IMG

IMG

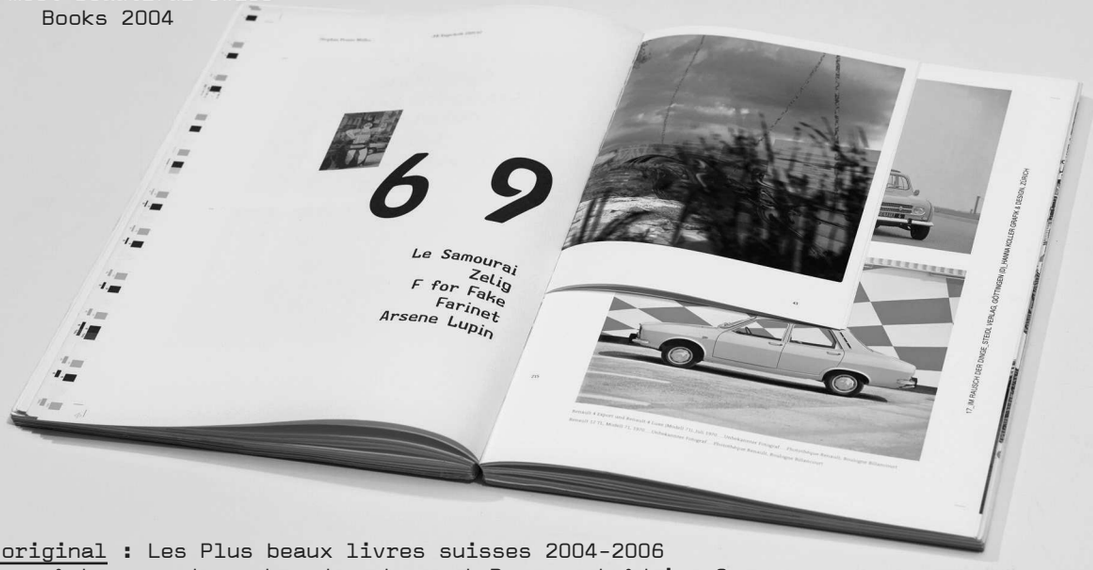
Revue

Faire

Authors: James Langdon, Laurent Benner and Adrian Samson

An original. The Most Beautiful Swiss Books 2004–2006

[1]
The Most Beautiful Swiss Books 2004



Dummy book for The Most Beautiful Swiss Books 2004, produced by Buchbinderei Burckhardt. Pages from the local newspaper are used to simulate the newsprint pages that will be included in the actual catalogue.

Un original : Les Plus beaux livres suisses 2004-2006
Auteurs : James Langdon, Laurent Benner et Adrian Samson

Revue

Faire

IMG

IMG

Introduction The awards programme The Most Beautiful Swiss Books has been organised almost without interruption by the Swiss Federal Office of Culture since 1943.[1] A book design award with such history, particularly in a book-making culture as rich as Switzerland's, offers insightful perspectives on graphic design for publishing, the culture that commissions and values it, and the critical discourse that surrounds it.

Each year the awarded books are documented in a substantial catalogue, made by one of the graphic designers awarded in previous years. The inherently self-reflexive tendencies of such catalogues—books about books, graphic design in the context of graphic design—present stimulating yet rather fraught conditions for graphic designers to work in. Looking back over the catalogues produced during the last two decades, a conversation-through-practice is clearly legible. After a conceptually sophisticated catalogue or series (often designers have been commissioned for series of two or three catalogues) follows a simple visual document. After a modest, finely-crafted production comes something more lavish or experimental.

The 2004–2006 catalogues were conceived by Laurent Benner, a Swiss designer working in London, and designed with English designer Jonathan Hares. Laurent's proposition for the 2004 catalogue was audacious. He contacted the printers of each of the 20 awarded books from that year and asked them to reprint a section of their book. These reprinted sections were then transported to a single Swiss bookbinder and bound, with some additional pages of front- and back-matter, to comprise the catalogue.

When I first saw the 2004 catalogue [1], I was impressed by how, in escaping the need for photographic documentation of the awarded books, it freed itself from the recursive self-consciousness of the typical book-about-books. Today, it still has a conceptual presence so convincing, and a materiality so strange—monstrous, even—that I can't think of anything quite comparable to it in applied graphic design. In the conversation-through-practice of The Most Beautiful Swiss Books catalogues, it felt like a 'mic drop' moment.

Only years later did I come to appreciate this book as something more than a work of stone-cold conceptual rigour that presumably intimidates all who have taken on the commission since. In fact it is an essentially relational project, warmly and sincerely involving, and portraying, practically every significant contributor to the Swiss book design and print scene. I talked to Laurent about the conception and production of that first catalogue, and the series that followed it, at his studio in East London in November 2019. The photographs were made by Adrian Samson in January 2020.

JAMES What was your view of The Most Beautiful Swiss Books awards in 2004? What were you responding to when you made your initial proposal for the design of the catalogue?

LAURENT The culture of the awards, and the catalogues, had been changing. Mirjam Fischer had taken over responsibility for The Most Beautiful Swiss Books within the Bundesamt für Kultur (the Swiss Federal Office of Culture) in 1998. Before Mirjam, the catalogues had been primarily archival documents. A bit uninspired. In her first year, Mirjam commissioned Gilles Gavillet—one of the younger generation, you could say—to design the catalogue. Gilles was working with Cornel Windlin

1 — See Roland Früh & Corina Neuenschwander (eds.), *The Missing Years of the Most Beautiful Swiss Books: 1946, 1947, 1948*, Salenstein: Niggli Editions, 2013.

Introduction Le concours des Plus beaux livres suisses a été organisé presque sans interruption par l'Office fédéral de la Culture depuis 1943[1]. Un prix de la conception du livre avec une telle histoire, inscrit dans une telle culture nationale de la typographie, qui offre des perspectives significatives sur le graphisme éditorial, les valeurs culturelles de ses commanditaires et les discours critiques qui l'accompagnent.

Chaque année, un catalogue généreux réalisé par un des graphistes lauréats des années précédentes vient documenter les livres primés. La dimension auto-réflexive inhérente à ce genre de catalogue – livre de livres, graphisme de graphisme – propose un cadre aussi stimulant que risqué aux concepteurs de livres. Un regard rétrospectif sur les deux dernières décennies de catalogues donne à voir une divergence évidente des pratiques graphiques. Après un ou une série d'ouvrages – souvent les graphistes sont mandatés sur deux ou trois catalogues – d'une sophistication toute conceptuelle suit une simple documentation visuelle. Après une proposition sobre et finement ouvragée, vient quelque chose de fastueux ou d'expérimental.

Les catalogues 2004–2006 ont été conçus par Laurent Benner, un designer suisse travaillant à Londres, et dessinés en collaboration avec le designer anglais Jonathan Hares. La proposition de Laurent pour le catalogue 2004 était audacieuse. Il a contacté les imprimeurs de chacun des vingt livres primés de cette année et leur a demandé de réimprimer une section de leur livre. Toutes les sections réimprimées ont ensuite été reliées en Suisse, avec quelques pages supplémentaires au début et à la fin, pour constituer le catalogue.

Quand j'ai vu le catalogue 2004 [1] pour la première fois, j'ai été impressionné par la façon dont, en échappant à la documentation photographique des livres lauréats, il s'était libéré de l'habituelle réflexivité des livres de livres type. Aujourd'hui encore, il conserve une présence conceptuelle si forte, et une matérialité si étrange – monstrueuse même – que je ne peux rien envisager de comparable dans le domaine du design graphique. Dans la série des catalogues des Plus beaux livres suisses, il m'a fait penser à la chute triomphale d'un «mic drop».

Il m'a fallu plusieurs années pour envisager ce livre autrement que comme la pierre froide d'une œuvre conceptuelle propre à intimider tous ceux qui ont assumé la commande après elle. Il s'agit en fait d'un projet essentiellement relationnel, qui implique et dépeint avec chaleur et sincérité la plupart des contributeurs significatifs de la scène du design et de l'édition suisse.

J'ai discuté avec Laurent Benner de la conception et de la production de ce premier catalogue, et de la série qui a suivi, dans son atelier de l'est de Londres en novembre 2019. Les photographies ont été réalisées par Adrian Samson en janvier 2020.

JAMES Quelle a été ton approche du prix des Plus beaux livres suisses en 2004? À quoi répondaient tes premières propositions pour le graphisme du catalogue?

LAURENT L'approche du prix et des catalogues a connu des changements. Mirjam Fischer a pris la responsabilité des Plus beaux livres suisses au sein du Bundesamt für Kultur – l'Office fédéral de la Culture – en 1998. Avant Mirjam, les catalogues étaient surtout des documents d'archive sans grande inspiration. Dès sa première année d'activité, Mirjam a confié la conception du catalogue à Gilles Gavillet – qui appartenait si l'on peut dire aux plus jeunes générations de graphistes de l'époque.

Gilles travaillait avec Cornel Windlin à Zurich, alors il a rapporté le projet dans le studio de Cornel et ils y ont tous les deux travaillé. J'étudiais au Royal College of Art de Londres à l'époque, mais je faisais un stage avec

in Zürich, so he brought the job into Cornel's studio and they both worked on it. I was studying at the Royal College of Art in London at the time, but was doing an internship with Cornel. I didn't work on that catalogue, but it was my introduction to the idea of a book celebrating 20 other books.

Gilles and Cornel's first catalogue had fairly stylised photography. The awarded books were shown casually, in domestic settings, with people—including Cornel—handling them. It had its sense of humour, but I remember hearing that there were complaints to the Bundesamt about it. 'You can't see the books!' [2] 'This guy is just interested in putting himself in the images!' The next year Gilles and Cornel organised a one-day photo-shoot and invited the designers of the awarded books to come and pose for photographs holding their books. I'm a big fan of this one. Because these are the designers holding their own books, you see these specific relationships between the book and the hand. It reflects something about the books.

A funny story from that year was that Cornel and Gilles had designed one of the awarded books, a programme for the Schauspielhaus in Zürich. For the photo shoot they asked Christoph Marthaler, the director of the Schauspielhaus, to hold the book so that they could avoid appearing in the photograph and getting the same criticism that they received the previous year. So Christoph held the book, but he opened it at a page that showed photographs of Cornel and Gilles! Their design for the programme had portraits of all of the contributors to the Schauspielhaus productions—not just the actors—and that included themselves, as the designers! So their faces ended up being in there again. [3]

After three very bold catalogues by Gilles and Cornel, the commission went to Norm—Dimitri Bruni and Manuel Krebs, also in Zürich. They did a series of three catalogues with a more straight, strict, technical documentary approach and beautiful, meta-level photography by Isabel Truniger. They included data about the books and their production, and took that really far. In the captions to the photographs were details about the digital image file sizes and formats, for example. Looking at these catalogues by Gilles, Cornel, Norm, and some of the Swiss Federal Design Awards catalogues that were being designed by other studios that I respected, like Elektrosmog and BonBon, it felt then that everyone in the Swiss graphic design scene was paying very close attention to these commissions and taking them extremely seriously. It was stressful—kind of threatening—to step into that arena.

JAMES What informed your proposal? What were you imagining?

LAURENT While I was interning for Cornel, I had been overseeing production of an invite at Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli and I noticed that they were keeping the lithographic films from everything that they printed. This was before computer-to-plate technology became the standard. I learned that it was normal practice for printers to keep these films. They were an expensive part of the print production process. If the client later wanted to reprint a book, for example, new plates could be exposed from the same film, bringing down the cost of the reprint.

The idea that there is all this printed matter around us, and someone, somewhere, has the original printing film that produced it stuck in my mind. That discovery was the basis of the proposal for the first catalogue. We would be making a book about these 20 other books, and potentially there still existed this original element of their production that could be used to reproduce them. I thought, 'Why should I add anything to that, or try to solve these other problems of

Cornel. Je n'ai pas participé à la conception de ce catalogue, mais il m'a confronté à l'idée qu'un livre pouvait en célébrer vingt autres.

Le premier catalogue de Gilles et Cornel avait une photographie plutôt spéciale. Les livres primés y étaient présentés avec désinvolture, dans des environnements domestiques, avec des personnes – Cornel y compris – les manipulant. Il y avait un certain humour, mais je me souviens avoir entendu des plaintes au Bundesamt à son sujet. «On ne peut pas voir les livres!» [2] «Ce gars veut juste se voir dans les images!» L'année suivante, Gilles et Cornel ont organisé une journée de séance photo en invitant les concepteurs des livres lauréats à poser, leurs livres à la main. Je suis un grand fan de cette série. Parce que quand les designers tiennent leurs propres livres, des relations spécifiques apparaissent entre le livre et la main. Cela dit quelque chose des livres.

Une histoire amusante de ce catalogue, c'est que Cornel et Gilles avaient dessiné un des livres primés, un programme pour le Schauspielhaus de Zurich. Afin d'éviter de figurer sur la photo et de recevoir les mêmes critiques que l'année précédente, ils ont demandé à Christoph Marthaler, le directeur du Schauspielhaus, de tenir le livre à leur place. Ce dernier a donc tenu le livre, mais il l'a ouvert à une page comportant des portraits de Cornel et Gilles! Leur programme primé devait présenter les portraits de tous les contributeurs des productions du Schauspielhaus – et pas seulement des acteurs – ce qui incluait les leurs en tant que designers! Donc leurs visages ont fini par figurer à nouveau dans le catalogue. [3]

Après trois catalogues très puissants de Gilles et Cornel, la commande a été adressée à Norm – Dimitri Bruni et Manuel Krebs, eux aussi de Zurich. Ils ont réalisé une série de trois catalogues avec une approche plus directe, stricte, documentaire et technique, servie par la beauté des photographies de très haut niveau d'Isabel Truniger. Ils ont voulu inclure au sein du livre ses propres informations de données, et sont allés très loin dans cette démarche. Par exemple, les légendes des photographies comportaient tous les détails de tailles et de formats des fichiers d'images numériques.

En regardant ces livres de Gilles, de Cornel, de Norm et certains catalogues des Swiss Federal Design Awards conçus par d'autres studios que je respectais, comme Elektrosmog et Bonbon, il me semblait alors que tout le monde sur la scène du design graphique suisse prêtait une attention toute particulière à cette commande et la prenait très au sérieux. C'était stressant – voire un peu menaçant – d'entrer dans cette arène.

JAMES Qu'est-ce qui a guidé ta proposition, qu'as-tu imaginé?

LAURENT Pendant mon stage chez Cornel, j'ai supervisé la production d'une invitation de l'Atelier für Siebdruck Lorenz Bögli et j'ai remarqué qu'ils conservaient les films offset de tout ce qu'ils imprimaient. C'était avant que la technologie CTP (Computer to Plate) ne devienne la norme. J'ai appris que les imprimeurs avaient l'habitude de conserver ces films. Ils constituaient une partie coûteuse du processus de production d'imprimés. Si le client souhaitait par la suite réimprimer un livre, par exemple, de nouvelles plaques pouvaient être flashées à partir du même film, ce qui réduisait le coût de la réimpression.

L'idée qu'il y ait toute cette matière imprimée autour de nous, et que quelqu'un, quelque part, possède le film d'impression original qui l'a produit est restée coincée

1 — Voir Roland Früh, Corina Neuenschwander (éditeurs), *Les années oubliées des plus beaux livres suisses: 1946, 1947, 1948*, Salenstein, Niggli Verlag (2013).



[2]
Cornel Windlin posing with an awarded book
in The Most Beautiful Swiss Books 1999

[3]
Christoph Marthaler shows portraits of
Gilles Gavillet and Cornel Windlin
in The Most Beautiful Swiss Books 2000

[4]
Laurent compares the unfinished copy
of the ECAL graphic design prospectus with
reprinted pages from the same book
in The Most Beautiful Swiss Books 2004

photographing the books and making layouts for those photographs?' As I said, I didn't want to step into that arena, to be compared with Cornel, Gilles, and Norm, in terms of applied graphic design and photography. Once I had this idea of re-using the lithographic film, I thought that maybe I don't need to design anything. I just have to organise this process and I cannot lose. I cannot be held accountable for anything.

JAMES It seems like an evasive move. You got yourself out of the business of design decision-making.

LAURENT It's not that I set out to make an evasive move, but I was happy that I found another direction.

JAMES How did you proceed once your proposal was accepted?

LAURENT I started doing research. I visited bookbinders. I had to find out what was possible. Can I print with different printers and manage the logistics of bringing it all together? What form will it take? I was at Buchbinderei Burckhardt in Mönchaltorf one day and picked this up. It's a prospectus for the visual communication programme at ÉCAL—L'École cantonale d'art de Lausanne—that Norm designed in 2004.[2] [4–7] This particular copy had not finished its path through the bindery. It has a form that is not intended to be seen outside the bindery, but I found it much more interesting than the finished book (a rather slick object with a metallic cover). This thing became my guiding reference, I fell in love with it. What inspired me is this feeling of being exposed to something in production. It is fragile and robust at the same time.

JAMES How do you mean?

LAURENT Fragile in that it has no cover and is untrimmed, so its edges are easily damaged. And robust because everything at this stage in a book's production is dictated by the procedural logic of the factory. It contains visual cues to each of the stages of its production that will be trimmed off or hidden in its final form. I enjoyed how this book brought me closer to all of that—to the people and processes involved in its making.

JAMES Hearing you describe these two encounters—with the lithographic films in storage at Boegli, and with this unfinished book at Burckhardt—I'm conscious of what seems like a telling difference between print cultures in the UK and in Switzerland. In the UK, it is very normal, and was then, for the graphic designer's point of contact at a print factory to be a sales person. Someone who, however well-informed they might be technically, is not directly involved in the manual work of production, in terms of actually operating the machinery. There is this service culture built up around printing. The sales person wants to come to the designer's studio, bringing examples of perfectly finished printed work to present. The interface between design and print is indirect. Here in the UK, I imagine it would have been impossible even to see the opportunity for what you were able to do in the Swiss context.

LAURENT I had the same experience speaking to printers in London. In the UK, I felt that you are further removed from where the action is. I was interested

2 — By coincidence, this book was included in The Most Beautiful Swiss Books that year, and appears in the catalogue designed by Laurent.

dans un coin de mon esprit. Cette découverte a été fondamentale pour le projet du premier catalogue. Nous ferions un livre sur ces vingt autres livres, et potentiellement il existait encore cet élément original de leur production qui pourrait être utilisé pour les reproduire. Je me suis dit : « Pourquoi ajouter quelque chose, ou essayer de résoudre de nouveaux problèmes de photographie des livres et de mise en page de ces reproductions ? » Comme je l'ai dit, je ne voulais pas entrer dans cette arène, et être comparé à Cornel, Gilles et Norm. Une fois l'idée posée de réutiliser le film offset, j'ai pensé que je n'avais peut-être plus besoin de concevoir quoi que ce soit. Je devais simplement mettre en place le processus et je ne pouvais pas me tromper. Je ne pouvais être tenu responsable de rien.

JAMES Cela ressemble à une manœuvre d'évitement. Tu t'es toi-même retiré de la prise de décision en matière de conception.

LAURENT Ce n'était pas tout à fait une tentative d'évasion, mais j'étais heureux d'avoir trouvé une nouvelle direction.

JAMES Comment as-tu procédé une fois ta proposition acceptée ?

LAURENT Je me suis lancé dans la recherche. J'ai rencontré des relieurs. Je devais me rendre compte de ce qui était possible. Était-il possible d'imprimer avec différents imprimeurs et de gérer la logistique pour tout rassembler ? Quelle forme cela pouvait-il prendre ? Un jour, j'étais à Buchbinderei Burckhardt à Mönchaltorf et j'ai récupéré ceci. C'est un prospectus du programme de communication visuelle à l'ÉCAL – l'École cantonale d'art de Lausanne – que Norm a conçu en 2004[2]. [4–7] Cet exemplaire particulier n'a pas fini son traitement de reliure. Il n'est pas destiné à être vu en dehors de l'atelier de façonnage, mais je l'ai trouvé beaucoup plus intéressant que le livre fini (un objet plutôt lisse avec une couverture métallique). C'est devenu ma référence. J'en suis tombé amoureux. Ce qui m'a inspiré, c'est le sentiment d'être exposé à un objet en production. Une chose fragile et robuste à la fois.

JAMES Que veux-tu dire ?

LAURENT Fragile dans le sens où il n'a pas de couverture et où il n'est pas massicoté, de sorte que ses bords sont facilement endommagés. Et robuste car tout à ce stade de la production d'un livre est dicté par la logistique de l'usine. Il contient des repères visuels à chacune des étapes de sa production qui seront coupés ou cachés dans l'objet final. J'ai apprécié la façon dont ce livre m'a rapproché de tout cela – des personnes et des processus impliqués dans sa fabrication.

JAMES En t'entendant décrire ces deux rencontres – avec les films offset stockés à Bögli, et avec ce livre inachevé à Burckhardt – je me rends compte de ce qui semble être une différence révélatrice entre les cultures de l'imprimé au Royaume-Uni et en Suisse. Au Royaume-Uni, il est tout à fait normal, et ça l'était à l'époque, que l'intermédiaire du graphiste dans une imprimerie soit un commercial. Quelqu'un qui, aussi bien informé qu'il soit sur le plan technique, n'est pas directement impliqué dans le travail manuel de production, ou dans le fonctionnement effectif de la machine. Il y a cette culture de service construite autour de l'impression. Le commercial souhaite se rendre au studio du designer pour présenter des exemples d'imprimés parfaitement finis.

2 — Par coïncidence, ce livre a été récompensé cette année dans les Plus beaux livres suisses et figure dans le catalogue conçu par Laurent.

in being as close as possible. It's about control. In this case the subject matter has to do with print, with the multiplication of image and type. It's self-referential. I'm using printing to comment on printing and so I needed to engage with that manual, technical culture, and be inspired by it.

JAMES With the unfinished ÉCAL book you had this model of how your catalogue could expose its unusual mode of production, but I suppose there was still a lot to resolve technically?

LAURENT Well, at this point people started hearing that I'm trying to do this. And, of course, the typical Swiss mentality would say that this is going to fail! Someone came up to me at an opening and said that they'd heard what I was trying to do and that it couldn't work. Which helped me a lot; it motivated me. Here in the UK people would have said 'Wow, great idea!' But then here it might have failed because of that service culture thing…

I started to work out the details: the format, the procedure. The 'tactics', I called them. The size of the first catalogue was a 70×50 sheet cross-folded and cut open at the top. I think of that as the 'A4' of offset printing, the most-used sheet size. We would reprint one eight-page signature from each awarded book. If one of the books was bigger than this format, it got cropped. If it was smaller, it was shown with all of the printer's marks around the page, and then unprinted paper. And yes, in terms of finishing, I looked to the ÉCAL book. I used the exposed spine tape, and the unfinished edges, with just the minimum 3mm cut at the top to release the pages. I had asked Buchbinderei Burckhardt to work with me on the project, and they prepared an instruction sheet that I could share with all of the printers. Each printer had to run the paper through their press with the same orientation, otherwise there would be incompatibilities when it came to binding it all together. All of those kinds of details needed to be communicated in several languages.

JAMES How were you doing that communication, by email?

LAURENT I would email, but often that wouldn't get an answer. Then I would call. And call and call and call. The moment that I knew this whole thing was going to work was when I could say to someone on the phone in one sentence: 'For this year's catalogue every printer is going to reprint one signature of the awarded book on the original paper stock.' That was it. I heard the click-click-click of the thought process on the other end of the phone and I knew I was onto something. Everyone was thinking: 'This has never happened before… but it is possible.' It was a moment of stimulation, enticement, uncertainty. A very small number of printers didn't want to participate. In those cases, I asked them to give printing files to Druckerei Odermatt—who normally printed The Most Beautiful Swiss Books catalogues—and they handled the reprint, which made for interesting comparisons between printers, such as Steidl, for example.

JAMES Your role became to coordinate all of this.

LAURENT This is what the daily work looked like: spreadsheets. [18] I was constantly on the phone and email, communicating with all of these people. My mum was helping to translate things into French. The entrance criteria for The Most Beautiful Swiss Books require only that the author, or the printer, or the publisher, be in Switzerland. That meant that some of the awarded books were printed all over Europe and beyond. I was dealing with people in Germany, Poland—there was even one printer in Lebanon—trying to work stuff out so that all of these sections of printed paper would be delivered in time.

L'interface entre le design et l'impression est indirecte. Ici au Royaume-Uni, j'imagine qu'il aurait été impossible même d'envisager l'opportunité de ce que vous avez pu réaliser dans le contexte suisse.

LAURENT J'ai eu la même impression que toi en parlant aux imprimeurs à Londres. Au Royaume-Uni, j'ai senti que vous étiez vraiment éloignés de l'action. Je tente pour ma part d'en être le plus proche possible. C'est une question de contrôle. Dans le cas qui nous intéresse, le sujet a à voir avec l'impression, avec la multiplication de l'image et du texte. Il y a une dimension auto-référentielle. J'ai utilisé l'impression pour parler d'impression et j'ai donc dû m'atteler à toute cette culture technique, manuelle, et m'en inspirer.

JAMES Avec l'imprimé inachevé de l'ÉCAL, tu avais ce modèle de la façon dont un catalogue pouvait revendiquer un mode de production inhabituel, mais je suppose qu'il y avait encore beaucoup à résoudre techniquement?

LAURENT Eh bien, à ce stade, les gens ont commencé à entendre parler de ce que j'essayais de faire. Bien sûr, la mentalité typiquement suisse disait que cela allait échouer! Quelqu'un est venu me trouver à un vernissage pour me dire qu'ils avaient eu vent de ce que j'essayais de faire et que cela ne pourrait pas fonctionner. Ce qui m'a beaucoup aidé, et m'a motivé. Ici, au Royaume-Uni, les gens auraient dit «Wow, bonne idée!» Mais ici, cela aurait pu avoir échoué à cause de cette culture commerciale…

J'ai commencé à travailler sur les détails: le format, les mesures. J'ai appelé ça la «tactique». Le format du premier catalogue était une feuille de 70×50cm en pli croisé ouverte sur le haut. Je pensais ce format comme le «A4» de l'impression offset, le format de feuille le plus utilisé. Nous devions réimprimer un cahier de huit pages de chaque livre primé. Si l'un des livres était plus grand que ce format, il était recadré. S'il était plus petit, il était imprimé avec tous ses repères d'impression autour et une part du papier vierge. Et, oui, en termes de finition, j'ai regardé le livre ÉCAL. J'ai utilisé la bande de dos nue et les bords inachevés, avec juste une coupe minimale de 3mm en haut pour libérer les pages. J'avais demandé à Buchbinderei Burckhardt de travailler avec moi sur le projet, et ils ont préparé une feuille d'instructions que je pourrais partager avec tous les imprimeurs. Chaque machine devait faire passer le papier dans sa presse avec la même orientation, sous peine d'incompatibilités au moment de relier le tout. Tous ces genres de détails devaient être communiqués en plusieurs langues.

JAMES Comment communiquiez-vous? Par e-mail?

LAURENT J'envoyais des mails, mais qui restaient souvent sans réponses. Ensuite, j'appelais. Et appelais, et appelais, et appelais. J'ai commencé à sentir que tout cela allait fonctionner quand j'ai pu dire à quelqu'un au téléphone en une seule phrase: «Pour le catalogue de cette année, chaque imprimeur va réimprimer un cahier du livre primé sur le papier d'origine.» C'était ça. J'entendais le clic-clic-clic du processus de réflexion à l'autre bout du téléphone et je savais que j'étais sur quelque chose. Tout le monde pensait: «Cela ne s'est jamais fait auparavant… mais ça doit être possible.» Ce fut un moment de stimulation, d'excitation, d'incertitude. Un très petit nombre d'imprimeurs ne souhaitait pas participer. Dans ce cas, je leur demandais de transmettre les fichiers d'impression à Druckerei Odermatt – qui imprimait d'ordinaire les catalogues des Plus beaux livres suisses – et ils ont géré la réimpression, ce qui a permis des comparaisons intéressantes entre imprimeurs, comme avec Steidl, par exemple.

IMG

IMG

IMG

IMG

[5-7]
Details of the unfinished copy
of the ÉCAL graphic design prospectus

JAMES Was it just you in the studio?

LAURENT When I got the commission, I thought that I might work with someone different each year, but then as it happened Jonathan Hares joined the studio and became very involved with all three catalogues, which was great!

JAMES How did you decide what would be a representative section of each book to reprint?

LAURENT In every catalogue, there is a text from the respective year's jury, summarising the selection process and describing the awarded books. We first looked to these texts to decide what needs to be shown, to understand what had been considered important about each book. This book, *Points of View*, for example, has these all-over screen-printed edges. In the jury text they wrote about the illusion that the book-object created with these amazing edges. So, of course it needed to be cut to its original size, and the printed edges recreated. [8]

JAMES There were tactical exceptions then?

LAURENT For maybe three-quarters of the awarded books, the tactics worked. But some demanded their own treatment. This book, *Nicht bei Trost—A Never Ending Haiku*, had Japanese binding, so we had to show how the paper was folded. This one, *Globus Cassus*, had fold-out pages, which would be wrong if we did them on a bigger sheet, so that's why we cut it down. All of the books whose pages are cut smaller were done that way for a reason, either aesthetic—to show why they won, or technical. [9]

JAMES What would be a technical exception?

LAURENT This one, *Buchstaben, Bilder, Bytes*, was Xerox printed, and that was the biggest size that the print-on-demand supplier could do. Or this book, *O.T. Ein Ersatzbuch/Das Schauspielhaus Zürich 2004–2008*, was printed on newsprint, which is probably only around 40–50gsm. But then this book, *Liberté à Quatre Sous* is screen-printed on 260gsm paper. To bind eight pages of 260gsm paper the sewing machine has to be configured to pull the thread with a lot of force, but that much force would tear through eight pages of newsprint. In that case the solution was to include 16 pages from the newsprint book.

JAMES These small exceptions make the catalogue rich as a narrative object, but had you anticipated that there would be so many complications? Did you see them as compromises?

LAURENT No, I think the work stayed true to the purpose of our tactics. It became this mega-exercise in trying not to decide anything. Of course, that's an illusion, it's just a different way of deciding things. But I was always comfortable with that. I enjoyed that process.

JAMES What I find fascinating is that from an apparently rational proposition, that single sentence that you used to communicate your plan with printers, something quite monstrous emerged. I think the first catalogue is this highly considered, sophisticated thing, but it has an irrational, excessive energy too. I mean, that single sentence sounds so effortless—no extra design decisions required—but it demanded this labour-intensive process. I'm interested to know whether the psychology of conceiving this catalogue anticipated that excess in any way. How seriously did you expect the printers to take the idea of recreating the conditions in which the awarded books were printed, for instance? I wonder if any of the sections were actually reprinted by the same press operator who had printed the original? Or on the same day of the week? Would that have appealed to you?

JAMES Tu as fini par devenir le coordinateur de toute l'opération.

LAURENT Voilà à quoi ressemblait mon travail quotidien : à des tableurs. J'étais constamment au téléphone et sur e-mail, communiquant avec toutes ces personnes. Ma maman m'aidait à traduire en français. Les critères d'admission aux Plus beaux livres suisses exigent uniquement que l'auteur, l'imprimeur ou l'éditeur résident en Suisse. Cela signifie que certains des livres primés étaient imprimés dans toute l'Europe et au-delà. J'avais affaire à des gens en Allemagne, en Pologne – il y avait même un imprimeur au Liban – essayant d'arranger les choses pour que toutes ces parties de papier imprimé soient livrées à temps.

JAMES Tu travaillais seul au studio?

LAURENT Quand j'ai reçu la commande, j'ai pensé que je pourrais travailler chaque année avec une personne différente, puis Jonathan Hares a rejoint le studio et est s'est beaucoup impliqué dans les trois catalogues, ce qui était très bien !

JAMES Comment as-tu décidé des sections représentatives de chaque livre à réimprimer?

LAURENT Dans chaque catalogue, il y a un texte du jury de l'année concernée, résumant le protocole de sélection et décrivant les livres primés. Nous avons d'abord consulté ces textes pour décider de ce qui devait être montré, pour comprendre ce qui avait été jugé important dans chaque livre. Ce livre, *Points of view*, par exemple, a ces tranches sérigraphiées en *all-over*. Le texte du jury décrit les effets visuels que produit ce livre-objet avec ces incroyables tranches. Donc, bien sûr, ce livre devait être reproduit à son format d'origine avec ses tranches imprimées. [8]

JAMES Y a-t-il eu des exceptions tactiques?

LAURENT Le principe a fonctionné pour peut-être les trois quarts des livres primés. Mais certains ont demandé un traitement particulier. Ce livre, *Nicht bei Trost – A Never Ending Haiku*, avait une reliure japonaise. Nous avons donc dû montrer comment le papier était plié. Celui-ci, *Globus Cassus*, avait des pages dépliantes, ce qui devenait impossible si nous le reprenions sur une feuille plus grande, c'est pourquoi nous l'avons coupé. Tous les livres dont les pages ont été rognées l'ont été pour une raison esthétique ou technique. [9]

JAMES Y a-t-il eu des exceptions techniques?

LAURENT Celui-ci, *Buchstaben, Bilder, Bytes,* a été imprimé par photocopieur Xerox, et c'était à la plus grande taille que le reprographe pouvait réaliser. Ou ce livre, *O.T. Ein Ersatzbuch/Das Schauspielhaus Zürich* 2004–2008. Il a été imprimé sur du papier journal qui ne fait probablement que 40 à 50 g/m². Quant à ce livre, *Liberté à Quatre Sous*, il est sérigraphié sur du papier 260 g/m². Pour relier huit pages de papier 260 g/m², la machine à coudre doit être configurée pour tirer le fil avec beaucoup de force, mais cette puissance déchirait le cahier des huit pages de papier journal. Dans ce cas, la solution a consisté à inclure un cahier de seize pages du livre imprimé sur papier journal.

JAMES Toutes ces petites exceptions font du catalogue un objet riche et narratif, mais avais-tu anticipé toute cette complexité de mise en œuvre? Et considères-tu ces aménagements de la procédure comme des compromis?

LAURENT During the process, Jon and I would sit in the pub and we'd talk over and around every possible aspect of this. We'd say, 'OK, next year we'll do exactly the same but underwater!' Always joking like that about the absurdity of it all. Jon is blessed with that reflexive sort of British humour. I think we exhausted all of these possibilities, but we would find our way back to things that had something to do with the basic project of representing the books. Because otherwise how would I have explained to someone that this particular section was reprinted by the same guy on the same day of the week? To what end?! What would that have added? It's like, 'Check the madness!' In such a situation my instinct would tell me that a decision has become laughable, or attackable.

JAMES So you saw a limit there, defined by what's reasonable and communicable. Details that we just looked at—like the printed book edge, or the 16 pages of newsprint instead of eight—are, to different degrees, self-evident and legible. They are on display in the finished catalogue.

LAURENT I also just found it nice to have these sections of smaller pages in one binding. You didn't see that much until around this time. It's something that I picked up from Maki Suzuki, of Åbäke, when we were at the RCA. He would always have these bonkers self-made books with page sizes constantly changing. It had a freshness to me. And here we had a need, a mandate, for that kind of effect. It's not like we went looking for it. The text said that a certain aspect was important, and so we had to show it.

JAMES It's clear that you enjoyed the administrative mindset of the spreadsheets and this behind-the-scenes work. Did it also bring out something pedantic in you?

LAURENT We worked extremely long hours. Jon would collapse energy-wise around 10 pm, and that's when I really wake up. We almost had the whole clock covered. The taking-pleasure in the administration of this process is something I'm still fascinated to have discovered about myself. I enjoy making notes, taking minutes for meetings, and the spreadsheet thing was a part of that. My summer job just a few years before I did the first catalogue was in the office of a Swiss company where I worked a lot with spreadsheets. Most of the time I spent inventing certain optical improvements, like adding empty cells between things to make them clearer. So I do have this characteristic —you call it pedantic, but for me that word has a negative connotation—that I'm discovering, or acknowledging, finally only now. But I think I'm much messier, as you can probably see by looking around the studio.

JAMES I think 'pedantic' does have a nit-picking connotation. But to me it's also a source of intensity and focus that I find inspiring.

***

LAURENT When the 2004 catalogue was done [10], I remember driving to the bookbinder to see it for the first time. It was probably the closest I'll get to that scenario of driving to the hospital to witness the birth of your child. It really felt like that. Most intense. You can't change it and you can't give it back. It's printed and done and final. When it was launched, I remember watching

LAURENT Non, je pense que le travail est resté fidèle à notre propos. Essayer de ne rien décider est devenu comme un «méga-exercice». Un exercice illusoire car c'est juste une façon différente de décider des choses. Mais j'ai toujours été à l'aise avec ça. J'ai pris plaisir à cette manière de procéder.

JAMES Ce que je trouve fascinant, c'est qu'à partir d'une proposition apparemment rationnelle – cette seule phrase que vous avez utilisée pour communiquer votre plan aux imprimeurs – quelque chose de tout à fait monstrueux est apparu. Je pense que le premier catalogue est cette chose sophistiquée et mûrement réfléchie, mais qui dégage aussi une énergie irrationnelle et presque démesurée. Cette consigne qui semble si facile à appliquer – aucune décision de conception supplémentaire n'est requise – a finalement impliqué toute une débauche d'énergie. J'aimerais savoir si la dimension psychologique de la conception de ce catalogue a anticipé cet excès de quelque façon que ce soit. Par exemple, à quelles réactions des imprimeurs t'attendais-tu vis-à-vis de cette idée de recréer les conditions dans lesquelles les livres lauréats avaient été originellement imprimés? Je me demande si certaines sections ont été réellement réimprimées par le même opérateur de presse qui avait imprimé l'original? Ou le même jour de la semaine? Ce genre de subtilité t'aurait-il plu?

LAURENT Nous nous sommes plusieurs fois assis au pub, Jon et moi, pour envisager tous les aspects du processus en cours. On se disait en plaisantant, comme ça, de l'absurdité du projet: «OK, l'année prochaine, on fera exactement la même chose mais sous l'eau!» Jon est un spécialiste de ce genre d'humour britannique. Je pense que nous avons épuisé toutes les possibilités du procédé, mais il nous fallait aussi faire comprendre ce que nous avions tenté. Comment aurait-on pu expliquer à quiconque que telle section particulière avait été réimprimée par le même gars le même jour de la semaine? et à quelle fin?! Qu'est-ce que cela aurait ajouté? C'est bien trop absurde. Dans de telles situations, mon instinct me dit si ça devient risible ou déplacé.

JAMES Une limite est donc apparue pour définir ce qui était raisonnable et communicable. Les détails que nous venons d'examiner – comme la tranche imprimée ou le cahier de seize pages de papier journal plutôt que huit – sont, à des degrés divers, évidents et lisibles. Ils sont très perceptibles dans le catalogue final.

LAURENT Je trouvais aussi tout simplement intéressant d'avoir ces sections de pages plus petites dans une seule reliure. Ça ne se faisait pas à cette époque. C'est quelque chose que j'ai découvert grâce à Maki Suzuki, d'Åbäke, quand nous étions au RCA. Il avait toujours des livres faits maison avec tout un tas de formats de page différents. Ça avait une fraîcheur pour moi. Et nous avions ici un besoin, un mandat, dans lesquels pouvait s'inscrire ce genre d'effet. Ce n'est pas comme si nous imposions des choix. Le texte défendait certains aspects graphiques et nous étions simplement là pour les montrer.

JAMES Il est clair que vous appréciez l'esprit administratif des tableurs et l'esthétique des coulisses. Cela a-t-il pour vous quelque chose de pédant?

LAURENT Nous travaillions durant de très longues heures. Jon s'effondrait vers 22h, et c'est à ce moment-là que je me réveillais vraiment. Nous faisions le tour du cadran de l'horloge. Le plaisir de l'administration de ce protocole est quelque chose que je suis toujours fasciné d'avoir découvert de moi-même. J'aime prendre des notes, minuter les réunions, et le tableur fait partie de cet univers.

IMG IMG

[8–10]
Details of The Most Beautiful
Swiss Books 2004



IMG IMG


22_MARK LECKEY, 7 WINDMILL STREET W1_DRUCKEREI ODERMATT AG, DALLENWIL_NORM, DIMITRI BRUNI & MANUEL KREBS, ZÜRICH

graphic designer Julia Born sitting on the grass outside the Museum für Gestaltung in Zurich, going through the book. She was smiling and shaking her head, seemingly in disbelief, looking at this weird object that was printed all over Europe and bound together in the canton of Zurich.

JAMES It's hard to find the right word to describe the status of one of the reprinted pages. 'Reproduction' sounds like what you did, but doesn't distinguish it from the common use of that word to mean any printed picture. I like 'replica', because it implies total fidelity, and your pages seem to be all about that. What word did you use?

LAURENT I find that a fairly academic question. For me the project was very much a libidinal exercise, guided by what I was excited about at the time. There was no need for that kind of nuance. I used what seemed to me the obvious word, 'original', and that's how I sold the idea. I said the 'original film' and the 'original paper stock'. This was from the perspective of specifying materials and production methods for a catalogue, nothing more.

JAMES 'Original' is good in that it contains also the idea of a place, a point of origin.

LAURENT Yes. The place, the paper, the inks, the lunch break, it's all there.

JAMES I understand that you and Jon had begun early in the process to work out the possibilities for the series of three catalogues. The basic proposition of reprinting pages from the awarded books at the original printers with the original papers remained, but you expanded on it.

LAURENT Yes, and I think the opportunity to make three catalogues was perfect. With three you can elaborate on an idea, like we did. If you have one you tend to put too much into it. If you have two it's a pair. Three is a series.

In the second catalogue, we still printed one signature for each book, but we used a trimmed and glued binding, so that those pages could contain more various content than just the strict eight-page reprint that we did in the first one. The pages were redistributed in the binding process, so that you had this kind of exploded view of the books. We had a section with all of the original (reprinted) pages; a section with photographs of the books printed at the same time (on the same sheet with the same print specifications); a section with just samples of the papers [11], and so on. All at different places in the binding.

JAMES The form of the second catalogue doesn't follow a model, like the ÉCAL book had been for the first catalogue?

LAURENT Well, the need for the glue binding decided the form of the second catalogue. The size was just A4, I guess in reaction to the first catalogue's extravaganza. We wanted something much more straightforward, at least in terms of shape and form—no fold outs, no inserts, no jazz. And then we used the lowest- and highest-grade images from the awarded books for the front and back covers. [12–13] The image on the front is from the *Bruce Lee* book that Norm did, a crappy photocopy of a photocopy of a photocopy, and the image on the back is from this incredible one-day photo-shoot that Cornel had done to show the entire collection of the furniture company Vitra, for the *Project Vitra* book.

JAMES What do you mean by 'grade'?

J'ai été employé l'été, quelques années seulement avant de réaliser le premier catalogue, dans le bureau d'une entreprise suisse où je travaillais beaucoup avec des tableurs. J'y ai passé la plupart du temps à inventer certaines améliorations optiques, comme l'ajout de cellules vides pour rendre les choses plus claires. J'ai donc cette sensibilité – tu peux l'appeler pédante, mais pour moi, ce mot a une connotation négative – que je découvre, ou reconnais, peut-être seulement aujourd'hui. Mais je pense que je suis aussi très désordonné, comme tu peux probablement le constater en jetant un œil au studio autour de toi.

JAMES «Pédant» renvoie certainement à quelque chose de tatillon, de pointilleux. Mais cela désigne aussi pour moi une qualité d'intensité et de concentration que je trouve inspirante.

***

LAURENT Lorsque le catalogue 2004 a été fini [10], je me souviens avoir conduit jusqu'à l'atelier du relieur pour voir le livre pour la première fois. C'est probablement ce qu'il y a de plus proche de ce scénario où tu te rends en voiture à l'hôpital pour assister à la naissance de ton enfant. Je l'ai vraiment ressenti comme ça. Super intense. Tu ne peux plus ni changer ni rendre le livre. C'est imprimé. C'est fait. C'est fini. Le jour du lancement, je me souviens avoir vu Julia Born assise sur l'herbe devant le Museum für Gestaltung de Zurich, en train de parcourir le livre. Elle souriait et secouait la tête, apparemment incrédule, regardant cet objet étrange qui avait été imprimé dans toute l'Europe et relié ensemble dans le canton de Zurich.

JAMES Il est difficile de trouver le mot juste pour définir le statut de ces pages réimprimées. La notion de «reproduction» est proche de ce que vous avez fait, mais ne se distingue pas assez de l'utilisation courante de ce mot pour désigner n'importe quelle image imprimée. J'aime l'idée de «réplique», car elle implique une fidélité totale, et vos pages semblent tout à fait relever de cela. Quel mot avez-vous utilisé?

LAURENT C'est une question plutôt académique. Pour moi, le projet était plutôt un exercice libidinal, guidé par ce qui m'excitait à l'époque. Ce genre de nuance n'était pas nécessaire. J'ai utilisé ce qui me semblait être le mot le plus évident, «original», et c'est ainsi que j'ai vendu l'idée. J'ai dit le «film original» et le «papier original». Il s'agissait de spécifier des matériaux et les méthodes de production d'un catalogue, rien de plus.

JAMES «Original», c'est intéressant dans la mesure où ce mot contient aussi l'idée d'un lieu, d'un point d'origine.

LAURENT Oui. L'endroit, le papier, les encres, la pause déjeuner, tout y est.

JAMES J'ai compris que vous et Jon avez engagé assez tôt le travail du protocole pour dégager des possibilités de traitement de la série de trois catalogues. La proposition de réimprimer des pages des livres primés sur les machines originales avec les papiers originaux a été retenue, mais vous l'avez développée.

LAURENT Oui, et je pense que l'opportunité de concevoir trois catalogues était parfaite. Avec trois objets, vous pouvez développer une idée, comme nous l'avons fait. Si vous n'en travaillez qu'un, vous avez tendance à y mettre trop de choses. Si vous en gérez deux, c'est une paire. Le chiffre trois définit une série.

IMG

IMG

[11]
Presentation of papers in The Most Beautiful Swiss Books 2005



[12, 13]
Front and back covers of The Most Beautiful Swiss Books 2005

IMG

IMG

LAURENT How much effort a single image took to produce. The *Bruce Lee* image had been photocopied so many times it became throwaway. There can be no copyright for this image anymore, there is just degradation and a moiré pattern. It's rock bottom. But here you have this single image that took 40 people to stage, the total infrastructure of Vitra. You cannot reproduce this photograph. You don't have permission, but you also don't have the infrastructure, the location, the furniture archive, and so on. We thought of this as the bracket to hold all the material contained in the selected books of 2005.

There was a model for that decision, but it's not as direct as the ÉCAL book was. This, *Schweizer Weltatlas*, is a book that I had as a kid in school. It's an atlas, and in the beginning it shows you how its maps are built up with the successive inks. From the simplest marks to the fully-layered composition. Seven printing plates.[14] I was fascinated by this, this somehow turned me into a designer, or gave me that interest in print. I visited the place where they design these maps. These are airbrushed topologies of Switzerland that have been worked-on for decades. Now it's all digital elevations, 3D modelling, and four-colour printing. More economical, but harsher and less pleasant to look at.

JAMES The second catalogue lost the monstrous feel of the first, but for me, as a practicing graphic designer, the second one had this other utility as a reference book. My copy has the corners of some of the pages torn out as if it was a swatch book.

LAURENT Well, without the sponsorship of the paper mills, there would not have been enough budget to realise the first catalogue. We knew that we needed to keep them on board.

But there was another important model here. I was going through second hand bookshops and I found this book, *Deutschland 74*.[15] It's a book about the 1974 football World Cup. This kind of book also doesn't exist anymore. Obviously pre-PDF, it's a sales copy, produced in a small run by the publisher and sent to bookshops to get them to order the title. It's offset printed, with a four-colour cover and case-binding. But inside only the first 16 pages are printed, to show what the final book is going to look like. The rest is just unprinted white paper. [16] Someone had brought this copy home to their kid to use as a sketchbook, and this happened! [17] Beautiful! But such a desert of empty pages I had never seen before. It was a moment that changed me, I could not forget it. This book means a lot to me, it became so crucial. It just took some time to understand and verbalise that.

So, this informed the section in the second catalogue where we showed just the paper. It's quite distracting to look at and experience paper when it's covered in print. We thought of these empty pages as part of the exploded view.

JAMES And the third catalogue, the hardcover?

LAURENT We had moved from the raw book block to A4 Otabind. We wanted to move one step up, to kind of escalate the series, and that's how the hardcover was decided on for the third catalogue. Then we thought it would be interesting to show the entire contents of each book, in plan-view. We used these grids of thumbnails to do that. It was precisely the moment when designers started supplying artwork to printers as PDFs. We asked Jürg Lehni to programme something for us so that we didn't have to make these layouts manually. He wrote a script that drew the boxes and placed the pages as images into them, from single-pages PDFs that were sent to us by the designers of the awarded books. According to the number of pages in the PDF, the script generated the grid to fit each of these overviews onto six pages

Dans le deuxième catalogue, nous avons toujours imprimé un cahier pour chaque livre, mais nous avons utilisé une reliure collée, afin que les pages puissent contenir un contenu plus varié que la simple réimpression des huit pages du premier opus. Les pages ont été redistribuées lors du travail de reliure, de sorte que vous aviez ce genre de vue éclatée des livres. Nous avions une section avec toutes les pages originales (réimprimées); une section avec des photographies des livres imprimés en même temps (sur la même feuille avec les mêmes spécifications d'impression); une section avec seulement des échantillons des papiers [11], etc. Le tout réparti à différents endroits de la reliure.

JAMES La forme du deuxième catalogue s'appuie-t-elle sur un modèle, comme le livre ÉCAL du premier catalogue?

LAURENT Eh bien, la nécessité de la reliure collée a décidé de la forme du deuxième catalogue. La taille était juste A4. Je suppose en réaction à l'extravagance du premier catalogue. Nous voulions quelque chose de beaucoup plus simple, au moins en termes de forme – pas de dépliants, pas d'inserts, pas de «jazz». Et puis nous avons utilisé les images du «grade» le plus bas et le plus élevé des livres primés pour les couvertures avant et arrière [12–13]. L'image de la première est tirée du livre de Bruce Lee que Norm a réalisé, une photocopie merdique de photocopie de photocopie. L'image de quatrième est tirée de cette incroyable séance photo d'une journée entière que Cornel avait réalisée pour montrer la collection complète de mobilier Vitra pour l'édition *Project Vitra*.

JAMES Qu'entends-tu par «grade»?

LAURENT Combien d'efforts une seule image a dû nécessiter? L'image de Bruce Lee avait été photocopiée tant de fois qu'elle en était réduite à une dégradation et un motif moiré. C'était devenu du «fond». Il ne pouvait plus y avoir de droit d'auteur pour cette image. Mais ici, vous avez cette image unique qui met quarante personnes en scène, l'infrastructure totale de Vitra. Vous ne pouvez pas reproduire cette photo. Vous n'en avez pas la permission, mais vous n'avez pas non plus à disposition l'infrastructure, l'emplacement, les archives de meubles, etc. Nous avons pensé à ces deux images comme à une accolade susceptible de contenir tout le matériel compris dans les livres sélectionnés de 2005.

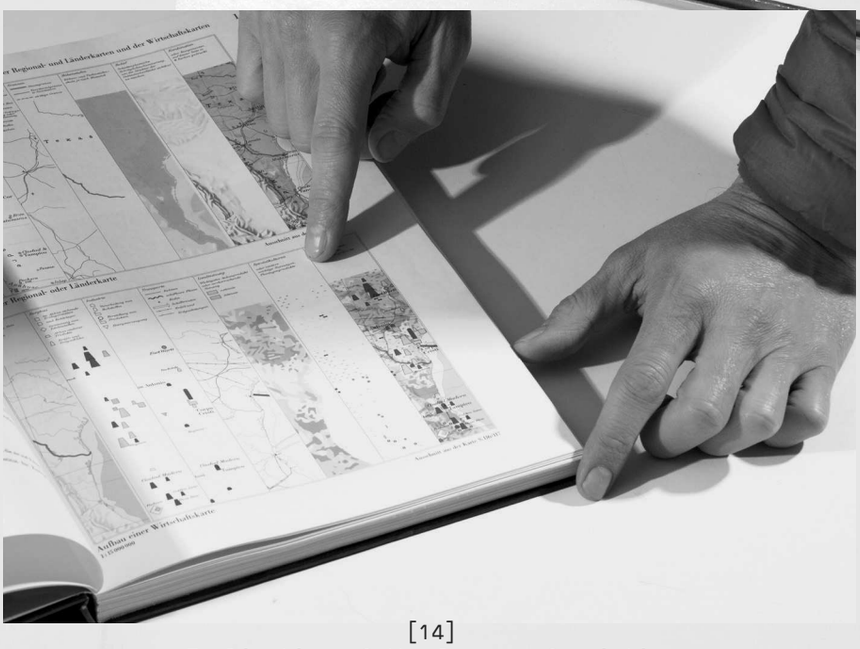
Il y avait un modèle pour ce choix, mais ce n'était pas aussi direct que le livre ÉCAL. Ceci, *Schweizer Weltatlas*, est un livre que j'avais quand j'étais enfant à l'école. C'est un atlas, et au début il vous montre comment ses cartes sont construites avec les encres successives. Des marques les plus simples à la composition totale de couches superposées. Soit sept plaques d'impression. [14] Cela me fascinait. Cela m'a en quelque sorte transformé en designer. Du moins cela m'a donné cet intérêt pour l'imprimé. J'ai visité l'endroit où ces cartes ont été conçues. Ce sont des topographies à l'aérographe de la Suisse qui ont été travaillées pendant des décennies. Maintenant, ce sont toutes des élévations numériques, des modélisations 3D imprimées en quadrichromie. Plus économique, mais plus vulgaire et moins agréable à regarder.

JAMES Le deuxième catalogue a perdu l'effet monstrueux du premier, mais pour moi, en tant que praticien du graphisme, il a cette autre utilité de livre de références. Mon exemplaire a les coins de certaines pages arrachées comme s'il s'agissait d'un nuancier de couleurs.

LAURENT Eh bien, sans le parrainage des papeteries, il n'y aurait pas eu assez de budget pour réaliser le premier catalogue. Nous savions que nous devions les garder à bord.

IMG

IMG



[14]
Explication of the layers of printing
in Schweizer Weltatlas

[15–17]
Sales copy of Deutschland 74 with
unprinted pages and child's drawing

IMG

IMG

of our catalogue. Then we showed an original page at the end. That book, *R* by Koo Jeong-A, had 1,000 pages, so it ended up generating the most dense grid, with tiny thumbnails. [19] Again, we arrived at a design by logic, or calculation, if you will.

JAMES You asked Jürg to script that process in order to preserve your 'no design decisions' gesture?

LAURENT Jon was doing the work of compressing these PDFs down to black-and-white, to prepare them for the script. That was two weeks of wrestling with the limitations of Adobe Acrobat, because you had different colour specifications in the PDFs, spot colours, and various things that made it very difficult to convert them satisfactorily to black-and-white. We realised it was becoming a bit ridiculous. For our own sanity, and for how it would be perceived from the outside, it was important to be able to say that this was not done by hand, but was programmed. Otherwise we would have gone beyond a border, a certain amount of effort, which might have looked disproportionate, or over-the-top and ridiculous.

JAMES This is the most graphically transformative thing that you did in the series.

LAURENT Yes that's true. The second one hinted at it because we used parts of the printing sheet to do other stuff with, like the empty pages. But we felt as long as we have the original page and the original paper, we were free to do a different dance with the rest.

JAMES But this graphic labour of colour-converting and downscaling the page thumbnails seemed to take you very far from the experience of the unmediated 'original' pages in the first catalogue…

LAURENT That's why I'm glad that the third version of the concept was the end for us. If we'd taken another step, we would have burned ourselves. We did exhaust this thing. We did everything we could within the parameters that we had defined. If you think that there have been six, seven, other designers dealing with the same commission since then, for them it's constantly becoming more difficult. We claimed a lot of territory already. Sometimes I feel a bit uncomfortable about the heights of guitar-solo it has gone to now, but I feel responsible for it as well. Because we are part of this chain, trying to outdo whoever was before us. At some point it becomes baroque.

JAMES I told you before that when I first saw these catalogues, at the time they were published, I thought they were very cold and calculated. I understood the move that you were making, in relation to the chain of designers that you just described, but only much later did I understand what you did also as a very warm and loving portrait of the Swiss book scene. From the responses that you have received to these catalogues, at the time and since, do you feel that the work was understood?

LAURENT I've encountered people who were excited by what we did. There was beautiful feedback that Mirjam Fischer received. Almost poetic. People begging for a copy. If you create a synaptic connection in someone's head you've won them over, you've done it. I also think that it was a lucky moment in time, when this all made sense. I think the opportunity to do something like this in an applied context is very rare. It's like that photograph we talked about, in the Vitra book. You can never reproduce it, you don't have the means, or the context.

JAMES I see that it was timely, but I think what you call 'luck' was subtly—and opportunistically!—defined

Mais il y avait un autre modèle important ici. En fouinant dans les librairies d'occasion j'ai trouvé ce livre *Deutschland 74* [15]. C'est un livre sur la Coupe du monde de football de 1974. Ce genre de livre de toute évidence «pré-PDF» n'existe plus. Il s'agit d'une copie de vente produite en petite série par l'éditeur et envoyée aux librairies pour les inciter à commander le titre. Il est imprimé en offset, avec une couverture rigide en quatre couleurs. Mais à l'intérieur, seules les seize premières pages sont imprimées, pour montrer à quoi ressemblera le livre final. Le reste n'est que du papier blanc [16] non imprimé. Quelqu'un a rapporté cet exemplaire à son enfant pour l'utiliser comme carnet de croquis [17], et c'est arrivé! Magnifique! Un tel désert de pages vides, je n'avais jamais vu ça auparavant. C'est un moment qui m'a changé, que je ne pourrai pas oublier. Ce livre signifie beaucoup pour moi, il est devenu crucial. Il a juste fallu un certain temps pour comprendre et verbaliser cela.

Donc, cela a influencé la section du deuxième catalogue dans laquelle nous avons juste montré le papier. Il est assez distrayant de regarder et d'expérimenter le papier quand il est couvert d'impression. Nous avons pensé à ces pages vides comme faisant partie de la vue éclatée.

JAMES Et le troisième catalogue, la couverture rigide?

LAURENT Nous sommes passés du livre bloc brut à un A4 Otabind. Nous voulions faire un pas de plus, progresser en quelque sorte avec la série. C'est ainsi que la couverture rigide a été retenue pour le troisième catalogue. Ensuite, nous trouvions intéressant de montrer l'intégralité du contenu de chaque livre en chemin de fer. Pour ce faire nous avons utilisé des «grilles de vignettes». C'était précisément le moment où les designers ont commencé à fournir les fichiers aux imprimeurs au format PDF. Nous avons demandé à Jürg Lehni de programmer quelque chose pour nous afin que nous n'ayons pas à réaliser les mises en page manuellement. Il a écrit un script qui a dessiné les «boîtes» et y a placé les pages sous forme d'images, à partir des PDF de page unique qui nous étaient envoyés par les graphistes des livres primés [18]. Selon le nombre de pages du PDF, le script générait la grille pour adapter chacun des chemins de fer à six pages de notre catalogue que nous finissions par une dernière pleine page originale. Ce livre, *R* de Koo Jeong-A, contient mille pages. Il a généré la grille la plus dense, avec de minuscules vignettes. À nouveau, nous sommes arrivés à une conception par démarche logique, ou par calcul, si tu veux [19].

JAMES Vous avez demandé à Jürg d'écrire ce programme afin de préserver votre geste de «non-conception»?

LAURENT Jon assurait la compression de ces PDF en noir et blanc pour les préparer pour le script. Ce furent deux semaines de lutte avec les limites d'Adobe Acrobat, car les spécifications de couleurs dans les PDF, les tons directs et diverses choses rendaient très difficile la conversion satisfaisante en noir et blanc. Nous avons réalisé que cela devenait un peu ridicule. Pour notre propre santé mentale et pour la façon dont le projet serait perçu de l'extérieur, il était important de pouvoir dire que le travail ne se faisait pas à la main, mais qu'il était programmé. Sinon, nous serions allés au-delà d'une frontière, d'une certaine quantité d'effort, qui aurait pu paraître disproportionnée, ou excessive et absurde.

JAMES C'est le geste de traduction graphique le plus marqué de la série.

LAURENT Oui c'est vrai. Le second catalogue pouvait donner des indices car nous avions utilisé des parties de la feuille d'impression pour faire d'autres choses, comme les pages vides. Mais nous sentions



[18]
One of Laurent's spreadsheets

[19]
Grid of thumbnails in
The Most Beautiful Swiss Books 2006

[20]
Laurent's studio in East London

by you, through your tactics. It comes across that you had a clear sense of how you would avoid the work being seen as absurd. You are always clear to establish how something was appropriate, not just poetic or conceptually smart. But when you say 'you can never reproduce it', are you referring to criticism of the Swiss awards culture in general?

LAURENT For the last 10 years or so, there has been a presentation of The Most Beautiful Swiss Books in London, with an exhibition and public talks. At one of those I remember Rory McGrath from OK-RM making the point that this awards thing is too privileged and kind of removed from reality—from his reality of book-making. At least that's how I understood his comments, and I agree with that to some extent. If you confront someone with The Most Beautiful Swiss Books in the UK, or in other countries that don't give resources to a comparable celebration of contemporary book design, it seems perhaps irrelevant. It just seems like there is some dream budget to make a dream book. Here you are, fighting for your graphic design survival, while this other culture waltzes in, seeming so luxurious. I get that. I have lived and worked in both countries and I see both perspectives. But I would say that at some point Switzerland has recognised that it has this strong book-making industry and it wants to support it. This is not some glorious cultural exercise, and we are not talking about extravagant budgets. This comes from an imperative to support that industry. It's every country's own decision what it wants to subsidise and nurture—education, books, or bullets…

JAMES What you did was intimately connected to that industrial culture, which is suffering now.

LAURENT When we started, all the printers were still doing well. 80% of the printers in our first catalogue were Swiss. If you did the same now only one would be Swiss. You would have Germany, Poland, Russia, China. It wouldn't make the same sense. This is the way Erich Keiser from Druckerei Odermatt puts it: the German printers are biting the arse of the Swiss printers. The Polish printers are biting the arse of the Germans. And the Russians of the Poles. And the Chinese of the Russians.

In the UK, the printing and binding industries were badly affected by the Thatcher era. The pride that workers once had got eroded, and if you don't have that, it crashes very quickly. In Switzerland there was still a lot of pride and self-worth in printing, and printers had that attitude of wanting to be challenged, to show what they could do. Jon and I were lucky to be able to tap into that and initiate a project that many companies collaborated on and contributed to. I am very grateful for that.

que tant que nous avions la page d'origine et le papier original, nous pouvions prendre des libertés avec le reste.

JAMES Mais ce travail graphique de conversion des couleurs et de réduction d'échelle des miniatures de pages semble vous éloigner de l'expérience des pages «originales» sans intervention du premier catalogue…

LAURENT C'est pourquoi je suis heureux d'avoir achevé la série avec la troisième version du concept. Un pas de plus et nous pouvions nous brûler. Nous avions épuisé la direction. Nous avions fait tout notre possible dans les paramètres que nous avions définis. Quand on pense qu'il y a eu six, sept autres designers qui se sont attelés à cette commande depuis lors. Cela devient de plus en plus difficile pour eux. Nous avons déjà exploré beaucoup de territoires. Parfois, je me sens un peu mal à l'aise vis-à-vis du solo de guitare que nous avons joué là, mais je m'en sens aussi responsable. Parce que nous faisions partie de cette chaîne, essayant de surpasser quiconque était avant nous. À un moment donné, cela devient baroque.

JAMES Je t'ai déjà dit que lorsque j'ai vu ces catalogues pour la première fois, au moment de leur parution, je les trouvais très froids et calculés. Comme une forme de positionnement par rapport à la chaîne de créateurs que tu viens de décrire. Et que ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai compris que c'était aussi un portrait très chaleureux et affectueux de la scène du livre suisse de l'époque. D'après les retours que tu as eus sur ces catalogues, alors et depuis, penses-tu que ce travail ait été compris?

LAURENT J'ai rencontré des gens très excités par ce que nous avions fait. Mirjam Fischer a reçu de très bons retours. Presque poétiques. Des gens nous suppliaient pour un exemplaire. Si vous parvenez à créer des connexions synaptiques dans la tête de quelqu'un, vous l'avez conquis, c'est gagné. Je pense aussi que ça a été une question de chance, de moment où tout cela avait du sens. L'occasion de faire une chose de ce genre dans un contexte appliqué est très rare. C'est comme cette photo dont nous avons parlé, dans le livre de Vitra. Vous ne pourrez jamais la reproduire, vous n'en avez ni les moyens, ni le contexte.

JAMES C'est vrai qu'il y a une question de contexte, mais je pense que ce que tu appelles «chance» tenait aussi à la caractérisation subtile – et opportuniste! – de vos tactiques. Il apparaît que vous saviez clairement comment éviter que le travail ne soit perçu comme quelque chose d'absurde. Vous savez toujours clairement établir comment quelque chose peut être approprié, et pas seulement poétique ou conceptuellement élégant. Mais quand tu dis que «vous ne pourrez jamais reproduire cela», fais-tu référence à une critique plus générale des récompenses culturelles suisses?

LAURENT Depuis une dizaine d'années, les Plus beaux livres suisses à Londres sont attentifs à leur communication, avec une exposition et des conférences publiques. Durant l'une de celles dont je me souviens, Rory McGrath d'OK-RM a fait remarquer que cette récompense de privilégiés était un peu éloignée de la réalité – des réalités de la création de livres. C'est du moins ainsi que j'ai compris ses commentaires, et je suis d'accord avec cela dans une certaine mesure. Si vous confrontez quelqu'un avec les Plus beaux livres suisses au Royaume-Uni ou dans d'autres pays qui ne se donnent pas les moyens d'une célébration comparable de la conception des livres contemporains, cela peut sembler presque irréel. Comme si on allouait un budget de rêve pour produire un livre de rêve. Vous êtes là à vous battre pour votre survie dans le graphisme, et voilà qu'apparaît cette autre culture si



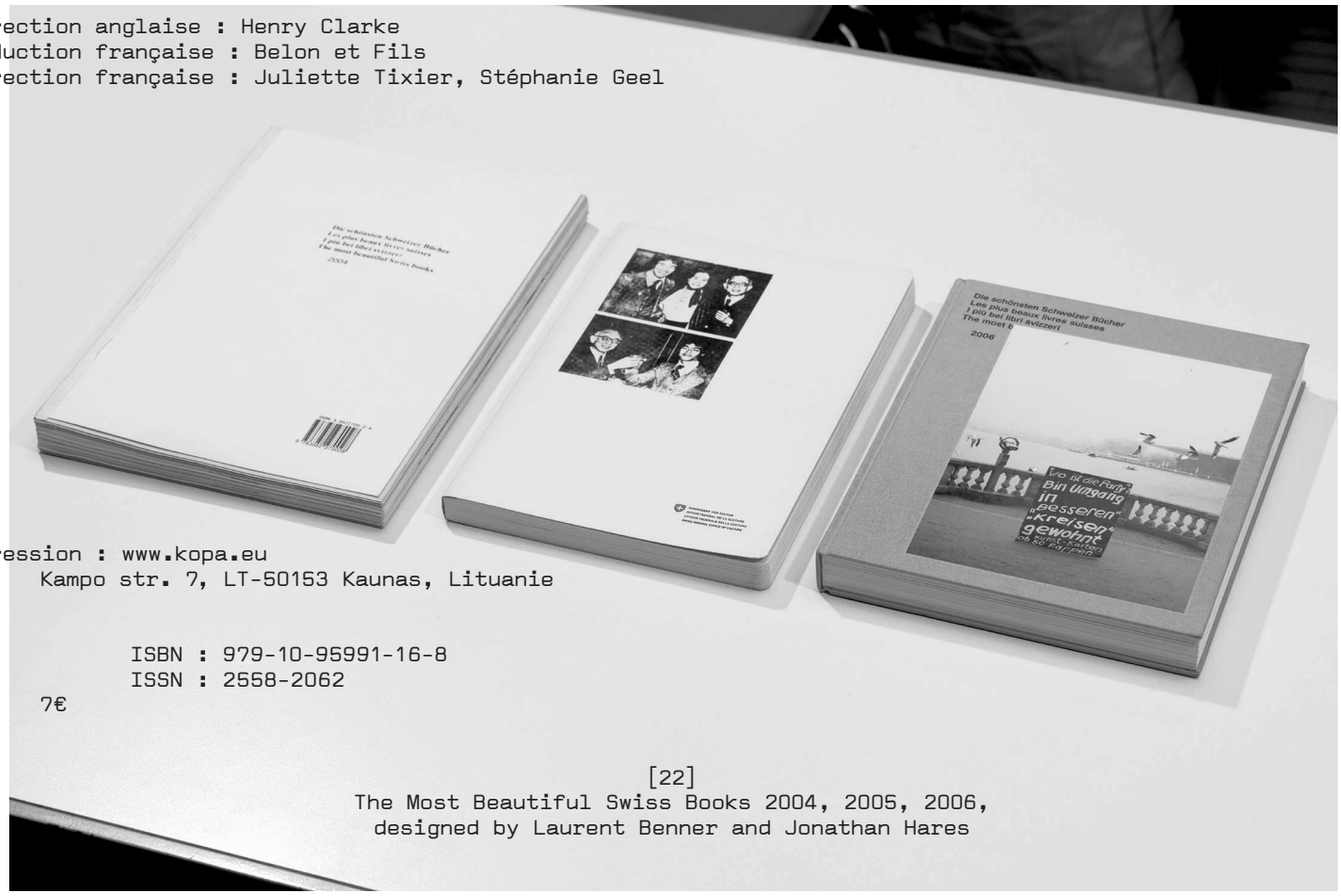
[21]
Laurent's studio in East London

Revue Faire, nº21
25 mars 2020

Interview of Laurent Benner : James Langdon
Photographs : Adrian Samson

Direction de publication :
Sacha Léopold et François Havegeer
Conception graphique :
Syndicat,
(Sacha Léopold, François Havegeer
et Célestine Claudin) www.s-y-n-d-i-c-a-t.eu

Correction anglaise : Henry Clarke
Traduction française : Belon et Fils
Correction française : Juliette Tixier, Stéphanie Geel



Impression : www.kopa.eu
Kampo str. 7, LT-50153 Kaunas, Lituanie

ISBN : 979-10-95991-16-8
ISSN : 2558-2062
7€

[22]
The Most Beautiful Swiss Books 2004, 2005, 2006,
designed by Laurent Benner and Jonathan Hares

luxueuse dans un pas de valse. Je comprends ça. J'ai vécu et travaillé dans les deux pays et je comprends les deux approches. À un moment donné, la Suisse a compris qu'elle possédait une puissante industrie du livre et a voulu la soutenir. Il ne s'agit pas d'un effet de démonstration à la gloire de la culture, et nous ne parlons pas de budgets si extravagants. Il s'agit de l'impératif de soutenir une industrie. Il appartient à chaque pays de décider ce qu'il veut subventionner et cultiver – l'éducation, les livres ou les balles de fusil…

JAMES Ce que vous avez produit était intimement lié à cette culture industrielle qui souffre actuellement.

LAURENT Lorsque nous avons commencé, les imprimeurs allaient bien. 80% des imprimeurs de notre premier catalogue étaient suisses. Si on réalisait le même projet aujourd'hui, un seul serait suisse. Vous auriez des allemands, des polonais, des russes, des chinois. Cela n'aurait pas le même sens. C'est ce que dit Erich Keizer de Druckerei Odermatt : les imprimeurs allemands mordent le cul des imprimeurs suisses. Les imprimeurs polonais mordent le cul des Allemands. Et les Russes des Polonais. Et les Chinois des Russes.

Au Royaume-Uni, les industries de l'impression et de la reliure ont été durement touchées par l'ère Thatcher. La fierté des travailleurs de l'imprimé avait déjà été érodée à cette époque, et, sans fierté, le système crashe rapidement. En Suisse, il y avait alors encore beaucoup d'orgueil et d'estime de soi dans la presse, et les imprimeurs avaient cette attitude de vouloir être mis au défi, de montrer ce qu'ils pouvaient faire. Jon et moi avons eu la chance de travailler dans cet environnement et de lancer un projet auquel de nombreuses entreprises ont collaboré et contribué. Je leur en suis très reconnaissant.

www. .com
artofprintkopa

Let’s make
your story tangible

printing house

KOPA