image. Cette croyance s'explique par le contexte de diffusion. Une image qui paraît dans

un journal sérieux va être lue de façon sérieuse. Même chose dans un contexte scientifique ; quand vous voyez des images de Mars, ce sont des documents scientifiques qui vous donnent des faits, et en même temps ces images sont hyper artificielles. Les couleurs sont artificielles, elles ont dû être retravaillées pour devenir des sources documentaires. Le vrai et le faux ne s'excluent pas, ce n'est pas une opposition, c'est plutôt une sorte de dégradé. ◉



Claus Gunti

(Diane Becheras) Dans votre essai, au sein du livre, vous parlez d'espace tridimensionnel. Est-ce cela qui définit la photographie aujourd'hui ?

Pour la première fois depuis l'apparition du numérique, on considère que la modélisation 3D peut être de la photographie. Dans les années 1990, il y a eu tout un mouvement de rejet du numérique. On disait que ce n'était pas de la photographie, que ce n'était pas comme la pellicule, etc. Maintenant qu'une génération a grandi avec le numérique, on peut envisager d'autres formes photographiques au sens large. Pas exclusivement la modélisation, mais également la mise en relation d'images photographiques avec des données 3D, des données GPS.

« Pour la première fois depuis l'apparition du numérique, on considère que la modélisation 3D peut être de la photographie. »

(Alfatih Al Zouabi) Avec l'apparition de la photo, la peinture a dû trouver d'autres moyens d'expression. Mais aujourd'hui, les photographes utilisant la 3D la considèrent comme un prolongement de la photo, alors que c'est une technique complètement différente.

Je pense à une idée de Jonathan Crary, un historien de l'art américain qui, au début des années 2000, s'interrogeait sur les implications du numérique et notamment sur le fait qu'il n'y a plus forcément de point de vue fixe ni plus forcément cette idée de *camera obscura* – qui est dans une certaine mesure une émulation de la vision de l'homme. Aujourd'hui, c'est dépassé. Et donc forcément cela implique une nouvelle conception de l'espace et d'autres formes de représentations. C'est vraiment une transformation assez radicale de la manière dont l'humain perçoit son environnement.

(A) Ces nouvelles techniques peuvent se trouver sous le terme de « photographie ». Ne faudrait-il pas en proposer un nouveau ?

Il y avait ce débat dans les années 1970, notamment dans une expo assez célèbre qui mentionnait l'opposition entre les photographes et les artistes utilisant la photographie. Il semble y avoir deux choses que l'on a longtemps distinguées, mais qui ne devaient pas forcément l'être. Aujourd'hui, ça devient compliqué parce que la photographie est omniprésente, par Instagram, Facebook... Ce qu'en font les artistes est très différent, mais pour moi, ce n'est pas du tout problématique de parler de photographie.

(D) Mais les pièces qu'on a pu voir dans l'exposition s'apparentent à de la sculpture. Est-ce que ce sont les médiums et les disciplines qui se mélangent et rendent les frontières floues ?

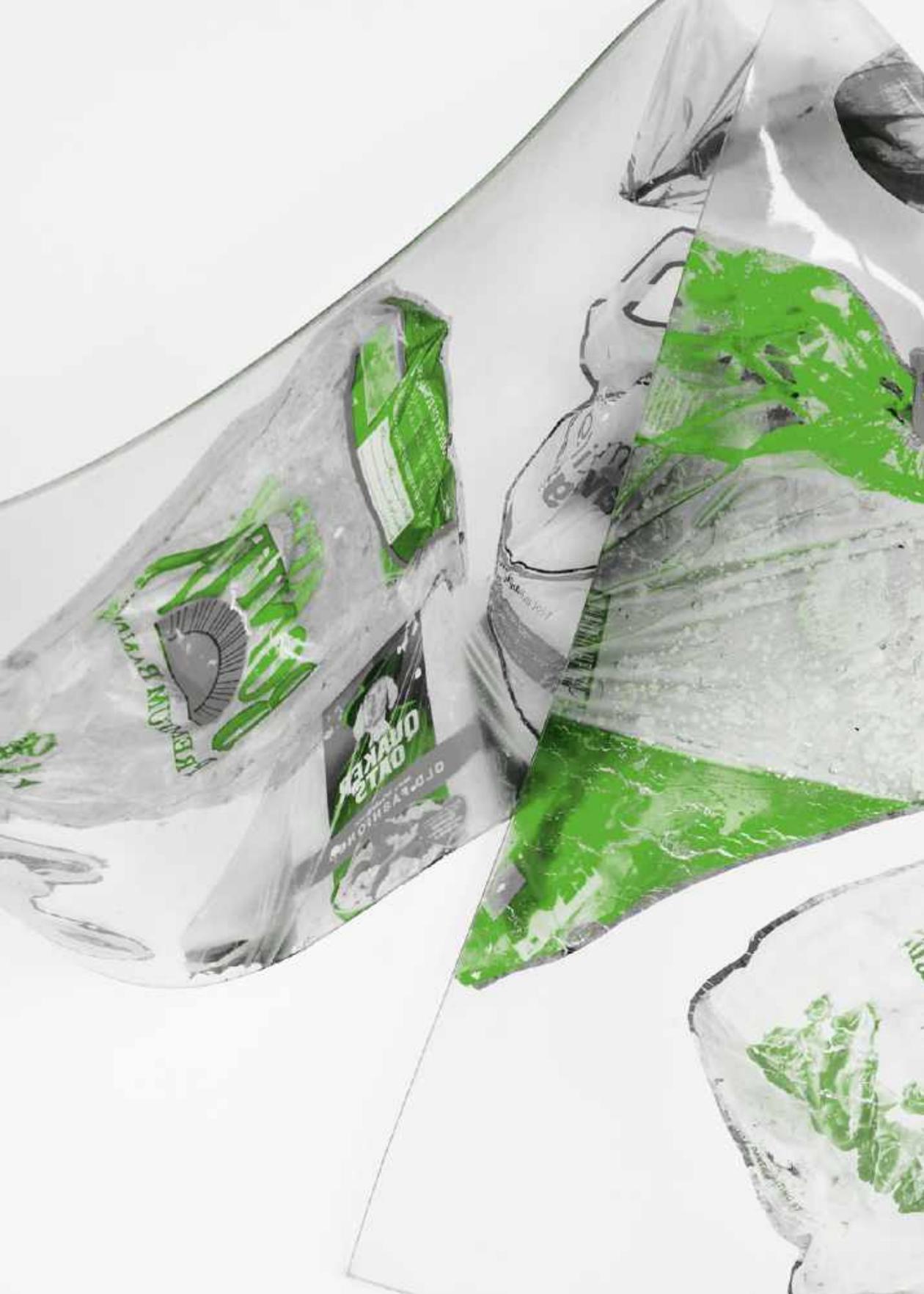
La photographie est reconnue comme forme artistique depuis la décennie soixante-dix. Andreas Gursky, Thomas Ruff ou Jeff Wall ont fait des tirages géants pour dire que la photo c'est aussi de l'art. Ensuite, le deuxième mouvement a été de jouer avec l'archive photographique. Faire des installations complexes où on travaille vraiment les formes et les formats. Après vingt, trente ans d'expérimentations, il y a une sorte d'ouverture où il n'y a plus cette idée de se définir à travers quelque chose

ou en opposition à quelque chose. Gursky existait face à la peinture par exemple, mais aujourd'hui on peut se demander si la question des catégories (sculpture, peinture, photographie) n'est pas complètement dépassée. Lev Manovich parle d'ère post-média parce que ça a plus de sens et qu'on vit dans un monde hybride.

« J'ai trouvé très intéressante cette volonté de faire sortir la photographie des deux dimensions parce que l'histoire des expositions de photographie reste quand même incroyablement conservatrice. »

(D) Et qu'avez-vous pensé de l'exposition ?

J'ai trouvé très intéressante cette volonté de faire sortir la photographie des deux dimensions parce que l'histoire des expositions de photographie reste quand même incroyablement conservatrice. Même Tillmans, qui varie petits et grands formats, mat, brillant et des matérialités différentes, reste quand même très conventionnel. Et là, il y a une sorte d'explosion qui est le reflet dans une certaine mesure de la culture des images sur Internet. Il me semble que lorsqu'on est producteur d'images, on doit presque nécessairement avoir une position critique par rapport à ça. L'image est aujourd'hui un des enjeux critiques de la communication.



(A) A l'époque de l'analogique, les photographes avaient des compétences techniques assez élevées. Et là, peut-être est-ce dû à la période de transition que nous vivons, mais on sent une sorte de dépassement entre le savoir technique et la pratique photographique. Il ne s'agit pas toujours de technique, mais aussi d'un manque de connaissance des logiciels et de leur conception. Pensez-vous qu'une maîtrise de ces outils soit essentielle ?

A l'ECAL, ce sont les typographes qui, les premiers, ont attiré mon attention sur le fait que les logiciels conditionnaient leur travail et donc qu'il fallait savoir coder. Ce mouvement est arrivé chez les photographes et j'ai vu dernièrement que la Photographer's Gallery, à Londres, proposait un cours de codage. Tout comme j'ai entendu Maxime Guyon me parler de ses expérimentations avec le *machine learning*. Alors, même si je pense que les photographes ne devraient pas

s'orienter vers ces technologies-là, il me semble assez important de les comprendre et de savoir coder pour les maîtriser.

(D) Peut-on voir à travers l'évolution de la photographie l'évolution de la société ?

Il y a eu cette prétention documentaire de la photographie, qui voulait montrer quelque chose. Maintenant, ce sont plutôt les formes photographiques qui sont le symptôme de l'époque. Il y a maintenant beaucoup de travaux de photographes qui semblent vraiment être la conséquence immédiate de la culture visuelle sur Internet. Dans les années 1990, on disait qu'il y avait la réalité et qu'il y avait l'Internet. Le réel et le virtuel. Aujourd'hui, ce n'est plus du tout opérant, c'est clairement imbriqué. Il y a plein de choses que l'on vit ou que l'on voit sur Internet avant de les voir dans le monde physique. Et je pense que ça implique effectivement une reconfiguration dans notre rapport au savoir, à l'espace, et à la vie en général. ◉

Nicolas Nova

(Alfatih Al Zouabi) Comment avez-vous été sollicité pour ce projet de recherche ?

Je travaille à *Near Future Laboratory*, une agence de conseil et de prospective qui imagine et anticipe le futur. J'enseigne aussi à la HEAD [Haute école d'art et de design à Genève] comme professeur associé sur des sujets qui ont trait à l'histoire des technologies numériques et à l'histoire de leur usage. Je dirais que je suis entre anthropologie, design et technologie. J'essaie de comprendre comment se sont constitués ces objets de la technologie. Comment ils sont utilisés et comment les designers les modifient, les transforment. C'est également à ce titre que j'enseigne à l'ECAL. J'ai été sollicité par Milo, Maxime et Joël parce qu'ils avaient envie d'avoir un point de vue sur la manière dont les technologies, ou le détournement des technologies par les designers, peuvent avoir une influence sur la photographie.

« Le terme < photographie > renvoie à des réalités très différentes, même si cela constitue un référentiel commun pour beaucoup de monde. »

(A) Est-ce que l'exposition répond à votre vision ?

C'est intéressant de voir que le terme « photographie » renvoie à des réalités très différentes, même si cela constitue un référentiel commun pour beaucoup ; ça montre que derrière, du point de vue des techniques, de leurs usages et leurs transformations, ce n'est pas plus complexe qu'avant, mais il y a une diversité qui est peut-être plus importante.

(Diane Becheras) Le processus de création a changé et maintenant les photographes sont en rapport direct avec l'outil numérique. Ils utilisent des programmes, mais on peut noter qu'ils ne montrent pas ce processus.

C'est vrai que dans une certaine tradition photographique, on ne montre pas trop l'envers du décor. Ou alors on le montre d'une manière un peu héroïque, où l'on voit le photographe se balader avec sa chambre pour faire des photos de paysage. Les photographes d'aujourd'hui sont peut-être plus concernés par le résultat, par les images qui vont être produites plus que par le processus lui-même. Mais en même temps, je ne pense pas que ce soit une généralité non plus. On voit

quand même des photographes contemporains qui expliquent ce processus. Et ce qui est intéressant dans leur pratique, c'est de montrer comment le traitement est devenu aussi important que les images qui sont produites.

« *Quand des gens s'amuse à faire de la photo dans des jeux vidéo, est-ce que c'est encore de la photographie ?* »

(D) Est-ce que vous pourriez, compte tenu de ces évolutions, donner une définition de la photographie ?

Je réfléchissais à ce terme de « communication visuelle », qui regroupe, à l'ECAL, la photographie, le design graphique et le *media and interaction design*. Je me demandais ce qu'il y a de différent entre tout ça. J'ai vu des expositions photo dans lesquelles il y avait des images qui sont produites à partir de logiciels. Au fond, qu'est-ce que c'est ? Du graphisme génératif ? de la photo ? Quand des gens s'amuse à faire de la photo dans des jeux vidéo, est-ce que c'est encore de la photographie ? Il y a un principe général qui a l'air d'exister... mais je suis un peu en peine de dire ce qu'est la photo aujourd'hui. Comment savoir si une photo est vraie ou juste modifiée ? La retouche existait auparavant, mais aujourd'hui on peut faire dire tout et n'importe quoi à des images. Dans le texte que j'ai écrit, je parle de photo, mais il y a aussi de la vidéo. Au fond, certaines

caméras font de l'image statique et aussi de l'image en mouvement. Où sont les frontières puisque la technologie ne les marque pas ? S'il fallait définir la photographie, il faudrait aller voir des photographes et le leur demander. Dire que c'est une forme de représentation du monde à partir de capteurs photographiques serait une vision un peu réductrice ; ou alors est-ce que la photographie est dans une espèce de grand tout où la perception visuelle est ce qu'il y a de commun ? Une création visuelle avec toute une panoplie d'objets technologiques qui servent à explorer, à documenter des modes de représentation, à aider ou à fournir les moyens à des créateurs et des créatrices pour faire ça de manière aussi diversifiée et riche que possible ?

(D) Ça aurait été intéressant que l'exposition mêle le concours de personnes venant de diverses sections. La diversité des artistes producteurs aurait pu être intéressante aussi à confronter...

Effectivement, pour des gens qui sont dans le champ de la photographie, la matérialité a l'air d'être plus importante que la question du calcul, par exemple. La place du traitement de l'information ne semble pas leur venir à l'esprit quand on parle de photographie augmentée. Et justement, la matérialité des photos fait qu'elles ressemblent parfois plus à des sculptures. Je ne peux pas m'empêcher de ramener la matérialité de la photo, des images... à la question du numérique.

Dans le sens où avec le numérique, la photo s'est banalisée : la manière de faire la prise de vue, d'utiliser des outils, d'avoir des milliers de photos sur des disques durs qu'on ne regarde jamais. Est-ce que le fait de matérialiser des formes d'assez grandes dimensions est une réaction à cela ? ◉



CYRIL



DIAGNE

Cyril Diagne est responsable du Bachelor en Media Interaction Design (MID) et développe parallèlement des projets avec Google. Il partage ici son regard sur l'évolution et les applications de sa discipline.

Mathilde Colson (BA Media & Interaction Design)

Quel est votre background et quels éléments vous ont amené vers le design d'interaction ?

Je savais depuis longtemps que je voulais travailler avec mon ordinateur, faire des choses visuelles, de l'animation. Mais il y avait peu de formations en France, et la seule que j'avais identifiée était aux Gobelins, à Paris. J'y ai fait l'équivalent d'un Bachelor, la première année en tant que graphiste, la seconde en tant que développeur. J'étais assez fasciné par le travail de Zach Lieberman, du *Graffiti Research Lab*... C'est ce qui m'a donné envie de créer des dispositifs interactifs. Et comme l'école des Gobelins ne proposait pas de Master, avec quelques amis (cinq) on a lancé un collectif, Lab212. Ça nous a offert beaucoup d'opportunités, davantage que le temps qu'on pouvait y consacrer, donc on n'arrêtait pas, c'était très stimulant !

C'est souvent difficile pour les étudiants en MID d'expliquer en quoi consiste ce qu'ils font. Comment vous y prenez-vous ?

Je pense que le meilleur moyen est de recourir à des exemples. A travers eux,

on montre ce point de pivot entre le *motion design*, le *creative coding*, l'électronique, la programmation... Tout tourne beaucoup autour de l'ordinateur, c'est l'outil omniprésent des MID ! En fait, les ingénieurs sont là pour développer la meilleure technique possible, et les designers pour en identifier les usages et diminuer la friction entre une technologie très puissante, mais horrible à utiliser, et l'utilisateur, qui veut la prendre en main. Les MID ont aussi ce principe du hors-piste ; la volonté de se confronter à des techniques encore peu ou pas connues, d'en surmonter les obstacles et de proposer des expériences originales.

Ce qui vous vient à l'esprit si je vous dis « futur » ?

Impossible de m'empêcher de penser à de grandes vagues en 3D remplies de 0 et de 1, des cerveaux holographiques... ce genre d'imagerie venue d'Hollywood et de la science-fiction. Mais je pense aussi à moins de frictions avec les systèmes automatisés. J'imagine une ville ou des espaces où on interagit naturellement avec les infrastructures qui nous entourent. Je pense aussi à l'intelligence artificielle, qui va continuer à débloquer



beaucoup de choses et aussi à poser de nouvelles questions. Je pense à l'image qu'on se faisait du futur il y a vingt ans, et à la quantité de savoir nécessaire à la mise en œuvre des émojis animés d'Apple. Je trouve le delta assez drôle.

Et bien sûr je pense aussi aux enjeux plus larges : crise des réfugiés, enjeux écologiques, libération de la parole, émancipation des genres et des sexualités. Et je me demande quel sera le rôle des technologies dans ces domaines-là.

Est-ce que le futur nous sourit ?
Est-ce possible d'être pessimiste
quand on est en MID ?

Pour un MID, c'est difficile d'être à la fois serein et de garder un esprit critique face à ces technologies. On a d'un côté la Silicon Valley avec son discours ultra positif, voire spéculatif... et en même temps, quand on lit la presse généraliste, on voit : « traçabilité », « surveillance », « privation des libertés », « espionnage », « discrimination »... On a envie de prendre son ordi et son téléphone, de les jeter à la poubelle pour partir vivre à la montagne. C'est important d'entendre ce discours parce qu'il vient contrebalancer le reste. Typiquement, l'AI, l'intelligence artificielle, c'est une technologie que peu de gens comprennent encore, qui est prise aux agendas spéculatifs un peu de tous les bords, et on entend Elon Musk parler de troisième guerre mondiale. C'est difficile de faire la part des choses et de garder une vision objective sur le sujet. Et malgré tout, je pense que le futur

nous sourit, on a beaucoup à gagner de toutes ces technologies en plein essor.

« L'important est de se focaliser davantage sur l'apprentissage d'une méthodologie de travail, plutôt que de sur-ajuster l'enseignement sur des technologies en vogue. »

Comment enseigne-t-on une pratique si mouvante qui s'invente en même temps qu'elle s'exerce ?

On a la chance d'être à l'ECAL, dans une école où les disciplines enseignées sont extrêmement mouvantes – je pense que la photo ou le design industriel n'avait aucun rapport il y a cinq ou dix ans avec ce que ça peut être aujourd'hui. Il faut être constamment attentif à l'évolution du paysage, d'où les nombreux intervenants extérieurs, qu'ils viennent du monde professionnel ou muséal, qui partagent avec nous leur expérience. Si on avait parlé il y a quelques années d'une salle de réalité virtuelle à l'école ou d'un workshop sur les *blockchains*, on aurait vu quelques paires d'yeux s'arrondir, alors que ça semble être maintenant une évidence de s'intéresser à ces sujets ! Quant à l'enseignement, l'important est de se focaliser davantage sur l'apprentissage d'une méthodologie et d'une certaine philosophie de travail plutôt que de sur-ajuster l'enseignement sur des technologies en vogue. Les techniques que l'on enseigne aux étudiants à l'ECAL ne sont probablement pas celles qu'ils utiliseront la majeure partie de

leur carrière. Et ça fait partie de notre domaine que de pouvoir s'adapter.

Avez-vous une forme d'engagement dans votre pratique ?

Je ne me revendique pas particulièrement comme un praticien engagé. J'ai un discours plutôt universel, poétique, qui se dégage globalement du langage critique. En même temps, je promeus une certaine réappropriation, un détournement de choses censées être réservées à une certaine catégorie de personnes. Par exemple, la plupart de mes œuvres sont OpenSource et CreativeCommon. Pour l'anecdote, il y a quelques années, j'ai reçu le mail d'une personne au Brésil qui était extatique parce qu'elle avait pu installer une balançoire interactive pour l'anniversaire de son fils. J'avais trouvé ça tellement bien, ça m'a vraiment ému. J'ai donc décidé de passer la plupart de mes projets en OpenSource (n'importe qui peut les prendre et les installer sans m'en avvertir). Finalement, c'est une forme d'engagement !

Que pensez-vous du fait d'utiliser des outils qui confèrent un certain pouvoir ?

C'est vrai qu'avec le savoir vient souvent une forme de pouvoir, d'autant plus lorsqu'il n'est pas partagé. C'est donc de notre responsabilité d'expliquer, de démocratiser, de rendre accessible et transparent au maximum. Après, chacun a aussi la responsabilité de se renseigner, par

exemple concernant la sécurité et la privatisation de nos données. C'est quelque chose qui nous concerne tous, et certaines sociétés peuvent abuser de leur accès à ces données. Mais c'est une erreur de penser que l'on n'a pas les outils pour s'en défendre, même si ça demande un certain effort.

« Ironiquement, le fait de créer c'est se fermer plus de portes qu'on n'en ouvre, ce qui peut se révéler frustrant. »

Quand on prend part, qu'on devient acteur de ces changements rapides, est-il encore possible de rêver du futur, comme un enfant rêve de science-fiction ?

Ironiquement, le fait de créer c'est se fermer plus de portes qu'on n'en ouvre, ce qui peut se révéler frustrant. En même temps, la raison pour laquelle on s'investit dans un projet, c'est l'envie d'extraire une idée du virtuel pour la réaliser. Donc, ce qu'on fait vient quand même d'un rêve.

Une invention que vous rêvez de voir se réaliser ?

L'émergence des interfaces naturelles. Pouvoir prendre un peu le contrôle sur ce qui nous entoure ; j'ai longtemps rêvé de ça et c'est en train d'arriver. Des interactions les plus intuitives possibles, avec un minimum d'effort cognitif requis :

par la parole par exemple, ou directement avec le cerveau, par la pensée. Ou alors une machine pour se téléporter. Je n'aime pas trop l'avion...

Pouvez-vous nous parler de votre travail chez Google ?

Depuis à peu près trois ans je suis en résidence au sein du Lab de l'Institut culturel de Google. C'est une fondation interne sans but lucratif, au sein de l'entreprise, qui accompagne les musées, les institutions et les fondations dans l'archivage, la numérisation, l'analyse et la diffusion de leurs contenus grâce au numérique. C'est un outil qui leur apporte énormément de challenges et de possibilités, avec souvent assez peu de budget, donc Google essaie d'apporter son expertise pour les épauler. Au Lab, Google invite des artistes, designers, curateurs, écrivains, des chercheurs... pour imaginer et construire de nouvelles passerelles entre la culture au sens large et la technologie.

Mon travail dans cet institut se focalise sur la navigation et l'analyse de grandes quantités de données. Par exemple, une fonctionnalité dans l'application de Google Arts and Culture qui vient d'arriver : à partir d'un simple selfie que l'on prend, l'app va chercher dans ses centaines de milliers d'œuvres pour retrouver un portrait qui pourrait être notre doppelgänger. L'interaction est très simple et l'accès à ces centaines de milliers d'œuvres rend l'expérience assez surprenante. Et en même temps, ça



L'application Google Arts and Culture

amène des questions, sur la biométrie par exemple.

A l'image du QR code, qui a été un vrai flop technologique... où se trompe-t-on ?

J'étais un supporter du QR code et des podcasts... donc je me méfie des prédictions. Mais, par exemple, je pense que la réalité virtuelle et la réalité augmentée ne seront pas révolutionnaires dans leur forme actuelle. Cela dit, ça ne m'empêche pas de penser que les savoirs qui sont en train de se construire autour de ces plateformes actuelles seront fondamentaux pour la suite. Je pense aussi que l'AI va décevoir beaucoup de gens et produire beaucoup de confusion si elle conserve cette dénomination. En même temps, elle va aussi beaucoup surprendre par sa longévité et l'ampleur de la révolution qu'elle va engager. Le *machine learning* nous dit que l'«on surestime où

se trouve l'intelligence artificielle aujourd'hui, et sous-estime là où elle sera dans vingt ans».

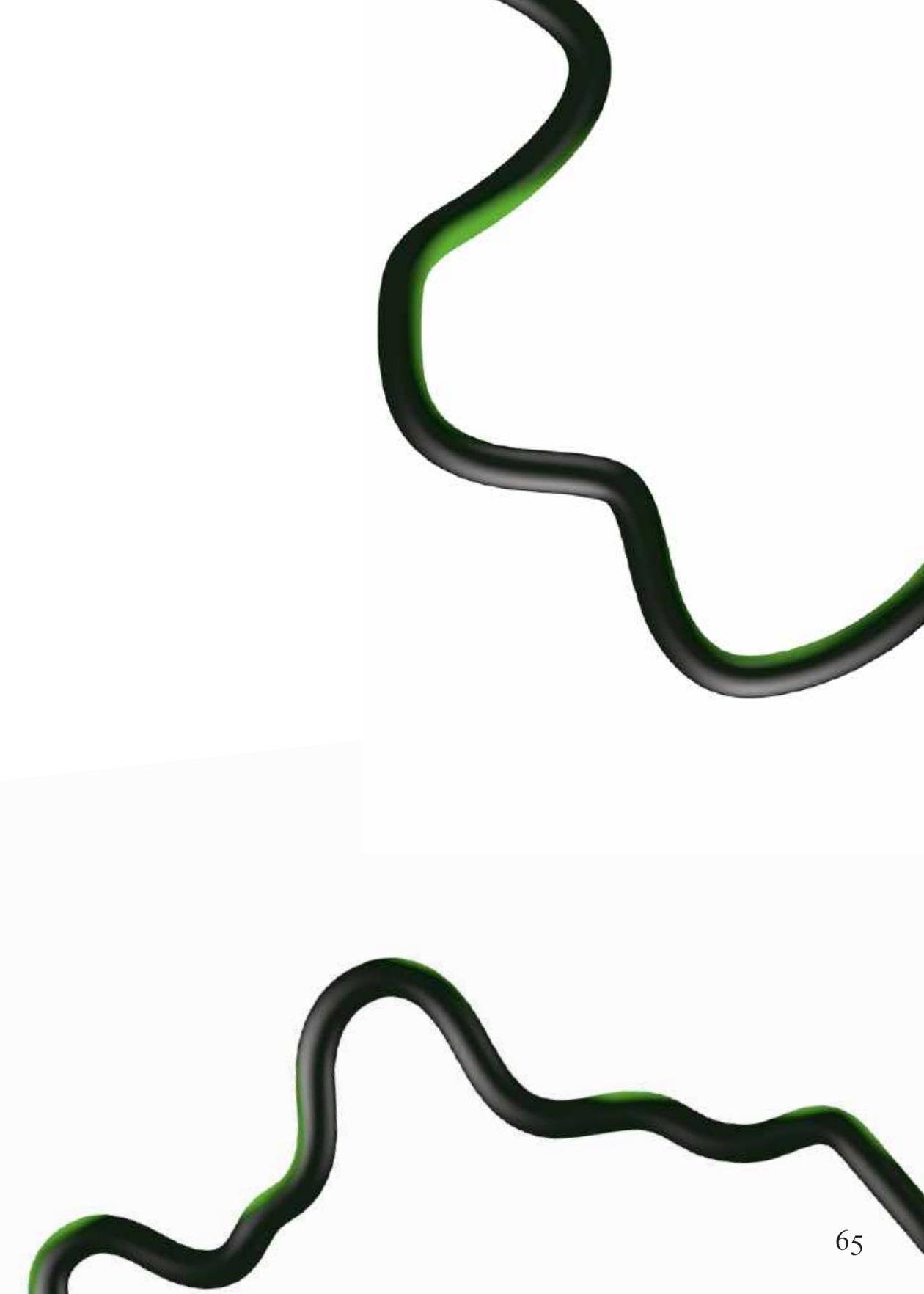
« Je pense aussi que l'intelligence artificielle va décevoir beaucoup de gens et produire beaucoup de confusion si elle conserve cette dénomination. »

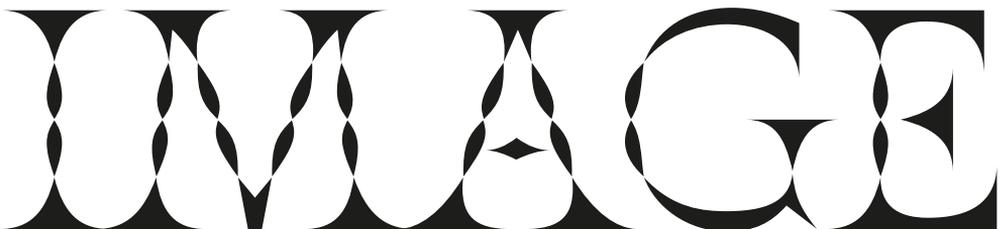
Quel est le futur des MID à l'ECAL ?

Je pense que les MID vont continuer à faire bouger les frontières du design, notamment avec l'essor de quelque chose comme l'AI, qui va faire profondément évoluer des choses dans de

nombreux aspects de la vie ; les MID seront en première ligne pour en façonner les usages. Je pense qu'il y aura aussi de plus en plus de collaborations, toujours plus diversifiées au sein de l'ECAL, tant ces éléments vont être au cœur de la création et du design.

Aujourd'hui, il y a une très grande diversité de domaines d'action dans le Bachelor MID. On maîtrise beaucoup de techniques différentes, et il n'est pas impossible que dans le futur on voie la section se scinder, pour mieux affiner la spécialisation. Même si, pour le moment, les MID qui sortent de l'ECAL et travaillent continuent de toucher un peu à tout, et ont donc besoin de savoir maîtriser tous les outils. ◉





Dans le cadre d'un workshop donné par David Keshavjee et Guy Meldem aux 2^e année Design Graphique, nous avons questionné leur démarche en tant que graphistes, leur intérêt pour la recherche et leur regard sur le futur de la profession.

Propos recueillis par Thomas Prost et Federico Barbon (BA Design Graphique), portraits d'Adrien Sgandurra (BA Photographie)

Qu'est-ce que Maximage ?

Maximage Société Suisse est un collectif de graphisme créé en 2008 et basé à Londres et à Genève. Nous travaillons sur des projets de commande et auto-initiés qui peuvent prendre forme sur différents médiums (affiches, publications, polices de caractères ou autres documents éphémères), en explorant souvent les possibilités d'impression. Maximage est né comme un projet pas très limpide, et nous avons volontairement essayé de le garder dans cet état. Au début, c'était un atelier partagé à Lausanne qu'on avait appelé Maximage pour rire, et quand on a dû signer nos projets, on a simplement choisi de garder ce nom. Originellement, il s'agit donc de Julien Tavelli et moi, David Keshavjee, mais des gens intègrent souvent nos projets, comme Guy Meldem, Simon Haenni ou Daniel Hättenschwiller.

Vous travaillez autant sur des projets de recherche que des commandes. Comment cela s'articule-t-il ?

On fait avant tout de la recherche pour réinjecter des nouvelles techniques et esthétiques dans nos projets. Et puis nos projets vont à leur tour nous donner des idées pour tester de nouvelles choses qui nous intéressent. Nous utilisons souvent le travail de recherche comme point de départ pour d'autres projets destinés à de vrais clients. Un bon exemple est le catalogue annuel que nous avons réalisé pour Patrick Frey, dans lequel on a utilisé les profils de couleur Color Library. On a profité de ce projet pour imprimer des images et des cibles avec de l'encre Silver, et une fois imprimé on a pu scanner ces pages pour mettre au point des profils. Ce cercle vertueux fonctionne aussi parce que les gens voient que nous faisons des projets un peu spéciaux, qui amènent quelque chose d'autre, une réflexion sur la technologie ou une esthétique. On nous contacte alors pour des projets qu'on mènerait plus loin dans ces domaines que ne le ferait une

simple agence de graphisme. Et ça nous permet de toujours réutiliser les résultats pour nos recherches.

S'il était donc naturel pour vous de faire de la recherche, comment en êtes-vous venus à ces problématiques liées à l'impression ?

Au fur et à mesure, on a pris conscience qu'en tant que graphistes, on est confronté à des technologies et des logiciels, qui influencent énormément notre travail. Déjà, avec notre projet de diplôme (la police Programme sortie chez Optimo en 2013), l'idée était de créer notre propre outil. Cette vision s'est répercutée sur de nombreux projets à différentes échelles, y compris sur notre projet de recherche. On essaye d'intervenir au moment de la production même d'un livre, à l'impression, car pour nous c'est une étape où l'on peut encore designer, même après avoir envoyé le pdf à l'imprimeur.

La genèse de cette démarche, c'est le moment où on s'est rendu dans une imprimerie pour la première fois afin d'imprimer un livre avec les caractères en bois réalisés pour notre diplôme. A l'époque, on n'y connaissait rien, on ne nous avait jamais appris toutes ces étapes d'impression. Et peut-être, justement, que cette découverte nous a fascinés et nous a amenés à comprendre à quels moments on pourrait intervenir dans cette chaîne de production. On a commencé durant un workshop à l'ECAL,

intitulé *Acid Test*, durant lequel on a développé nos plaques d'impression nous-mêmes, avec de la chimie, et on a demandé à Benjamin Plantier [imprimeur de l'école, ndlr] de les imprimer. On a dû le pousser, il pensait que ça n'allait pas s'imprimer ; il a fini par le faire et ça a marché.

Quelle est l'idée de départ de Color Library ?

C'est le même principe qu'avec l'expérimentation dans l'imprimerie, mais avec les logiciels de prépresse et de photolithographie. Définir les couleurs des fichiers, c'est aussi une des étapes de production, qu'on connaissait aussi mal et qui nous a intrigués. Le but de Color Library est de simplifier et uniformiser cette étape, mais aussi de créer des outils pour nous, et pour des graphistes et des imprimeurs. On voulait que ce soit adaptable, mais aussi permettre aux gens d'imprimer de manière différente, par exemple imprimer des photographies multicouches en risographie, ce qui est assez compliqué à réaliser.

Un profil, c'est censé imprimer le plus précisément possible une image. On s'est simplement demandé ce qui se passerait si on essayait de faire l'inverse, exactement comme dans notre travail sur plaques offset. On a vu que ça marchait bien et que ça pouvait intéresser des gens, donc on a décidé de les rendre disponibles, un peu sur le même principe qu'une fonderie typographique. C'est le genre d'outil qu'on aurait aimé avoir

et qu'on aurait voulu trouver sur Internet, mais personne n'en vendait, donc on a décidé de le créer nous-mêmes.

Par la suite, on a invité Franz Sigg, un ingénieur spécialisé dans l'impression, qui nous a énormément aidés sur le plan technique, notamment pour bien choisir les couleurs de bichromie qui auraient le meilleur rendu en impression. Lui-même a passé sa vie à optimiser des profils classiques en CMJN, mais quand on lui a expliqué qu'on voulait faire l'inverse, il était trop content ! Les grandes marques de machines offset essaient de standardiser l'impression... Pour nous c'est super, car notre démarche tend à faire l'inverse ; on essaie d'amener une sensibilité particulière au médium imprimé. On essaie de trouver des techniques pour donner un rendu spécial, souvent dans des détails simples. En fait, on perd des informations dans les images pour y gagner autre chose.

Comment comptez-vous développer Color Library ?

Color Library était initialement pensé pour le print, mais on cherche à le faire un peu évoluer. Une autre idée au départ était, certes, de réduire le nombre de couleurs imprimables, mais aussi de garder une impression qui soit au plus proche du spectre. Maintenant, on réfléchit à des profils moins rigoureux et plus conceptuels, qui pourraient rendre les images moins réalistes, mais avec un spectre différent.

Les grandes marques de machines offset essaient de standardiser l'impression... Pour nous c'est super, car notre démarche tend à faire l'inverse ; on essaie d'amener une sensibilité particulière au médium imprimé [...] on perd des informations dans les images pour y gagner autre chose.

Que pensez-vous de l'avenir du livre ?

Initialement, notre projet de recherche était justement de questionner l'état du livre et ses étapes de production. Pour nous, la question était déjà résolue : dans le cas de l'impression offset, le livre va évoluer dans deux directions, des impressions délocalisées très peu chères et en très grand nombre, et puis des impressions « de luxe », à plus petite échelle et de meilleure qualité. C'est surtout les institutions culturelles et les marques de luxe qui vont vers cette seconde option, qui représente une niche. Ce sont des économies particulières où l'on commande des livres qui ne vont pas rapporter d'argent.

Mais cette position de « graphiste d'auteur » est très propre à la Suisse, où les institutions offrent de nombreux soutiens. A Londres, par exemple, l'économie est complètement différente – aucun studio ne pourrait tourner en ne faisant que des livres. Aucun designer ne pourrait se permettre de ne pas toucher au Web. Pour chaque projet, les clients demandent toujours une page Web, et c'est plus pratique pour eux de n'avoir



qu'un interlocuteur plutôt qu'un graphiste et un développeur. En Suisse, au contraire, il y a pas mal de jeunes graphistes qui mettent le Web de côté pour se concentrer sur le print. Maintenant, avant de voir une affiche dans la rue, on voit des images et des vidéos de promotion sur Instagram ou Facebook ; ce sont des médiums qui vont prendre de plus en plus de place. Nous, on essaie de proposer des alternatives intéressantes d'où que viennent les commandes, print ou Web. Notre désir, ce n'est pas de devenir des spécialistes de l'impression offset, mais de voir comment transposer notre manière de réfléchir dans différents domaines.

Le danger dans les écoles d'art est de fétichiser une esthétique ou une manière de faire et de s'y enfermer, alors qu'il faudrait plutôt développer une

manière de penser et une attitude, qui permettraient à un graphiste de s'adapter intelligemment à tous les médiums.

Ce qui est intéressant dans ce passage à l'ère du digital, c'est que tout le monde se pose des questions dans la chaîne graphique, les choses qui semblaient depuis toujours aller de soi ne sont plus figées, et tous les acteurs doivent se remettre en question, se positionner et réfléchir un peu plus qu'avant. ◉

Le danger dans les écoles d'art est de fétichiser une esthétique et de s'y enfermer, alors qu'il faudrait plutôt développer une manière de penser et une attitude, qui permettraient à un graphiste de s'adapter intelligemment à tous les médiums.

B
A
L

En marge de la poésie rationaliste qui est sa marque de fabrique, le Bauhaus a développé un terrain d'expérimentation autour de la danse et de la performance dont on se souvient non seulement en raison des fameux bals masqués auxquels participaient les étudiants comme les professeurs, mais aussi par les célèbres photographies qui documentent les costumes fabriqués pour l'occasion. Les étudiants de BA Design Industriel se sont mesurés à leurs illustres prédécesseurs, Oskar Schlemmer aurait sans doute apprécié.

E
C
C
A
L

Série de Norida Ho (BA Photographie) assisté par Ernesto Luna (BA Design Graphique). Costumes créés par les étudiants d'Adrien Rovero (BA Design Industriel). Modèle : Elie Autin

























Mémoires de diplôme

Mémoires de diplôme 2017

87	Le Lamento du Jardinier
93	Ersten
95	Le cinéma comme outil thérapeutique
97	Outremondes
100	Autour du Mandombe
106	1. Remain naive / 2. Always take photos / 3. Just do it

Le Lamento du Jardinier

Mémoire de Salomé Chatriot (BA Media & Interaction Design),
présenté par Kenza Saleh (BA Design Graphique)

Plateforme pour le business, fenêtre sur l'intimité ou simple espace sécurisé sans norme ni pression sociale, le live stream se développe de différentes manières, avec des origines plus anciennes qu'on ne pourrait s'imaginer. Avec le mémoire de Salomé Chatriot, nous approfondissons diverses idées liées à cette plateforme.

Snapchat, Instagram... ces plateformes proposent du live stream, mais aussi d'autres fonctionnalités. Les sites dédiés uniquement au live stream ne sont-ils pas déjà dépassés?

Tout d'abord, il ne faut pas confondre les *stories* que l'on peut retrouver sur Snapchat et le live stream. Le temps réel induit des mécanismes qui vont bien au-delà de l'auto-représentation *on-line*.

C'est pourquoi je parle de véritable théâtre. Ensuite, cela fait peu de temps que Facebook, Instagram ou YouTube proposent une diffusion en direct, et si elles ont démocratisé ce système, elles ne répondent pas aux besoins des communautés qui se sont formées autour du live stream – je pense notamment à Twitch, uniquement dédiée au jeu vidéo. Cette plateforme propose plusieurs fonctionnalités qui seraient non seulement inappropriées sur les réseaux sociaux, comme par exemple la monétisation, mais aussi compliquées à mettre en œuvre. De plus, le live stream existe au départ avec une relation client-performeur. De même que pour le porno, je vois mal les *camgirls* faire leur promo sur Facebook à côté de vidéos de petits chiens trop mignons. Enfin, chaque site a son importance de par les règles imposées par les modérateurs. La plus connue étant sans doute la censure de contenus trop sexuels sur Instagram, YouTube et même Twitch. Impossible donc de les réunir avec Cam4 ou MyFreeCams.

Tu fais l'hypothèse d'un lien très fort entre le live stream et le théâtre antique. Le désir de se montrer de cette façon est-il une nouveauté ou une évolution sociale ?

Je dirais que c'est plutôt une caractéristique humaine, qui a toujours existé et qui a évolué en fonction des changements culturels et des innovations médiatiques.

Globalement, on passe d'une représentation collective répondant à des besoins sociétaux à une représentation qui s'individualise et se complexifie. De l'Antiquité à la Renaissance, le théâtre rassemble toute la société en un lieu et permet de purger les passions humaines à travers un lexique commun.

Au XVIII^e siècle, on observe une fracture aussi bien dans la représentation théâtrale que dans la manière dont les individus

« Le live stream est une forme de théâtre qui a émergé grâce aux innovations techniques, et permet une auto-représentation qui ne nécessite pas la validation d'un tiers, ce qu'aucun autre médium ne permet. »

vont s'approprier les médias pour se montrer individuellement, et c'est pourquoi je pense qu'étudier l'évolution du théâtre permet de comprendre celle des interactions humaines. En effet, jusqu'à cette époque, les salles étaient éclairées, permettant ainsi aux acteurs de voir les spectateurs. On parle d'anonymisation du spectateur lorsque le public

est alors plongé dans le noir, ce qui délimite le cadre de la représentation par un « avant » et un « après », mais crée aussi la figure du voyeur, qui devient socialement acceptée dans un lieu public. Pour moi, le live stream est une forme de théâtre qui a émergé grâce aux innovations techniques, mais permet effectivement une auto-représentation qui ne nécessite pas la validation d'un tiers, ce qu'aucun autre médium ne permet.

Ne serait-il pas une sorte d'exhibitionnisme contemporain ?

On peut le dire, mais le mot a une connotation péjorative et est réducteur. Cet

aspect est certes important, historiquement, car c'est d'abord du contenu à caractère sexuel qui a été diffusé en temps réel. Mais, plus globalement, c'est pour moi une évolution médiatique pertinente dans la société contemporaine. Pour reprendre la thèse de Marshall McLuhan, le médium utilisé pour véhiculer un message est plus important que le message lui-même.

Ainsi, l'utilisation du live stream exprime un besoin de confiance envers les médias, une volonté de représentation accrue et une crise identitaire collective, de par la multiplicité des informations



Basic members have been temporarily muted by the model. Buy tokens once to become a Premium Member for life.

MinionKevin has tipped hot1candy 5 tokens.

et des points de vue qui existent aujourd'hui *on-line* et *off-line*. De plus, le live stream n'est pas systématiquement employé par un individu pour s'auto-représenter. Je pense notamment à un projet du *!Mediengruppe Bitnik*, «*Delivery for Mr. Assange*». En 2013, le groupe d'artistes suisses a envoyé un colis contenant une caméra qui uploadait toutes les 10 secondes une image sur Twitter. Il atteignit sa destination 32 heures plus tard, à l'ambassade équatorienne de Londres, et fut remis à Julian Assange, qui s'en servit finalement pour faire passer un message écrit sur du papier. C'est pour moi un exemple pertinent d'une utilisation du procédé de live, permettant à une des personnes les plus influentes du «*contre-pouvoir*» de s'exprimer sans être tracké, ce qui aurait été impossible autrement.

La communauté autour d'un influenceur est très importante, c'est ce qui fait sa notoriété, mais qu'est-ce qui représente et délimite réellement une communauté ?

C'est dur à dire, mais je crois qu'une communauté est définie d'abord par la plateforme qu'un streamer va utiliser. Par exemple, sur Instagram, le public suit



un influenceur, mais le graphisme même de l'appli rend difficiles les interactions entre spectateurs. Sur Twitch, c'est l'inverse : la communauté est non seulement tournée vers le streamer, mais aussi vers les autres internautes.

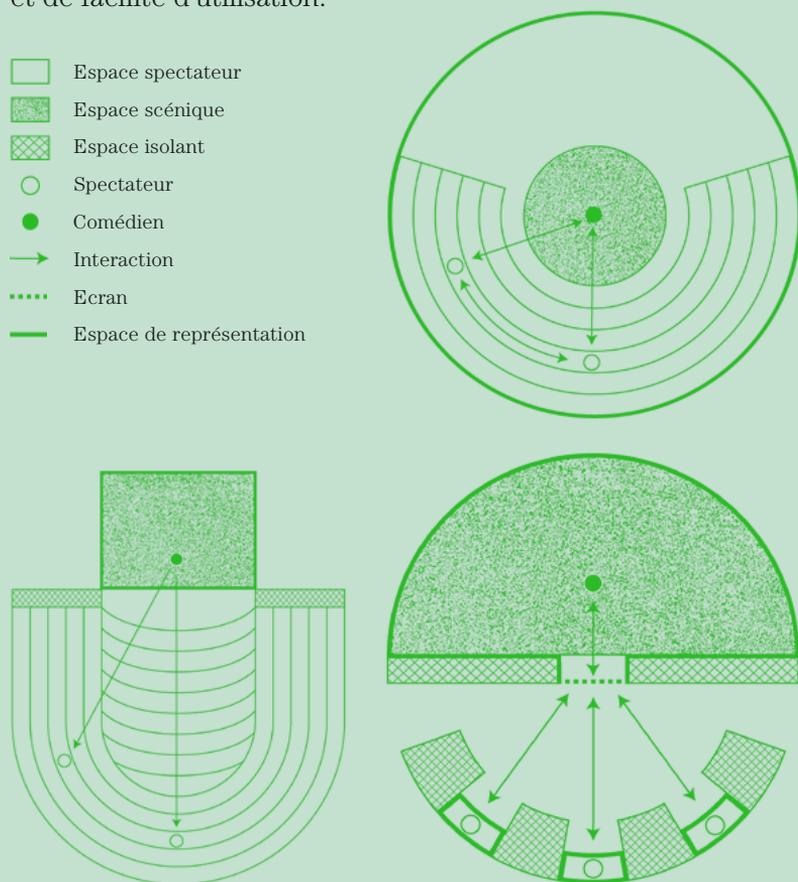
Le live streamer est-il redevable envers une communauté en raison des dons qu'il reçoit et de la notoriété que celle-ci lui assure ?

Il ne devrait pas, mais c'est une position très subtile à adopter et les attitudes de chacun sont à étudier au cas par cas.

Certains performeurs ne sont pas gênés

d'être redevables ; pour d'autres, c'est une trop grande implication émotionnelle. J'ai eu une longue conversation avec MiMoDiE, game streamer qui en a justement fait les frais : « On peut te demander parfois de jouer un certain personnage ou un jeu, et tu peux le faire, pour être sympa. Le problème c'est que le spectateur va interpréter ça comme : j'ai payé pour lui demander quelque chose et elle l'a fait. Donc je peux l'acheter. Alors qu'un don, c'est unilatéral, sans contrepartie. J'ai eu ce problème avec des abonnés qui ont pris des libertés parce qu'ils ont pensé que je leur devais quelque chose, mais je produis juste un contenu qu'ils soutiennent s'ils l'aiment. J'ai notamment dû en confronter un en *live* et lui dire de se désabonner de ma chaîne. J'ai même invité tous les autres mécontents à partir.

De toute façon, ça devenait dangereux pour ma petite communauté. J'étais obligée de leur octroyer une importance que je ne pouvais plus assumer et c'est de ma faute! C'est moi qui les ai laissé faire... Ils ont commencé à mal me parler, comme si j'étais leur pote, parce que je n'avais pas bien créé la barrière entre moi et mes "vieweurs". Après quoi j'ai péte un câble et arrêté le stream pendant un mois, et quand je suis revenue, j'avais compris. » Les streamers recourent au système d'authentification de tokens utilisé principalement par les industries, en particulier pour celle du porn. Le 7 janvier 2018, SpankChain a fait son premier live pour les nouveaux investisseurs. La plateforme propose un système 100 % géré par des tokens convertis en cryptomonnaie, ce qui est extrêmement positif pour les performeurs, en termes de revenus, d'anonymisation et de facilité d'utilisation.



Toujours plus de likes, plus de dons, plus de vues... Peut-on considérer que les influenceurs/live streamers vivent dans une réelle dépendance de ce système?

J'ai trop peu live streamé pour répondre objectivement à cette question. Je pense qu'il doit y avoir un certain engouement lié à la validation d'un personnage que

tu crées par une communauté, ce qui doit être agréable. C'est aussi valable pour Instagram ou Twitter, sans même parler de live stream. Pour certains, streamer est leur métier à part entière et ils mettent tellement de distance entre leur performance d'acteur devant la caméra et leur véritable personnalité qu'ils n'ont pas de problème pour passer de l'un à l'autre. C'est d'ailleurs un paradoxe, les internautes s'identifient à un personnage fictif dont ils considèrent l'existence réelle de par la communication en temps réel. Pour d'autres, Internet et le live sont une véritable bénédiction. Sans avoir une grosse communauté ni même être [bien] payés, ça leur permet de se faire des amis sans subir les normes, les valeurs et la pression sociale. ◦

Ersten

Mémoire d'Antoine Flahaut, présenté par Adèle Beaulieu (BA Cinéma)

« Je suis parti en voulant parler de westerns, de Mai 68, de Sochaux et d'autres choses que je ne sais pas encore bien définir ou exprimer avec des mots... Finalement ça devient tout autre chose. Je divague trop peut-être... Ou peut-être que c'est ce qu'il y a de mieux à faire pour le moment. » Antoine Flahaut

Il y a quelque chose de particulier dans l'accomplissement des premières fois. Elles ne sont pas toutes conscientes et la plupart du temps nous échappent, même. Pourtant, elles sont un facteur rythmique important de nos vies. Il y a la première fois qu'on marche, qu'on parle, qu'on rencontre un garçon ou une fille qui nous plaît, qu'on embrasse, la première fois. La première fois qu'on rencontre un artiste qu'on admire, qu'on lit un livre jusqu'au bout, qu'on sort d'une salle de théâtre avant la fin, qu'on regarde un film sans faire de pause. La première fois qu'on part en voyage, qu'on découvre une ville, qu'on prend conscience que les jours passent, qu'on doit faire des choses seul, que les gens nous manquent. La première fois qu'on rentre à l'école, qu'on découvre la philosophie, la sociologie, la condition de l'homme moderne, la condition des Nord-Coréens.

La première fois qu'on se fait engueuler, qu'on engueule, qu'on s'excuse, qu'on fait un pas vers l'autre. Il y a les premières fois, et puis il y a les premières fois d'Antoine.

La première fois qu'Antoine a vu un film de cow-boys, qu'il a appris à dire « western », qu'il a réussi à dire que c'était le genre de film qu'il aimait, qu'il a découvert ses premiers héros, qu'il a vu le

« Il y a la première fois qu'on marche, qu'on parle, qu'on rencontre un garçon ou une fille qui nous plaît, qu'on embrasse, la première fois. »

premier film de sa vie, qu'il a pris conscience qu'il voulait faire du cinéma, qu'il a décidé de faire l'ECAL, qu'il a évoqué le fait de se spécialiser en écriture

de scénario, qu'il a retrouvé une vieille diapositive de son père, qu'il a pris conscience que les parents n'étaient que des enfants qui grandissaient, qu'il a fait un film, qu'il a écrit un scénario. La première fois qu'il a rencontré Delphine Gleize, scénariste et réalisatrice qui s'occupe de suivre sa formation, qu'il a parlé avec elle, qu'il a découvert une histoire, l'histoire



de la ville dans laquelle il avait grandi, l'histoire des événements de juin 1968 à Sochaux. La première fois qu'il a vu un film de Chris Marker, qu'il a découvert les films du groupe Medvedkine, qu'il a pris conscience que ça ne s'éloignait peut-être pas tant du western. La première fois qu'il a voté, qu'il a réussi à s'investir pour une cause, qu'il a pris parti, qu'il a écouté un discours politique jusqu'au bout. La première fois qu'il est tombé, qu'il s'est égratigné, qu'il a déménagé, qu'il a vu la Suisse, qu'il a fumé une cigarette sur son balcon de Neuchâtel, qu'il a analysé un film de cow-boys, qu'il a vu un match de foot, qu'il a assisté à une messe un dimanche matin, qu'il a rencontré Emmanuel Salinger, acteur et scénariste qui remplace à présent Delphine. La première fois que son frère a publié un livre, qu'Antoine l'a lu, qu'il a découvert

l'histoire d'une population à travers un livre, qu'il s'est intéressé aux habitants des Etats-Unis, à leur histoire de colonisateurs, à leur passé européen. La première fois qu'il a entendu l'histoire de ses grands-parents, de ses parents, de leur départ du Nord jusqu'en Franche-Comté, jusqu'en Suisse plus tard, tout comme les Irlandais risquaient leur vie en recherchant une vie meilleure en s'exilant en Amérique du Nord. La première fois qu'il a utilisé le mot « pionnier », qu'il a pris conscience de la difficulté de trouver du travail. La première fois qu'il a réalisé que Donald Trump était devenu président, qu'il a perdu ses rêves de découvrir le Nouveau Monde, qu'il a pensé l'histoire de l'Amérique comme un tout. La première fois qu'il a écrit un mémoire.

Et puis il y a toutes celles qui viendront. ◦

Le cinéma comme outil thérapeutique

Mémoire d'Alessandra Jeanneret (BA Cinéma),
présenté par Lucas Haussener (BA Design Graphique)

Alessandra Jeanneret nous offre dans son mémoire une vision du cinéma comme outil thérapeutique. De quelle manière les créateurs utilisent-ils ce médium pour exprimer des ressentis, des traumatismes ou encore des fonctionnements dans un cadre familial complexe ? Le type de sujet que l'on se voit plutôt évoquer dans le cabinet d'un thérapeute. Entretien.

Le mot « thérapeutique » est normalement réservé au domaine médical. Il y a une dimension très technique dans ce sujet. Comment l'as-tu gérée ?

C'est une question que je me suis posée, mais j'ai voulu partir sur le ressenti et moins intellectualiser cette partie du travail. Il était difficile de trouver des textes et des références en lien avec cette approche. Les professionnels s'accordaient à dire que les films suscitaient quelque chose, mais quoi concrètement ? Une capacité à mettre l'inconscient en image ?

Comment en es-tu arrivée à ce sujet ?

J'ai toujours été déchirée entre le travail social et le cinéma, qui était davantage ma passion. Cette dernière l'a finalement emporté, mais à travers elle, j'ai voulu retrouver une dimension sociale et utiliser le cinéma comme outil thérapeutique pour moi et mon entourage.

Quelle était ta méthode pour amorcer ta démarche ?

Je me suis intéressée à la maltraitance des personnes âgées en travaillant sur mon grand-père. Cela a fait sortir beaucoup de souvenirs. Des secrets de famille ont pu remonter, mon grand-père a pu parler de son vécu avec ses enfants. Et certains comportements ont trouvé leurs racines dans son propre passé.

A-t-il été difficile de réaliser ton travail avec des gens aussi proches que ta famille ?

C'était difficile, beaucoup de questions se sont posées : ai-je le droit de le faire ? Ou encore : quel sera l'impact sur leur

intimité ? La réponse en ce qui concerne le travail était que franchir toutes ces limites était bien plus efficace, mais était-ce réellement légitime ou nécessaire ? Ce que j'ai pu constater comme effet, c'est qu'une personne fuit à ce jour encore le visionnement de ces images. Elle ne veut pas les voir seul et n'a pas voulu apparaître à l'image.

Le travail réalisé avec ton grand-père a-t-il été bénéfique pour toi ?

Avec le recul, oui, je voyais les non-dits dans la famille. Ce travail a permis

de rendre mon grand-père plus accessible, lui qui ne fait pas vraiment étalage de ses sentiments. Le film a pu mettre en lumière son histoire, le rendre plus humain et se rendre compte qu'avec son histoire, il lui était difficile d'aimer ses enfants.

Comment l'as-tu filmé ?

Pour les moments les plus intimes,

je posais la caméra sur la table de la cuisine pendant le repas de famille pour capter les moments de vie, de blague, de débat, etc. Il y a eu des moments rares où mon grand-père oubliait la caméra et ma présence, et se confiait plutôt à lui-même. C'était pendant ces moments qu'il y avait la plus grande prise de conscience des problèmes, mais aussi d'une vie construite en partie autour d'eux. D'où la peur d'affronter ces

« Je posais la caméra sur la table de la cuisine pendant le repas de famille pour capter les moments de vie, de blague, de débat »

problèmes et leur éventuelle résolution à cause du vide que cela pourrait entraîner. Pour conclure, je pense qu'un film ne guérit pas, mais peut amener une réflexion sur soi et permettre d'amorcer un changement. ◦

Outremondes

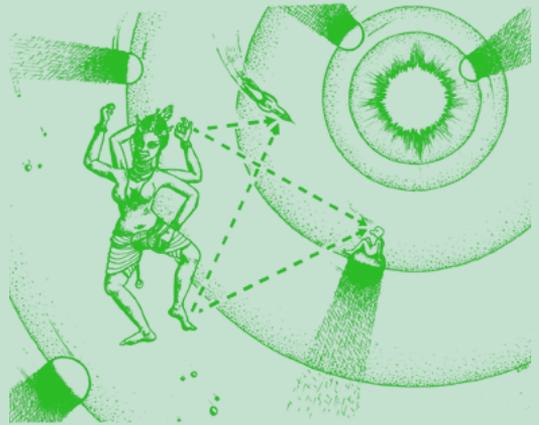
Mémoire de Thomas Le Provost, présenté par Sidonie Bays (BA Design Graphique)

« Les théories dites < quantiques > décrivent le comportement des atomes et des particules. Ce que la physique classique, notamment la mécanique newtonienne et la théorie électromagnétique de Maxwell, n'avait pu faire. »

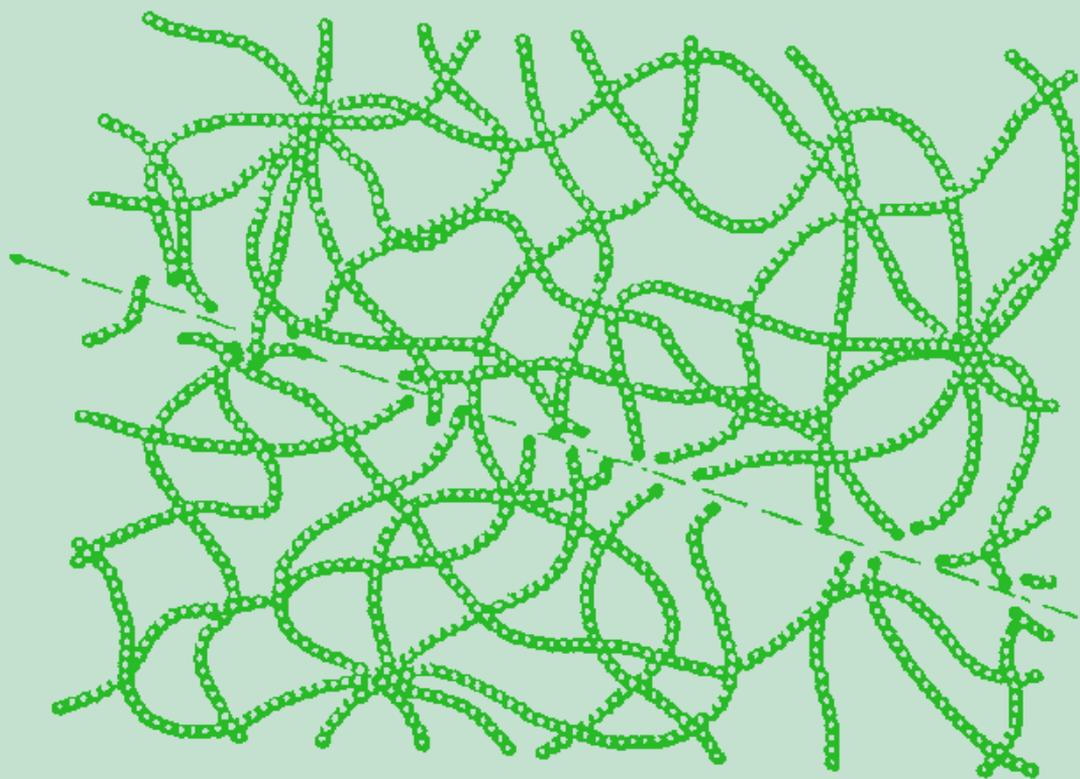
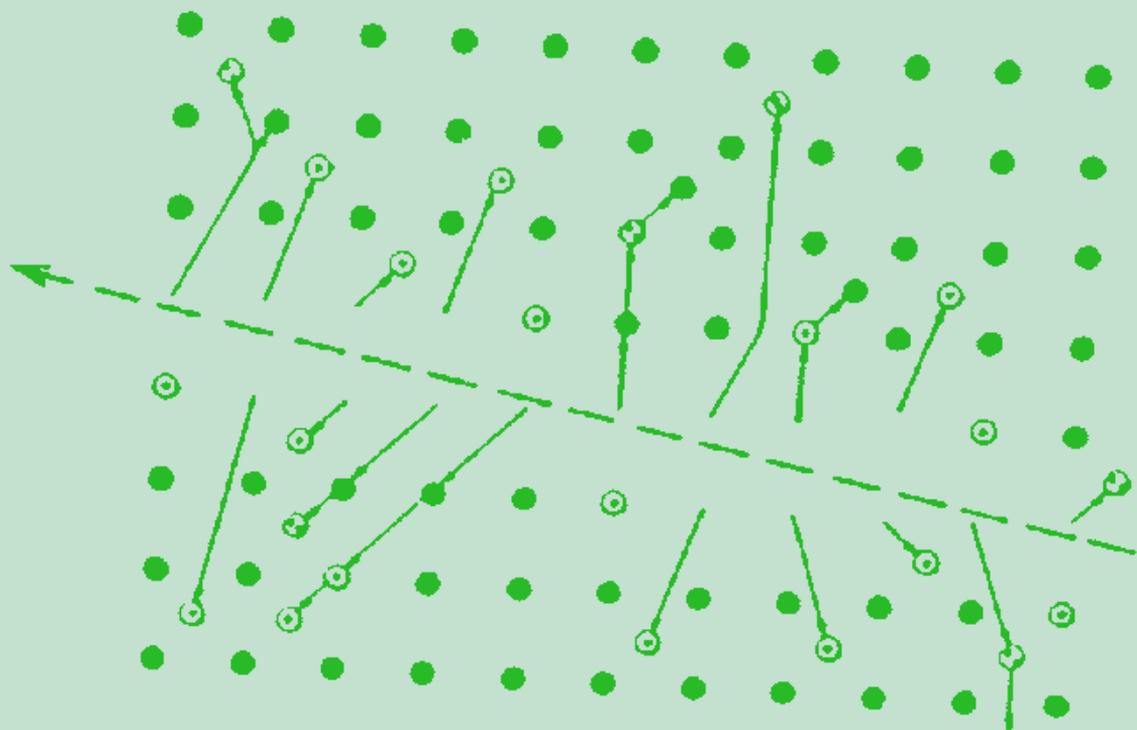
De la physique quantique ? Comment peut-on avoir envie de traiter un sujet pareil ? La thématique me repousse quelque peu (traumatisme des cours de physique au gymnase peut-être), mais l'objet est séduisant : contraste noir/blanc, tranche peinte en noir, la mise en abyme du livre même en couverture... Je suis convaincue, je l'ouvre.

Il n'a pas fallu longtemps pour que je me plonge dans l'univers de Thomas Le Provost qui, dès le début de son mémoire, me rassure. Peut-être parce qu'il est dédié à des chats, mais surtout parce que je comprends assez vite qu'il ne s'agit pas d'un livre scientifique classique. Non, il n'y aura pas mille formules incompréhensibles, non, ce ne sera pas infernal à lire, et non, on ne va pas se rendre compte après dix pages, que l'on a suivi les lignes des yeux sans saisir un seul mot.

Je me suis donc laissée porter par les différentes théories qui ne semblent pas avoir de rapport entre elles, mais qui étaient pourtant reliées de manière cohérente. En effet, pour en venir aux



théories quantiques, il a fallu passer par l'histoire de la cosmologie des Grecs, puis par les théories de la relativité, ou encore la question de la possible compréhension d'un extraterrestre qui découvrirait un message humain. Thomas nous accompagne à travers les textes et s'amuse à anticiper nos réactions et nos questionnements potentiellement stéréotypés. Il sait qu'il ne s'adresse ni à un érudit, ni à un profane, et trouve un équilibre subtil entre un discours vulgarisé et un texte inextricable. Ce patchwork de théories et d'anecdotes relié à diverses images (schémas scientifiques, détails de peinture et illustrations) me donnait l'impression





de comprendre le message du livre et une vision d'ensemble de ce que

pouvait être la physique quantique. J'ai pu y découvrir une nouvelle façon d'appréhender le monde qui perturbait alors la vision que j'avais de ce dernier, et c'est bien ce que Thomas nous promet dans l'incipit.

Durant toute la lecture d'« Outremondes », on ne pense pas à mettre en doute les propos de Thomas, malgré l'aspect farfelu de certaines théories. Mes faibles connaissances en physique quantique (en simplifiant, une science contre-intuitive) ne m'invitaient pas à contester les propos du mémoire. J'ai décidé d'y croire, mais ne m'étais-je pas fait manipuler

« J'ai décidé d'y croire, mais ne m'étais-je pas fait manipuler depuis le début ? »

depuis le début ?

Peut-être aurais-je refusé de lire le livre de cuisine d'un

astronome, pourtant je buvais les paroles d'un graphiste traitant de physique quantique. Et si tout cela n'était qu'une grande mise en scène, un prétexte pour faire un beau livre ? Fabuler et broder autour d'éléments pseudo-scientifiques pourrait tenir lieu de projet.

Cette situation de flou me convenait finalement : cette nouvelle vision du monde à partir de théories de physique quantique (à peine crédibles pour le profane) permettait de faire un beau voyage en pays de fiction. ◦

Autour du Mandombe

Mémoire de Laura-Issé Tusevo, présenté par Arthur Teboul (BA Design Graphique)

Un système d'écriture délaissé, qui retrouve une visibilité et une fonction, avec les enjeux sociologiques et politiques qui l'accompagnent.

Tu viens de terminer ton Bachelor, comment as-tu poursuivi ?

Je suis partie faire un stage à Londres et, depuis que je suis revenue, je me suis affairée à développer La Techno, la petite structure que j'ai créée avec Matteo, mon binôme ; nous réalisons de petits mandats en free-lance et nous mettons également à disposition des étudiants, artistes et curieux notre riso. En parallèle, je travaille et continue de réfléchir à la suite de mon cursus académique.

Ton mémoire, « Autour du mandombe », traite d'un système d'écriture qui permet de retranscrire plusieurs langues d'Afrique centrale. Peux-tu nous parler de l'intérêt que tu as pour ce sujet ?

Je suis originaire d'Angola, et dans ma famille, hormis le portugais, nous parlons le lingala et le kikongo, qui sont des langues bantoues. Vers la fin de mon Bachelor, je ressentais fortement l'envie de me pencher sur le sujet de la transmission des connaissances en Afrique. A ce propos, on dit du continent africain qu'il a

« On dit du continent africain qu'il a plutôt une tradition orale, or j'étais convaincue que l'écriture devait y avoir une place prépondérante. »

plutôt une tradition orale, or j'étais convaincue que l'écriture devait y avoir une place prépondérante, mais que celle-ci était mal exploitée et sciemment désavantagée pour des raisons que j'ignorais alors. C'est là que mon père m'a parlé du mandombe.

Trouves-tu dans le dessin de certains signes de mandombe une source d'inspiration pour le développement d'un nouveau caractère typographique ?

Lorsque j'ai pris connaissance du mandombe et de son potentiel graphique, j'ai forcément pensé à la typographie. Visuellement, cette écriture interpelle, et pour moi c'est parce qu'elle combine un raisonnement quasi mathématique avec un background fantasmagorique et spirituel.

Elle recèle des détails qui sont très inspirants tant sur le fond que sur la forme.

Selon toi, l'absence de courbe dans ces signes dénoterait-elle un trajet plus synthétique de la pensée, de la transmission de l'information ?

L'histoire de la création du mandombe dit qu'il découle d'un rêve, d'une vision de Simon Kimbangu, un dirigeant religieux qui fut un symbole de l'émancipation panafricaine et qui fonda l'Église kimbanguiste, une Église indépendante africaine chrétienne. C'est ensuite David Wabeladio Payi qui, dès 1978, s'est penché sur la création du système d'écriture. L'aventure du mandombe commence avec les chiffres ; les données anthropologiques relatives à la notion de nombre sont abondantes dans les cosmogonies africaines. Ainsi, tout le système d'écriture du mandombe repose sur les chiffres 5 et 2, et s'articule ensuite autour de 7 éléments de base qui constituent sa structure et à partir desquels il est possible d'émettre tous les sens imaginables et prononçables.

Comptes-tu poursuivre les recherches sur ce sujet ?

J'ai un contact avec l'ancien directeur du CENA (Centre d'Écriture Négro-Africaine) à Paris. Il m'a donné de la documentation supplémentaire sur le mandombe ; mais pour l'instant, c'est un peu compliqué de faire les choses à distance et avec si peu de ressources. L'idéal serait de me rendre au Congo, dans une des écoles qui enseignent le mandombe. Plus récemment, je me suis penchée



sur la question linguistique pour les besoins de mon projet de Bachelor, mais cette fois-ci à Cuba. J'y avais aussi une attache et un intérêt de par mon histoire familiale, et en me rendant sur place, j'ai bien compris que la question de l'érosion linguistique était partout. Le lucumí, la langue sur laquelle je me suis concentrée, essaie de résister tant que faire se peut à l'absolue domination de l'espagnol. Malheureusement, la communauté yoruba de Cuba, dont elle est issue, dispose de très peu de moyens pour faire perdurer et transmettre ce pan si essentiel de sa culture et de son histoire. Ce sujet n'a pas fini de me passionner.

Tu abordes la notion de sauvegarde de la langue, et plus généralement de la culture. Que penses-tu d'une culture globale? pourquoi sauvegarder?

C'était le point névralgique de mon mémoire. Je ne voulais pas tomber dans le militantisme en évoquant des Africains se repliant sur leur culture et sur leurs acquis. Dans le même temps, je ne cautionne pas certaines politiques africaines qui éradiquent des langues et des dialectes au profit de langues et écritures nationales héritées de la colonisation et qui ne sont que des prétextes d'asservissement. Certes, la colonisation a existé, elle a fait des ravages... mais aujourd'hui il faut plutôt tirer les conclusions. Ce n'est pas une mauvaise chose que les écoliers apprennent le français, l'anglais, le portugais... et s'ouvrent ainsi au monde, mais cet apprentissage n'est pas incompatible avec celui de leur langue maternelle. Plus que le mot « sauvegarde », je parlerais plutôt de « réhabilitation » des langues africaines, cela me paraît évident.

Tu parles aussi d'une différence de dialecte au sein de ta famille; tes parents parlent le lingala, tu le comprends et le parles, mais tes frères et sœur le comprennent, mais ne le parlent pas. Conserver et transmettre demeure quelque chose d'important pour la continuité de la culture africaine... Pourquoi?

Le continent africain continue quelque part de subir les stigmates de la colonisation. Je constate encore aujourd'hui à quel point certaines institutions et organisations utilisent justement les langues comme symbole et instrument du maintien de cette dépendance néocoloniale. L'Afrique et sa diaspora doivent sortir de la négation de leur historicité, de la marginalisation séculaire et de tout complexe d'infériorité. Encore une fois, je ne vois pas là une injonction de repli sur soi, mais plutôt la réappropriation d'une histoire et d'une culture maintes fois malmenées.

Remis en avant par le travail de l'égyptologue Cheikh Anta Diop, qui participa au remplacement de l'histoire africaine dans l'histoire et la topographie mondiales, le mandombe arrive à point nommé. L'usage de ce système d'écriture peut-il selon toi avoir un impact et une utilité de nos jours? Par exemple s'il est enseigné dans les écoles?

Il faut placer cette interrogation dans le contexte africain. Plusieurs études ont démontré que le maintien de l'usage des langues maternelles, assorti à l'apprentissage des langues nationales dans les écoles, et ce dès le plus jeune âge, était en tout point bénéfique aux apprenants. Le mandombe, c'est un outil concret qui faciliterait l'alphabétisation, car au lieu de

partir de langues qui souvent leur sont étrangères, les apprenants partent en premier lieu d'une langue maternelle. On peut aussi aisément évoquer la scène éditoriale africaine, qui est peu développée; en imaginant que le mandombe permette une augmentation de l'alphabétisation et ainsi une démocratisation de l'écriture, l'aptitude à produire localement davantage d'ouvrages serait certainement créatrice d'une économie.

Que penses-tu d'une digitalisation du mandombe?

Il y a déjà un projet en cours, qui a donné naissance au système d'exploitation

informatique Nzitani. On le retrouve ainsi sur la tablette Muilu, qui dispose d'un clavier mandombe. Il est aussi possible d'écrire de courts textes grâce à la version bêta de l'éditeur Hapax.¹ En 2013, dans un effort pour favoriser l'expansion et l'accessibilité du mandombe, le CENA a lancé un projet d'encodage en Unicode, un standard de codage informatique. Il y a beaucoup de personnes motivées, le mandombe rassemble une communauté d'idées impressionnante! Mais les moyens manquent et tout prend un temps fou. Néanmoins, les choses sont en marche!

1. <http://hapax.qc.ca/editeurFrMandombe.html>

Penses-tu que ce caractère puisse avoir une place dans le paysage typographique actuel?

Le mandombe est avant tout un projet à visée éducative et libérateur pour la culture africaine. Je pense que sa place

dans le «paysage typographique actuel» découle naturellement de sa fonction.

Cette question précédente donne naissance à de nouvelles prospections sur le milieu du graphisme dans les pays d'Afrique. Penses-tu que ces régions aient besoin de métiers comme celui-ci ?

Le mot « besoin » est trop fort à mon goût. La communication est partout, le continent africain a sa propre manière de communiquer, en prenant en compte les besoins spécifiques et l'environnement dans lequel les pays évoluent. L'Afrique n'a pas nécessairement besoin de nos métiers, je pense que nous avons plutôt intérêt à lever le nez et à nous inspirer d'elle.

On remarque aussi dans le système d'écriture mandombe une matérialisation du « ton » – à la différence des systèmes de ponctuation occidentaux, les mots peuvent prendre une forme particulière selon le ton employé par l'émetteur. Cela pourrait-il poser des problèmes si le mandombe venait à ce démocratiser ?

Pas du tout ! Le mandombe est la première écriture qui renferme en son sein un ensemble de signes graphiques partant des réalités africaines et qui se veut le support de communication original le mieux adapté aux systèmes linguistiques africains, permettant ainsi à un nombre de plus en plus important de langues négro-africaines de reproduire leurs sons sans peine. Il s'agit donc d'un apprentissage des plus naturel. La démocratisation du mandombe passera par la réhabilitation de l'apprentissage des langues africaines dans le système éducatif. Des efforts commencent à être réalisés dans ce sens.

Ce système d'écriture est-il réservé à une élite ? Comment peut-on l'apprendre ?

C'est plutôt l'inverse, le mandombe est pour tout le monde. Pour l'instant, il est enseigné dans les écoles de l'Eglise kimbanguiste. A ce jour, il y a plus de 500 enseignants et près de 100 000 scribes mandombe. Des projets sont également à l'étude pour une transcription de programmes scolaires dans les langues nationales avec cette écriture comme support graphique. Cela ouvrirait le mandombe au reste du système éducatif africain, car il reste cantonné à l'usage de l'Eglise kimbanguiste. Bien sûr, il est toujours possible d'apprendre à l'écriture de façon autodidacte. Bonne chance ! ◦

1. Remain naive /

2. Always take photos /

3. Just do it

Mémoire de Tanya Kottler, présenté par Adrien Sgandurra (BA Photographie)

Y a-t-il une voie rapide pour devenir quelqu'un, un ascenseur pour le succès dans un immeuble qui semble souvent verrouillé? Pour y répondre, Tanya interroge des proches et des moins proches aux parcours différents, mais tous aspirants ou acteurs du monde artistique.

Selon une étude réalisée par *Artnet*, décrocher un master ne donne pas forcément de meilleures chances pour réussir sa carrière. Alors peut-être faut-il faire comme Will Cory. Après quelques années confiné en école d'art, il a sauté le pas et est devenu l'assistant de plusieurs photographes. Selon lui, l'expérience du travail est un moyen d'acquérir de la confiance en soi, de développer ses compétences techniques et de comprendre comment fonctionne l'industrie – des choses qui ne peuvent pas être apprises dans une école. Tanya enquête donc sur la différence entre les études à l'université et le travail dans un environnement professionnel auprès de différents acteurs du monde artistique, comme Alexandre Haefeli et Alec Dudson.

La compétition se ressent dès le début de l'université, avec la volonté d'être meilleur que ses camarades. Alexandre Haefeli, diplômé de l'ECAL en 2015 et qui

a fait une résidence à Gênes avant d'être exposé à Berlin puis de contribuer à plusieurs publications telles *Citizen K*, *Neon Magazine* ou *Libération*, trouve que l'université a tendance à nous couper du monde extérieur, à nous en protéger et à rendre le passage à l'indépendance très difficile. Pour lui, avoir une expérience pratique, via un stage par exemple, permet d'être pris au sérieux lorsque l'on cherche du travail. Pour Alec Dudson, créateur et rédacteur en chef du magazine *Intern*, il est aussi nécessaire de s'engager activement dans sa carrière le plus tôt possible, en mélangeant au mieux l'approche critique donnée par l'université, les contraintes réelles du terrain et la volonté de réussir.

Mais l'expérience ne fait pas tout.

Tanya se penche également sur le rôle des médias sociaux et du réseautage – deux mots qui peuvent paraître effrayants, mais qu'il sera indispensable de maîtriser. En

effet, au moment de quitter le cocon universitaire, il s'agira de trouver des clients, et Tanya se demande ce qui facilite cette transition.

Un premier élément de réponse est d'assister à un maximum d'événements, tout en gardant en tête que l'on va à des vernissages pour être vu et pas réellement pour le travail exposé. Un second, c'est d'avoir une présence sur les réseaux sociaux. Un compte Instagram a le potentiel d'exposer son portfolio à des milliers de personnes. Il est donc indispensable.

Les réseaux sociaux sont donc devenus des alliés, notamment pour Hugo Compte. Les médias sociaux l'ont propulsé dans le monde de la mode à

une vitesse qui l'a lui-même surpris. Mais deux écoles s'affrontent face à la multiplication des images ; Hugo est fortement influencé par ce qu'il voit sur Internet et il s'en inspire, tandis que Will Corry essaie de ne pas regarder le travail d'autres photographes pour ne pas être influencé et se créer sa propre identité. Il se tourne plutôt vers des livres, des magazines et des expositions.

Robin Rodriguez, qui a donné au mémoire son titre, a étudié le cinéma à Los Angeles puis assisté Bob Richardson avant de devenir un photographe de mode influent. Il explique que puisque

c'est devenu plus difficile d'être reconnu pour son travail – car tout semble déjà avoir été fait – il n'y a maintenant plus aucune règle, même si la création de contenus et leur publication sont facilitées par toute une série de plateformes en ligne.

Tout au long de ce mémoire, Tanya montre qu'il existe plus d'une façon de s'y prendre. La voie universitaire, l'assistantat de professionnels ou l'autopromotion en ligne sont des chemins complémentaires ; il n'existe pas de formule magique pour réussir. Elle met aussi en avant la place

Londres est un bon endroit pour être assistant, en raison de la diversité de la photographie, et s'y trouvent de nombreuses agences [...] qui génèrent beaucoup de travail.

prépondérante qu'ont pris les contacts, en soulignant que certains magazines n'embauchent qu'en fonction du réseau. Elle rappelle enfin que l'endroit où l'on

choisit de vivre est un facteur important qui peut favoriser sa carrière. Londres est un bon endroit pour être assistant, en raison de la diversité de la photographie, et s'y trouvent de nombreuses agences de publicité, des magazines et des marques, qui génèrent beaucoup de travail.

Dans son mémoire, Tanya donne des pistes pour affronter un avenir incertain dans une profession périlleuse qui évolue dans un univers difficile. Si cela vous angoisse, respirez : « *Remain naïve, always take photos, just do it* ». ◦

APPENDIX II

Quantum Number

BELL'S THEOREM BLUES

Words: Nick Herbert

Music: Traditional Blues
(Number Twelve Train)

Doc-tor Bell say we con - nec - ted.
He call me on the phone.
Doc-tor Bell say u - ni - ted.
He call me on the phone.
But if we re - al - ly to - geth - er ba - by
How come I feel so all a - lone?

Chords: F, B7, F7, C7, B7, F



A l'occasion d'un workshop, nous avons interrogé le photographe Christian Patterson sur sa pratique, mais aussi sur son rapport à l'édition et à l'exposition.

Propos recueillis par Alexandra Dautel et Achille Laplante
(BA Photographie), photographies de Achille Laplante

Comment en êtes-vous venu à faire de la photographie ?

Mon intérêt pour la photographie a démarré progressivement, en particulier quand j'ai emménagé à New York. Comme tout le monde, j'avais un appareil photo, et durant mon temps libre j'explorais la ville pour faire des images. Mais New York offrait aussi l'opportunité de visiter des lieux culturels et des expositions de photographie, ce qui m'a permis de réaliser des images plus intéressantes. J'avais un simple appareil, je faisais imprimer mes photos et je les accrochais sur mon mur.

Quelle image a été un déclic ?

Un jour, dans une exposition, j'ai découvert William Eggleston [né en 1939 à Memphis]. Ses photos m'ont inspiré et intrigué.

Votre premier appareil photo ?

Un Nikon F2, dans les années 1980.

Comment vous êtes-vous rencontrés avec William Eggleston ?

Un jour, je l'ai appelé. En trouvant son numéro dans les pages jaunes, je suis tombé sur son fils (qui est aussi son agent), qui s'est montré très gentil. Je lui ai dit que je voulais venir à Memphis pour le rencontrer et il m'a répondu qu'il n'y avait aucun problème. Ils m'ont invité à dîner. J'étais censé rester six mois et je suis devenu son assistant pendant trois ans. C'était enrichissant, autant pour moi que pour lui, car il avait besoin d'aide d'abord, pour organiser ses archives, et ensuite d'un assistant. J'aimais beaucoup Memphis, qui est très différente de New York ; il y a une réelle histoire musicale là-bas. C'était alors une grande opportunité pour moi d'assister Eggleston. J'étais très influencé par ses photographies, et cela m'a demandé beaucoup de temps pour m'en détacher.

Étiez-vous déjà photographe lorsque vous êtes allé à New York ?

Je n'ai jamais étudié la photographie ni l'art en général. En fait, j'avais étudié et commencé à travailler dans une agence d'assistance sociale, où je détestais le boulot. Un ami m'avait alors conseillé de travailler dans le domaine du design, ce que j'ai fait. Mais à mesure que je m'améliorais en photographie, ma frustration de ne pas en faire à temps plein grandissait. C'est alors que j'ai réalisé que cette passion ne devait pas être négligée, que j'ai fini par rencontrer Eggleston, et les choses se sont faites naturellement.



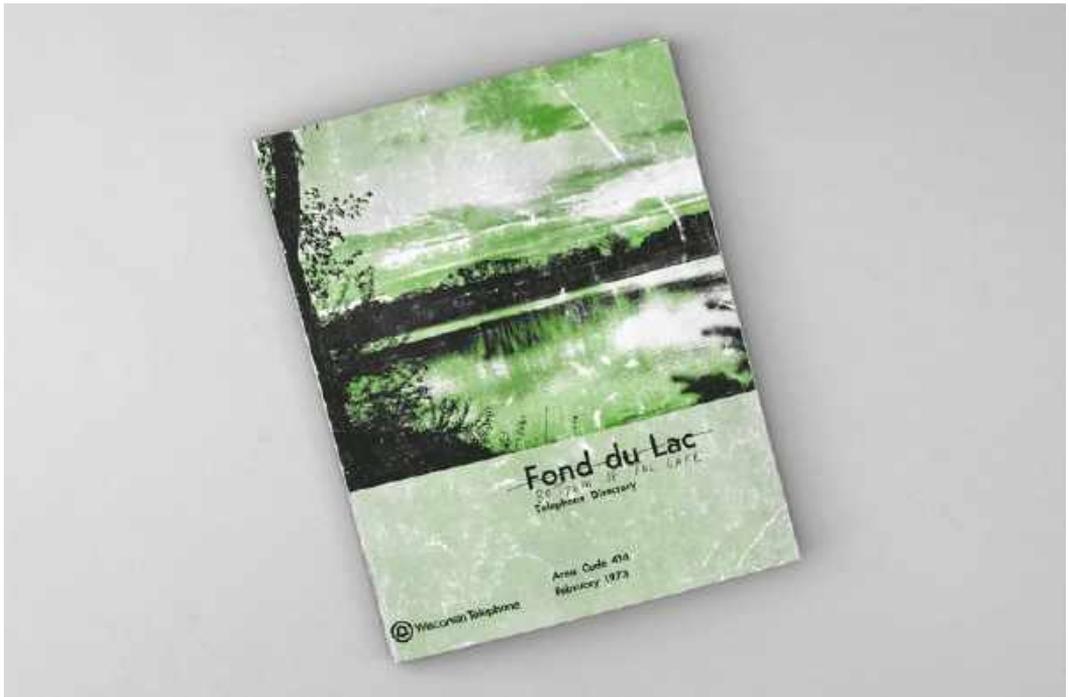
Pouvez-vous nous parler de *Sound Affects*, votre premier projet ?

Je me suis très tôt intéressé à la musique, mon père était musicien, je jouais dans un groupe avec des copains de lycée... bref, *Sound Affects* a été mon premier travail, qui s'est étalé de 2002 à 2005. L'histoire de Memphis était riche musicalement (le blues, le rock'n'roll...), c'était inspirant, et je faisais des photos en me baladant. J'aimais le parallèle entre la lumière, les couleurs et les sons que j'entendais, il y avait des connexions. Par exemple, il y a cette photo avec une cuisinière et des flammes bleues ; cette image montre qu'une plaque de gaz est comme une table de mixage, on peut modifier le volume et les effets.

Cette déambulation a pris la forme d'un livre et d'une exposition, et j'ai réalisé à quel point mes photos montraient l'influence qu'Eggleston exerçait sur moi. Mais ça a été une expérience qui m'a beaucoup servi, pour mon livre *Redheaded Peckerwood* (2011) notamment.

Vous intervenez souvent dans des écoles en Suisse, à l'ECAL et à Vevey...

L'ECAL m'a contacté en premier. *Redheaded Peckerwood* rencontrait alors un grand succès et Milo Keller m'a proposé un workshop,



Bottom of the Lake, TBW Books, 2013
Ce livre a pour point de départ l'annuaire téléphonique de ma ville natale («Fond du lac», *Bottom of the Lake*, dans le

Wisconsin) et de mon année de naissance. Je l'ai trouvé chez moi, et le bleu de la couverture m'a paru superbe.

en 2013. C'était une première pour moi – aux États-Unis, on fait plutôt des conférences ou des lectures de travaux.

Quel est votre rapport au livre et comment se passe la confection d'un de vos livres ?

A New York, l'accès aux livres est assez facile, il y a de nombreuses bibliothèques. L'atelier d'Eggleston est lui aussi rempli de livres, ce qui m'a permis de regarder et de lire beaucoup des siens. Puis je me suis rendu compte que c'était les catalogues que je préférais. A Memphis, il n'y a pas vraiment de galeries photo, et les rares qui existent sont déconnectées du monde de l'art contemporain. Du coup, je commandais des livres.

Quelles sont vos expériences les plus marquantes dans l'édition ?

Tout d'abord, je ne travaille pas avec un seul éditeur. Les demandes changent. Parfois les éditeurs vous appellent, parfois ils ne sont pas intéressés par votre projet... Et je préfère faire le design de mes livres moi-même.



Je me suis rendu aux adresses de certains bars pour voir s'ils existaient toujours.

J'ai trouvé des connexions entre le passé et le présent avec ce livre.

Parmi vos livres, lequel préférez-vous ?

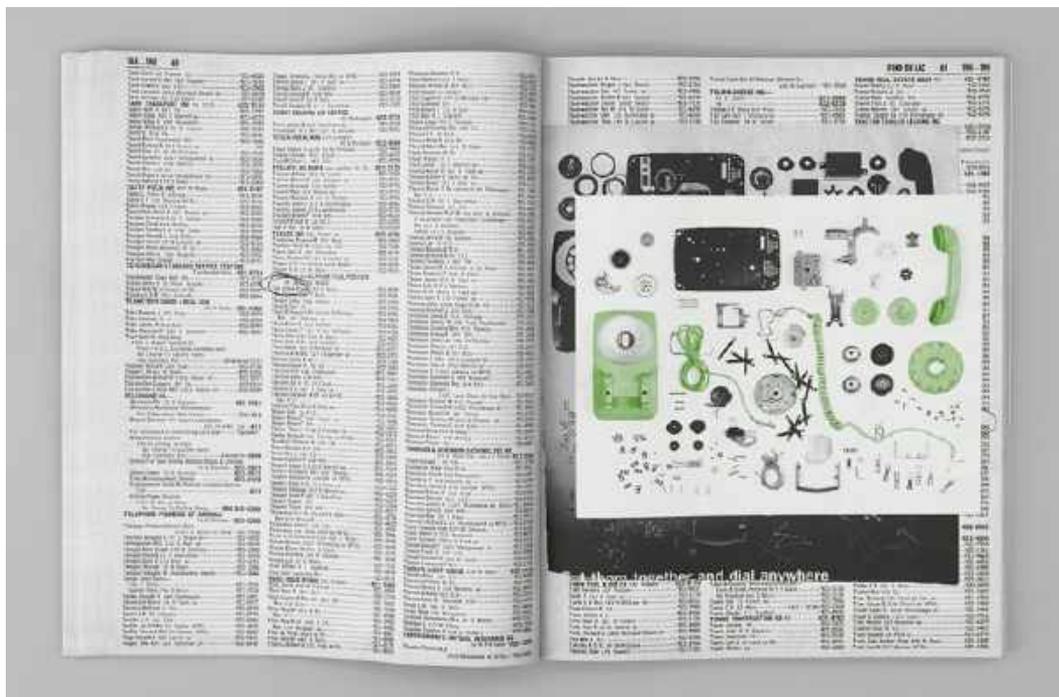
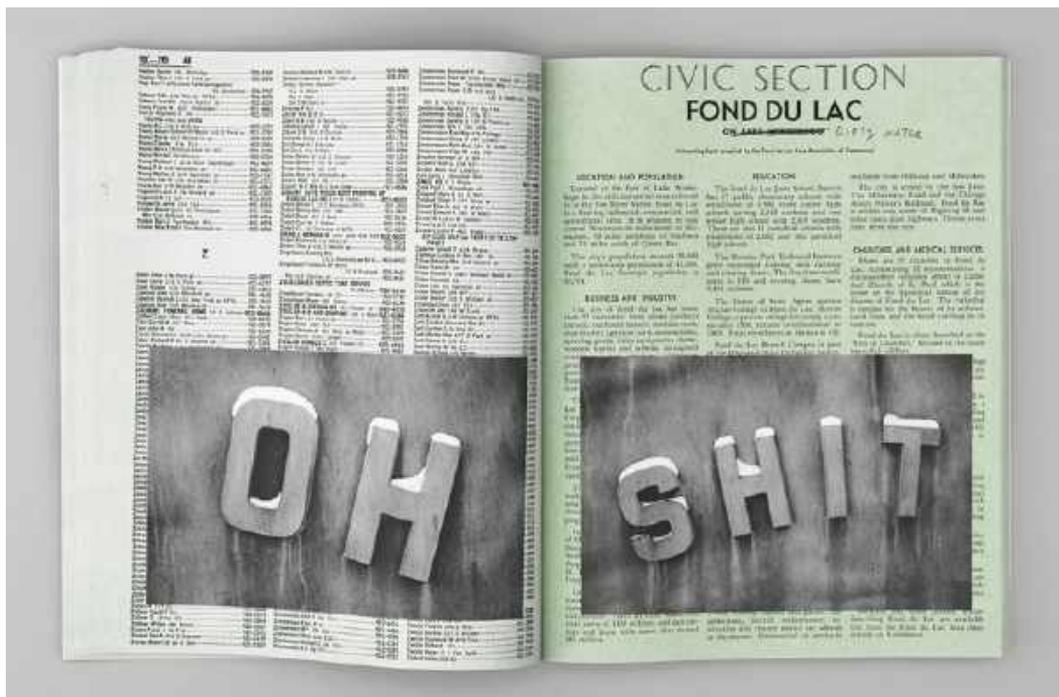
Je ne sais pas (*rires*)! Mais *Redheaded Peckerwood* a eu un grand succès. Je ne savais vraiment pas à quoi m'attendre ; il a très vite été épuisé et réimprimé trois fois. C'est un projet qui s'est étalé de 2005 à 2010, je m'étais réellement inspiré du film *Badlands* [Terrence Malick, 1973], que j'adore. J'ai fait un travail de recherche comme un vrai détective, à pister les détails, les dates, les indices à propos de l'histoire vraie d'un garçon qui a tué sa mère et sa sœur.

Le plus important pour vos projets, est-ce le livre ou l'exposition ?

Si je devais choisir, je dirais le livre. On s'implique davantage dans un livre. La séquence compte beaucoup pour moi. Le process d'un livre est plus souple, c'est passionnant. Je n'ai pas peur d'exprimer mes idées ; c'est tellement plaisant de les tester dans un livre ! Et puis, un livre est un objet réel, on peut le toucher, il y a des sentiments.

Travaillez-vous sur un projet en ce moment ?

J'ai commencé en 2015 un projet appelé « Gong Co ». J'avais trouvé par hasard un restaurant chinois abandonné, vieux et étrange. Dans



Le téléphone est une chose qui apparaît plusieurs fois dans le livre et sous toutes ses formes. À la fin du livre figure un numéro de téléphone. Au bout du fil, on entend des gens qui vivent là-bas. Cette performance sonore a aussi été intégrée dans l'exposition

consacrée au livre. Le téléphone sonne automatiquement et n'importe qui peut répondre. Une voix dit des choses différentes à chaque appel. Il y a plus de 150 versions.

la vitrine, il y avait encore des conserves, pourries probablement. J'ai reconstitué ce restaurant à l'occasion d'une exposition à Vevey, avec des objets anciens : des journaux, une télé, un téléphone, de vieux produits, des choses suspendues, des murs effrités... Ce projet est encore en cours de développement et il est probable que j'en fasse un livre.

Que pensez-vous des nouvelles formes de la photographie : 3D, image en mouvement...

Cela semble inévitable que de nouvelles tendances visuelles feront leur apparition – comme la photo composée avec des logiciels –, même si je pense que des formes de photographie plus classiques vont perdurer. Je trouve simplement qu'on se focalise parfois trop sur l'esthétique au détriment du contenu et qu'il n'y a pas forcément de sens au final dans ces images.

Avez-vous entendu parler d'*augmented photography* ?

Oui, j'ai vu le livre ! Je pense que l'exposition à l'ECAL est très intelligible. Mais, encore une fois, ce petit monde de la photographie obéit à des tendances et je pense que certaines personnes attendent que celle-ci passe pour laisser la place à d'autres travaux. Dans les années 1980, certaines choses étaient mal vues, même considérées comme moches – la photo en couleur par exemple. Ça semble ridicule aujourd'hui !

Nous avons regardé votre compte Instagram. Comment l'utilisez-vous ?

Cela ne fait pas très longtemps que je l'utilise. J'aime le fait que les gens utilisent l'appareil photo de leur téléphone pour capturer des choses n'importe quand, ce qu'Instagram encourage. J'aime l'idée que les gens aient les yeux plus ouverts et regardent davantage les choses autour d'eux. Forcément, c'est une façon de communiquer et de rester à la page. C'est aussi une manière d'éditer nos propres images et de nous présenter nous-mêmes.

Comment choisissez-vous votre assistant ?

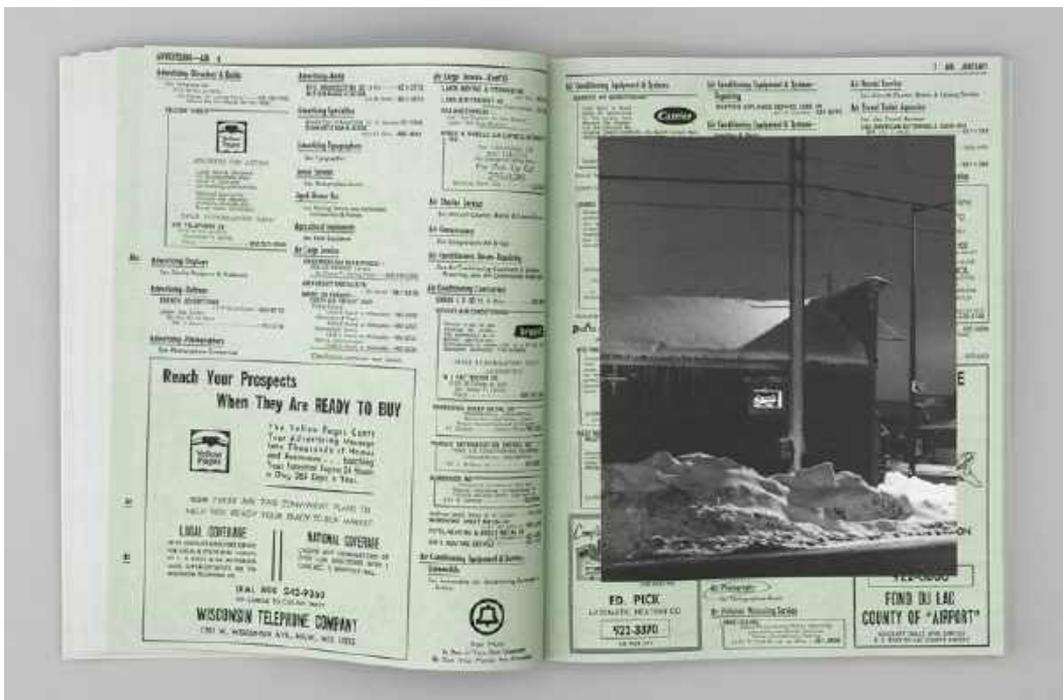
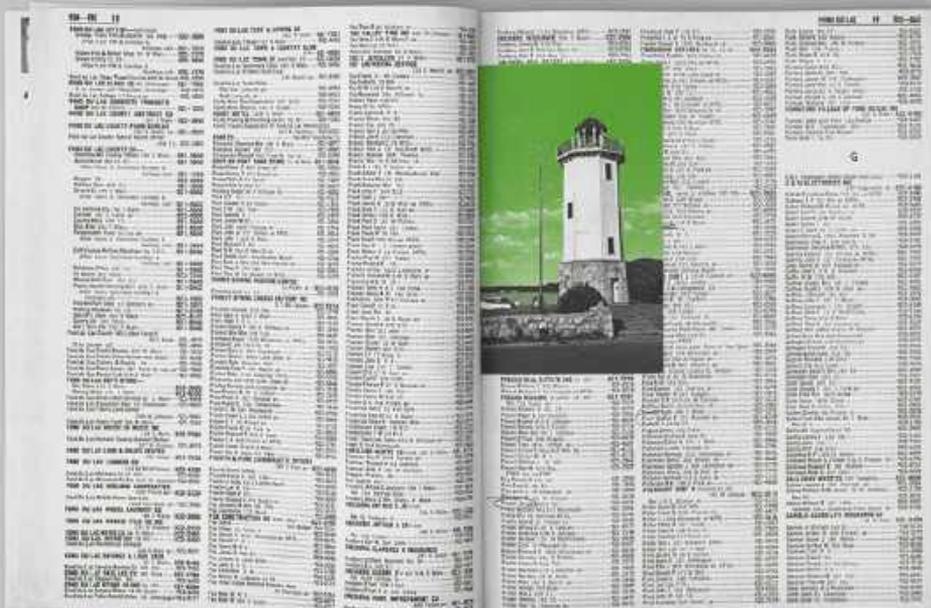
J'ai eu un assistant pendant longtemps – quand j'étais installé à Brooklyn, au moment du projet de *Redheaded Peckerwood*. Mais j'ai maintenant une famille, on a déménagé et acheté une maison, dans laquelle j'ai installé un studio. J'ai arrêté de travailler avec des assistants, mais j'ai quand même souvent des gens autour de moi.



Deux versions en existent : un « livre d'artiste » et une version diffusée plus largement. Je préfère la seconde version.

La réalisation de ce livre m'a pris deux ans.

D'ailleurs, ça me donne envie de travailler, parce que seul c'est simple de procrastiner (*rires*). Plusieurs personnes issues de l'ECAL ont d'ailleurs travaillé avec moi. Comment je les choisis? Je ne sais pas! Je regarde comment elles se présentent, qui elles sont, ce qu'elles font, ce qu'elles aiment... A quel point elles sont motivées! ◉



A l'image de l'annuaire, j'ai établi des connexions en intégrant mes images, et différents matériaux à l'intérieur.

J'ai aussi inséré des jeux de mots, des dessins, entouré le nom des bars où je suis allé.

CONTRIBUTEURS



Adrien Sganoulra



Isabel Garcia Argos



Sidonie Bays



Mathilde Colson



Selène Lepoutre



Adèle Beaujeu



Alain Al Zouebi



Walter Levrat

Scénario pour le futur... de nos contributrices et contributeurs. En quoi pensent-ils se réincarner au cours de leur prochaine existence? Les paris sont ouverts.



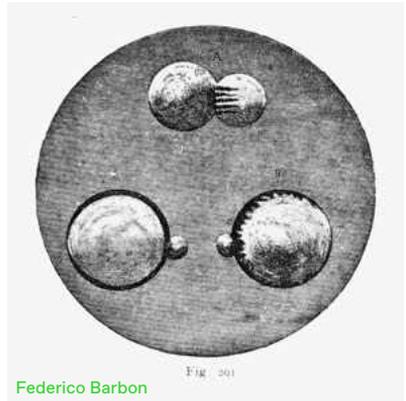
Kenza Saleh



Thomas Prost



Eugénie Simeon



Federico Barbon



Lucas Haussener



Basile Fournier



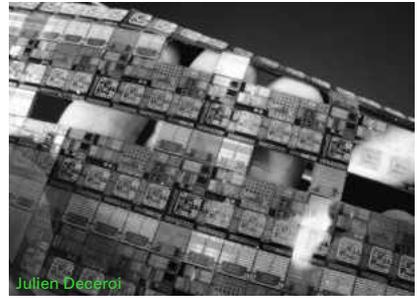
Emilie Bouchet



Acille Laplante



Alexandra Barte



Julien Décorol



Astrid Durand



Jonas Berthod



Norida Ho



Heidi Leal



Arthur Teboul



Diana Bekeris



Marvin Armand



Thaddé Comar



Amandine Gier



Baptiste Husi



Damas Froissart

Summer University

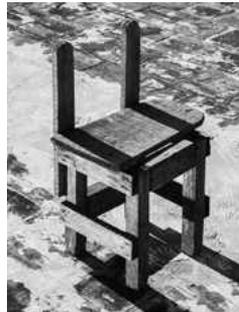
Julien Deceroi



Vincent Levrat



Thaddé Comar



Offline 6	<p>Direction de la publication: Alexis Georgacopoulos</p> <p>Direction de la rédaction: Angelo Cirimele, Deodaat Tevaearai</p> <p>Comité de rédaction: Alexis Georgacopoulos, Angelo Cirimele, Deodaat Tevaearai, Selim Atakurt</p>
Rédaction	<p>Alfatih Al Zouabi, Marvin Armand, Federico Barbon, Sidonie Bays, Adèle Beaulieu, Diane Becheras, Emilie Bouchet, Mathilde Colson, Alexandra Dautel, Astrid Durand, Basile Fournier, Damas Froissart, Isabel Garcia Argos, Amandine Gini, Lucas Haussener, Baptiste Husi, Achille Laplante, Sélène Lepoutre, Thomas Prost, Kenza Saleh, Adrien Sgandurra, Arthur Teboul</p>
Photographies	<p>Thaddé Comar, Julien Deceroi, Norida Ho, Achille Laplante, Vincent Levrat, Adrien Sgandurra</p>
Design et editing	<p>Marvin Armand, Basile Fournier, Isabel Garcia Argos, Lucas Haussener, Heidi Leal, Kenza Saleh, Eugénie Simeon</p> <p>Supervision: Jonas Berthod</p>
Suivi des mémoires	<p>Photographie: Joël Vacheron</p> <p>Design Graphique: Alexandru Balgiù</p> <p>Media & Interaction Design: Christophe Guignard</p> <p>Cinéma: Laurent Guido</p> <p>Arts Visuels: Luc Andrié</p> <p>Design Industriel: Constance Rubini</p> <p>Secrétariat de rédaction: Anaïs Chourin</p>
Production	<p>Mis en page en Favorit (Dinamo), JHA Times Now, ITC Century</p> <p>Impression: Benjamin Plantier et Guillaume Gameiro, ECAL</p> <p>Color separation: www.colorlibrary.ch</p> <p>Imprimé sur du Magno Satin et du Kaskad</p> <p>OFFLINE est édité par l'ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne 5, avenue du Temple, 1020 Renens www.ecal.ch</p> <p>ISBN: 978-2-9701209-1-9 © ECAL 2018</p>

OFFLINE 6

INTERVIEWS Gus Van Sant 6 Damien Poulain 25

Christian Patterson 109 © **PORTFOLIOS**

Summer University: Cuba 13 Bal ECAL 72 ©

DOSSIER: SCÉNARIO POUR LE FUTUR

Mario Bellini 34 Dunne & Raby 38 Augmented

Photography: *Joël Vacheron* 46 *Estelle*

Blaschke 48 *Claus Gunti* 51 *Nicolas Nova* 55

Cyril Diagne 58 Maximage 66 © **MÉMOIRES**

Salomé Chatriot 87 Antoine Flahaut 93

Alessandra Jeanneret 95 Thomas Le Provost 97

Laura-Issé Tusevo 100 Tanya Kottler 106

