

« Je suis un livre »

À propos de *S, M, L, XL*, par Rem Koolhaas et Bruce Mau

*Les livres ne doivent pas tout à la sublimité de l'esprit qui les conçoit.
Je n'ai pas peur de dire qu'ils sont matière, et matière noble, matière
œuvrée par de savantes et diligentes mains, matière ordonnée,
 façonnée, douée de vie enfin par une technique qui est un art.
[...] Nul art n'est plus voisin de l'architecture que la typographie.*

Henri Focillon¹

Le lecteur le moins enclin à considérer un livre comme un produit matériel doué d'une existence physique propre se voit néanmoins forcé, devant le bloc inhabituel que constitue *S, M, L, XL*, de reconnaître à celui-ci un statut d'objet en soi — sa couverture métallisée, son volume et son poids imposants se prêtent en effet à toutes les analogies visant à souligner son ostensible matérialité : brique, pavé, etc. (Le format du livre — 18 x 24 cm — n'a rien d'exceptionnel, en revanche ses 7 centimètres d'épaisseur et ses 2,7 kilos le distinguent nettement de la production éditoriale courante.) Les commentaires ont largement exploité un tel vocabulaire à double sens, pointant du même coup l'aspect métaphorique de ce livre d'architecture.

S, M, L, XL est le fruit d'une conviction partagée par ses auteurs, quant à l'interdépendance d'un contenu (à la fois intellectuel et visuel) et de sa mise en forme dans un médium tel que celui du livre. Pour interroger les qualités matérielles de l'ouvrage, et tenter de dégager ce qu'on pourrait appeler la compétence graphique de son élaboration, on adoptera ici, selon un pur artifice, l'attitude inverse de celle qui consiste à consulter un livre en oubliant son support et à en faire une lecture textuelle, indifférente aux choix typographiques effectués. Nous ne nous référerons donc pas ici aux écrits que contient le livre, et renoncerons à une lecture « complète » de celui-ci, qui combinerait évidemment les deux approches.

Paru fin 1995, tiré à 30 000 exemplaires partagés entre deux éditeurs — Monacelli Press à New York et 010 Publishers à Rotterdam — puis réédité dès 1997, *S, M, L, XL* est signé conjointement par l'architecte Rem Koolhaas et le graphiste Bruce Mau². Le livre se présente sur 1345 pages comme « une accumulation de mots et d'images qui éclaire la condition de l'architecture aujourd'hui » —, ce sont les termes proposés en quatrième de couverture. Il compile un ensemble de textes de Rem Koolhaas (certains déjà parus sous forme d'articles³) et documente les différents projets de O.M.A. (Office for Metropolitan Architecture), distribués dans les quatre parties de l'ouvrage annoncées par le titre *S, M, L, XL*. L'ordre de présentation adopté ne répond pas à des critères chronologique ou géographique, mais se réfère à l'échelle des projets (*small, medium, large, extra large*). La quantité des illustrations, le montage auquel

elles sont soumises dans une maquette qui joue sur les contrastes de formes et de couleurs, la variété du traitement typographique, en font un livre surprenant sur le plan visuel. Il a suscité d'innombrables réactions, tant dans le champ de l'architecture que dans celui du design, parmi lesquelles il faudrait mentionner, à côté des recensions et articles parus dans la presse, un « effet *S, M, L, XL* » ayant entraîné la publication d'un certain nombre d'ouvrages cherchant à se mesurer à ce phénomène éditorial, ou se plaçant dans son sillage⁴. L'entreprise, assurément colossale, que constitua la réalisation de ce livre dura cinq ans et nécessita l'engagement croisé de deux équipes, l'une à Rotterdam au sein de O.M.A.⁵, et l'autre à Toronto, où se tient l'agence animée par Bruce Mau, B.M.D. (Bruce Mau Design)⁶. Dès avant sa parution, *S, M, L, XL* s'annonçait déjà comme un événement, l'ampleur du propos — destiné à récapituler plus de vingt ans d'architecture de Rem Koolhaas et de O.M.A. —, la longueur du processus d'élaboration et l'originalité de la collaboration ayant fait précocement l'objet de commentaires divers (la revue *ANY* avait consacré au livre un dossier spécial en 1994⁷). L'importance du phénomène tient sans conteste aux vertus d'une médiatisation bien orchestrée, à la notoriété de Rem Koolhaas et à l'intérêt suscité par son travail, mais s'appuie aussi sur les caractères propres à l'ouvrage, qui lui confèrent son indéniable originalité : une double signature assez inattendue, une structure complexe, un design très visible (en deux comme en trois dimensions : du point de vue de la mise en page comme de la forme de l'objet).

Signature

L'association d'un architecte et d'un graphiste n'est pas en soi exceptionnelle ; elle le devient dès lors que le graphiste n'apparaît plus sous la forme d'une simple mention discrète, au même titre que l'imprimeur ou le photographe, mais comme véritablement partie prenante dans la conception du livre. Si le nom de Rem Koolhaas sur la couverture se détache — en jaune dans la première édition, en orange dans la seconde — de façon à lui concéder visuellement une certaine préséance (le fond est gris, la typographie par ailleurs est noire), la présence de Bruce Mau en tant que coauteur n'en est pas moins évidente.

La question de la signature du livre n'alla pas de soi et fut longuement discutée. Divers articles parus avant l'achèvement de celui-ci témoignent d'hésitations quant au statut à accorder aux différents acteurs mobilisés par la réalisation de *S, M, L, XL* (la qualité d'auteur de Rem Koolhaas demeurant incontestable). « La paternité (du livre) est l'un des problèmes les plus difficiles dans ce projet [...]. Distinguer exactement mon travail de celui de Rem dans le livre devient vraiment difficile. Au niveau des idées, le travail est celui de Rem, mais dans la synthèse du texte, de l'image et de l'architecture, on ne peut isoler la part de chacun⁸. » Plusieurs solutions avaient été envisagées, et c'est finalement la formule la plus radicale qui fut adoptée : celle du partage affiché. Si cette forme de déclaration que constitue la double signature ne suffit pas à inverser les habitudes ni à modifier le regard — l'attitude de Benjamin Buchloh par exemple, attribuant les mérites du design de *S, M, L, XL* à Rem Koolhaas, fut relevée avec amertume par Bruce Mau⁹ —, elle vise pourtant clairement à introduire une nouveauté dans le champ éditorial.

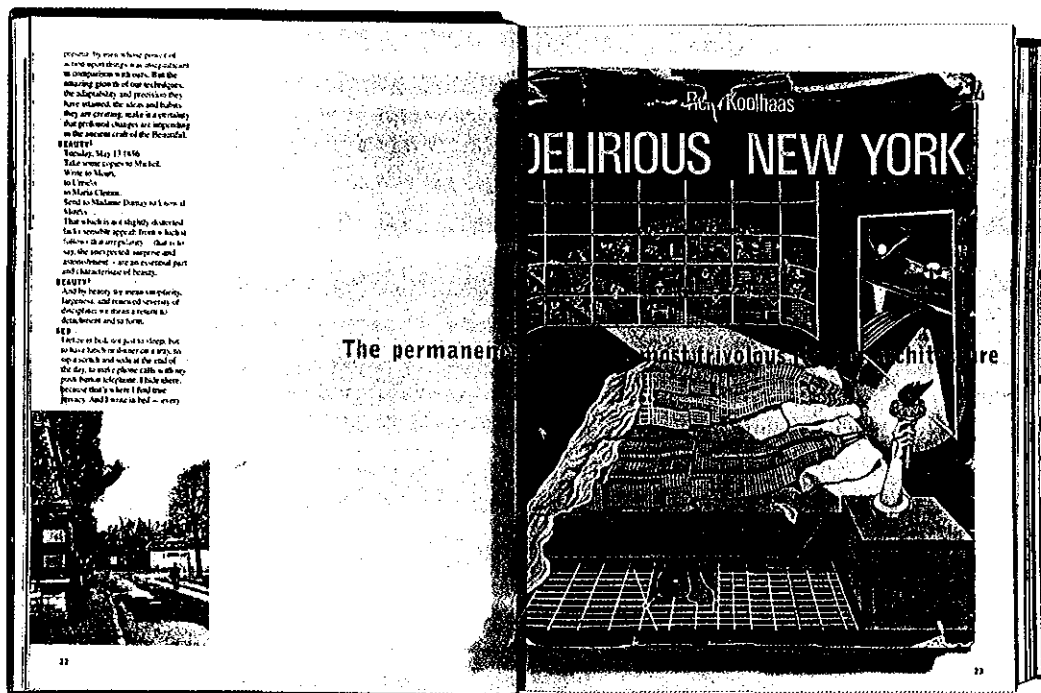
S, M, L, XL présente un aspect extérieur qui peut évoquer — dans le registre des matériaux de construction — ce dont il traite¹⁰, et sa structure elle-même renvoie à ce qu'on pourrait appeler une syntaxe architecturale. L'usage de la métaphore architecturale constitue le B.A.BA du discours en matière de chose écrite et imprimée : qu'il s'agisse du texte, de la typographie, de la mise en page, de l'organisation générale d'un ouvrage et même de son édition, le



FRANK O. GEHRY
THE WALT DISNEY CONCERT
HALL, DÉTAIL
PHOTO COURTESY BRUCE MAU
DESIGN, TORONTO

concept de livre est habité par l'image de l'architecture, et cela depuis bien avant l'invention de l'imprimerie¹¹. C'est à l'aune de cette proximité et de cette affinité anciennes de l'architecture et du livre que se mesure l'enjeu de la double signature de S,M,L,XL. Le métier de l'architecte a souvent servi de référence à qui voulait définir le savoir-faire du typographe. En 1683, Joseph Moxon, dans ses *Mechanicks Exercises*, indiquait déjà : « Tout bien réfléchi, je considère pour ma part que l'on doit trouver chez un typographe toutes les compétences d'un architecte, et plus encore¹². » C'est bien à ce point de vue que semble se ranger Bruce Mau, lorsqu'il déclare embaucher de préférence des architectes dans son agence de graphisme¹³. Il n'est évidemment pas indifférent que l'affirmation publique du designer Bruce Mau comme auteur ait eu lieu avec un livre d'architecture, et qu'il en partage la paternité avec un architecte. Avant Rem Koolhaas, Frank O. Gehry avait offert à Bruce Mau l'occasion de se frotter à une problématique architecturale, en lui demandant de concevoir l'identité visuelle du Walt Disney Concert Hall (Los Angeles, 1991). B.M.D. avait alors créé une police de caractères spécifique, témoignant d'une forme de travail empathique avec le commanditaire : la typographie du Walt Disney Concert Hall, élaborée à partir d'un mélange de plusieurs polices, présente un alphabet aux lettres accidentées, sorte de chaos maîtrisé dont le dessin témoigne à l'évidence d'une recherche de proximité conceptuelle et esthétique avec l'œuvre de Gehry. Mais c'est à travers son travail pour la revue américaine *Zone* que Bruce Mau avait été repéré par Rem Koolhaas. Mau évoque le numéro inaugural en ces termes : « La résonance de *Zone* 1 / 2 tient au fait que le livre était lui-même un modèle d'urbanisme, il constituait son sujet plus qu'il ne le représentait. Le livre est devenu une ville [...]»¹⁴. On comprend quelle complicité pouvait dès lors s'établir avec Rem Koolhaas, qui décrivait, plusieurs années auparavant, dans l'introduction de son premier ouvrage, *Delirious New York*, la structure de celui-ci comme « un simulacre de la trame de Manhattan, une succession de blocs dont la proximité et la juxtaposition renforcent la signification individuelle¹⁵ ».

La démarche adoptée par Rem Koolhaas, en amont de la réalisation de S,M,L,XL, qui consista à chercher dans le champ du design graphique une personnalité avec laquelle collaborer, relève d'une attention rare portée à la question de la mise en page. Le livre d'architecture, dans la mesure où l'illustration peut y jouer un rôle prépondérant, appelle *a priori* plus naturellement que d'autres types de publications un traitement graphique spécifique. Pourtant, dans l'ensemble de l'édition d'architecture récente — et dans l'édition en général —, S,M,L,XL fait sur ce point cavalier seul : une telle combinaison de textes, à la fois documentaires et théoriques, et d'images empruntées aux univers les plus variés est exceptionnelle. Ceux qui cherchèrent à S,M,L,XL des précédents illustres s'orientèrent (en dehors des modèles littéraires ironiquement cités, tels que *Ulysse* ou *Pantagruel*)¹⁶ vers Le Corbusier, Palladio, ou Wright¹⁷ — et les comparaisons furent alors guidées davantage par le caractère démonstratif ou pédagogique du propos, par le contenu rétrospectif du livre ou son impact théorique que par une similitude entre la matière complexe, hétérogène, de S,M,L,XL et les exemples sollicités. La mention de Bruce Mau en couverture met en avant le processus



REM KOOLHAAS, BRUCE MAU
S,M,L,XL
ROTTERDAM, oio PUBLISHERS
/ NEW YORK, THE MONACELLI PRESS, 1995
P. 22-23, «DELIRIOUS NEW YORK»
PHOTO COURTESY BRUCE MAU DESIGN, TORONTO

S,M,L,XL, P. 64-65
«DUTCH SECTION»



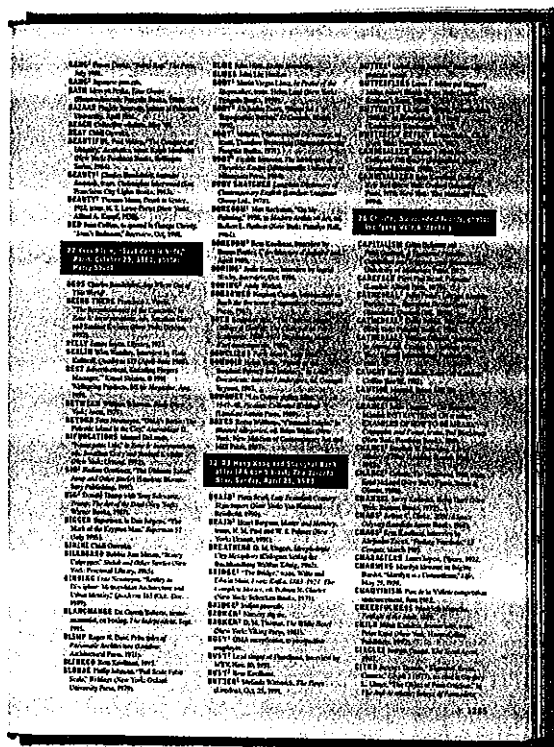
de réalisation, de fabrication de l'ouvrage, et rejoue ainsi à l'échelle de l'objet entier ce que chacun des projets évoqués dans *S.M.L.XL* révèle quant à sa propre élaboration. L'importance accordée à la mise en page prolonge une démarche attentive aux moyens qu'elle mobilise, et soucieuse d'en présenter la mise en œuvre.

Structure

Le titre, qui surplombe le nom des auteurs sur la couverture, participe également de cette fonction d'exposition du contenu : strictement descriptif, il annonce avec une grande économie l'ordre qui régit la matière de l'ouvrage. Il adopte un système de classification d'origine anglophone mais devenu quasi universel, celui du prêt-à-porter. Le titre ajoute ainsi à la métaphore du livre comme architecture, que déploie la couverture-façade, celle non moins éprouvée de l'architecture comme vêtement.

Les quatre grandes parties annoncées dans le titre, entre lesquelles se partage la matière documentaire et théorique du livre, sont traversées par un dictionnaire qui débute dès les pages de titre et s'achève avant le Post-Scriptum (P.S.). Les entrées retenues pour ce dictionnaire se succèdent dans l'ordre alphabétique, sans relation spécifique avec le contenu des pages traversées (même si des hasards heureux se produisent à l'occasion). À l'évidente fonction porteuse de cette colonne vertébrale (figurée comme telle : le dictionnaire se présente la plupart du temps en colonne simple, située à gauche sur une page de gauche) semble correspondre une absence de nécessité dans le contenu, comme si la préexistence de la forme créait l'obligation d'un contenu dont la nature importerait peu. Souvenir dérisoire du dictionnaire de Viollet-le-Duc (dont la forme nécessaire et la valeur structurale ont été mises en évidence par Hubert Damisch¹⁸), le dictionnaire de Rem Koolhaas est un collage de citations, une accumulation de références sans logique apparente. Jouant la carte éclectique, « *high and low* », mêlant architecture, philosophie, cinéma, littérature, art, presse quotidienne, publicité, le dictionnaire fait se côtoyer Montaigne et *Penthouse*. Heidegger, Léonard de Vinci aussi bien que tel guide touristique sont indifféremment sollicités. Il s'agit d'un jeu, à l'évidence. Un index (« Dictionary References ») redouble en effet le dictionnaire en reprenant dans le même ordre la nomenclature, et fournit les références des citations : ainsi les différentes entrées apparaissent-elles comme une suite de devinettes, dont la solution est donnée à la fin de l'ouvrage. Mais, afin d'assurer son rôle d'ossature jusqu'au bout, le dictionnaire court également au long des pages de ses propres références, lesquelles se terminent donc avant que lui-même ne s'achève.

Cet index, qui apporte toutes les précisions sur les auteurs et les sources auxquels sont empruntées les « définitions » des termes, est lui-même traversé par un autre dispositif de références, celui des images. Le système de renvoi, cette fois, s'appuie sur le numéro des pages. Les rubriques des Dictionary References, imprimées en noir sur fond blanc, sont donc interrompues çà et là par des cartouches noirs contenant un texte en réserve blanche qui dispense les informations relatives aux œuvres ou images reproduites. L'insertion d'un cartouche entre telle et telle référence reflète exactement la position de l'image qu'il signale par rapport au déroulement du dictionnaire (par exemple, la légende de *Composition in Black and White* de Piet Mondrian, reproduit page 276 sous la définition du mot *Crisis*, figure dans un cartouche placé sous la référence de *Crisis*). Le code alphabétique est ainsi croisé avec le code numérique, et l'économie virtuose de cet emboîtement assurerait une indéniable commodité de consultation des références si toutes les légendes des images s'y trouvaient. Mais certaines



S, M, L, XL, p. 1285

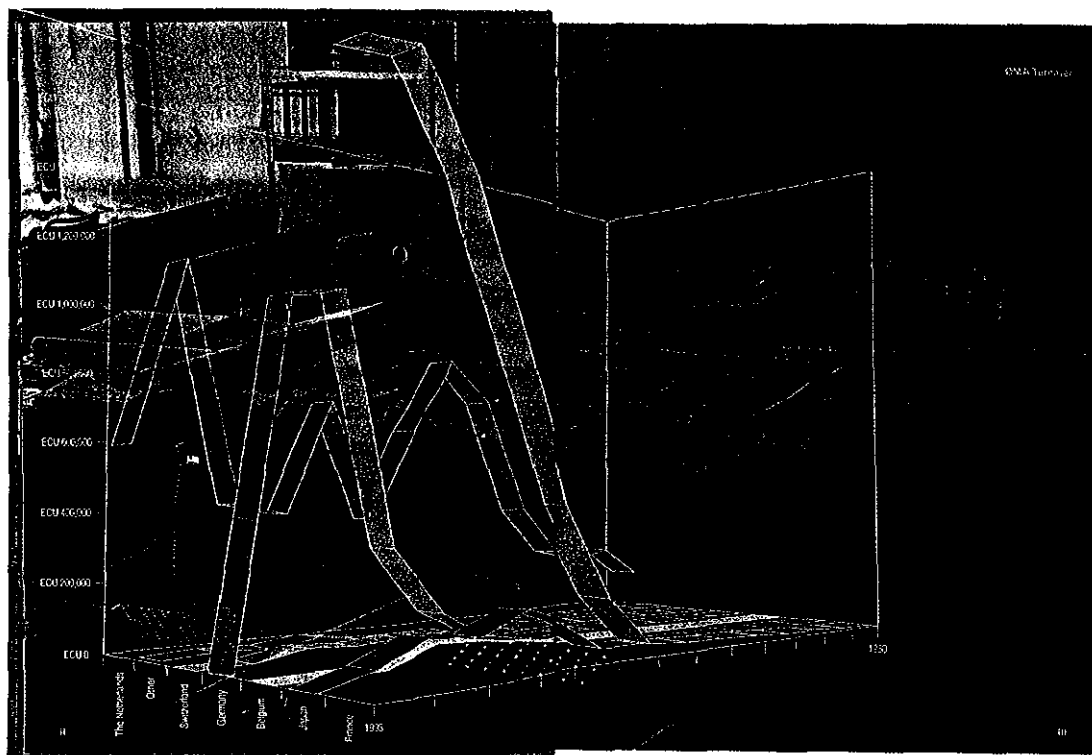
livre, fournissent les autres références photographiques. Mais la logique apparente, et la rigueur qui pourrait y être associée, est finalement démentie par une absence de système, en ce qui concerne les images du moins. L'ingénieuse compacité des références textuelles et visuelles, imbriquant alphabet et numérotation, le chevauchement acrobatique du dictionnaire et de son index, et la fonction de cohésion assurée par le dictionnaire s'étirant d'un bout à l'autre du livre participent d'une organisation interne manifestement corrompue et débordée par l'abondance des images²⁰.

Mise en page

Dès la deuxième page de couverture, l'articulation visuelle du livre est introduite par une description du travail de O.M.A., qui s'opère sans recours au texte. Les schémas quantifiant l'activité de l'agence sont reproduits sur des vues photographiques de ses bureaux. La volonté d'employer un langage à prétention universelle, que le titre, énoncé dans une sorte d'espéranto de la consommation, semble manifester, se voit ainsi très vite confirmée par un large usage de l'illustration. L'ouvrage est soumis à l'ordre des images autant, sinon plus, qu'à celui des mots. S, M, L, XL peut se laisser uniquement regarder : il suffit de feuilleter quelques pages pour se convaincre de l'intérêt d'une telle expérience. La mise en espace du texte, l'abondance, la variété et le traitement des illustrations, l'usage de la couleur enfin, en font exactement ce livre dont Moholy-Nagy avait prédit l'avènement : « L'invention de la photographie et son développement, la machine à composer phototypique, l'introduction des publicités lumineuses, la continuité optique des films et les effets simultanés d'événements perceptibles par nos sens (les mouvements des grandes villes) rendent possible et exigent un niveau entièrement différent dans le domaine optico-typique également. Le texte gris se

reproductions sont légendées directement dans le texte, leurs références n'apparaissant plus en fin d'ouvrage, alors que d'autres voient leurs sources indiquées dans les pages des crédits photographiques, situées à la suite des pages de références. Ainsi, par exemple, toutes les œuvres reproduites dans la partie concernant la Bibliothèque nationale de France¹⁹ sont légendées dans le corps microscopique réservé aux crédits, contrastant avec la visibilité accordée aux légendes accueillies dans les « Dictionary References ». Les raisons qui gouvernent l'apparition de la référence d'une image à l'endroit même de sa reproduction dans le livre, au sein des références du dictionnaire, ou encore dans les crédits demeurent incompréhensibles au lecteur.

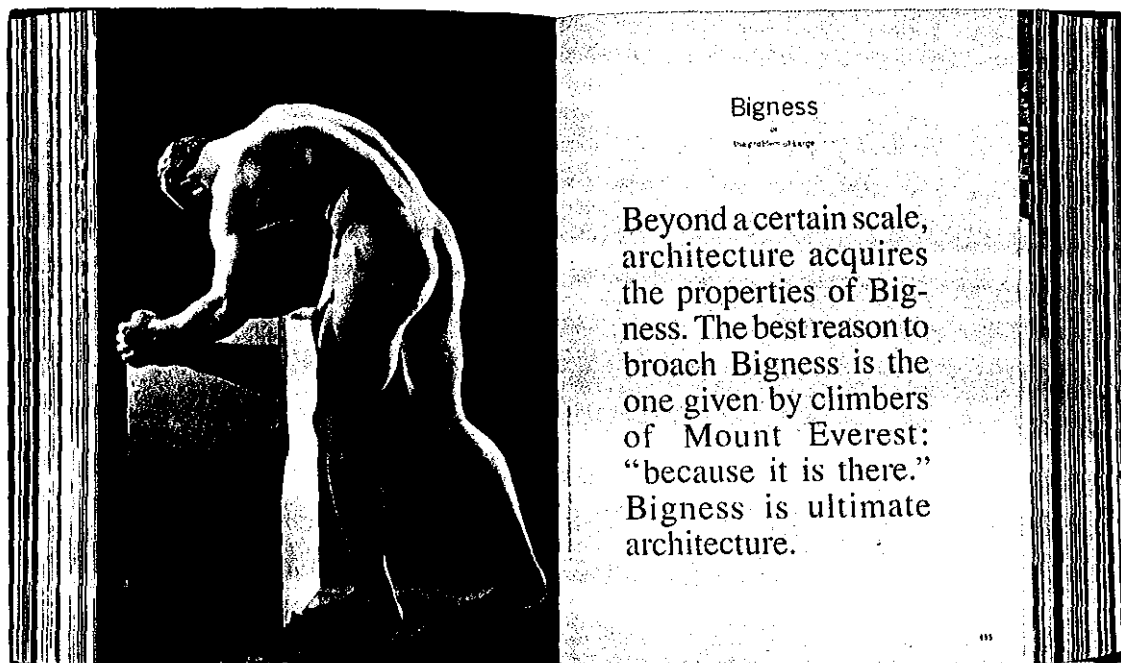
Un « dictionnaire » court donc tout au long du livre, indépendamment du propos développé dans les différentes parties, puis, en fin d'ouvrage, les « Dictionary References » jouent un rôle d'index tant pour les mots du dictionnaire que pour les images reproduites, et enfin les « Image Credits », organisés sur le modèle exact du déroulement du



S, M, L, XL, P. II-III
« OMA TURNOVER »

transformera en un livre d'images chatoyantes²¹. » La période actuelle, marquée par ce qu'il convient d'appeler « l'avènement de l'ère électronique », annoncerait plutôt la disparition du livre et de l'édition imprimée. Or, il est remarquable que *S, M, L, XL* – qui n'aurait pu exister sans l'informatique – soit encore bel et bien un livre, tel qu'au début de ce siècle on pouvait l'imaginer. Un livre qui joue le jeu de l'imprimé, des pages qui se succèdent, du sens de lecture, tout en exploitant les capacités recelées par sa forme, celle-ci se prêtant aussi à une consultation non linéaire. Bruce Mau a très clairement exprimé sa conviction que la technologie, loin de tuer le livre, permettait au contraire d'en travailler et d'en renouveler la forme²².

Bruce Mau est réputé pour un traitement du texte que certains jugent classique à l'excès. Les choix typographiques de *S, M, L, XL* révèlent une attention portée au confort de lecture combinée à une intention d'expressivité qui, pour être basique, car limitée par l'exigence de lisibilité immédiate, n'en est pas moins efficace : elle participe à l'effort global consistant à introduire un effet de diversité, gage de l'attention attendue du lecteur confronté aux 1345 pages de l'ouvrage – ainsi le texte intitulé « Bigness » commence-t-il, page 495, dans un corps énorme (corps 45) dont la taille diminue progressivement, et « The White Sheet (A Dream) », page 828, se lit-il en gris très pâle sur fond blanc. Les variations s'effectuent sur les graisses et le corps des caractères, ou, plus rarement, concernent le rapport au fond, qui demeure toujours contrasté²³. Le nombre de polices est très limité, mais celles-ci sont traitées de façon à ménager cette impression de changement qui a pu faire dire abusivement à certains commentateurs que la typographie était sans cesse différente. Le respect du texte – de sa lisibilité selon les conventions communément admises – constitue la dominante de ce traitement typographique. En comparaison d'autres expériences graphiques, récentes ou non, de renouvellement du livre, l'usage presque toujours vertical de l'espace des pages constitue également

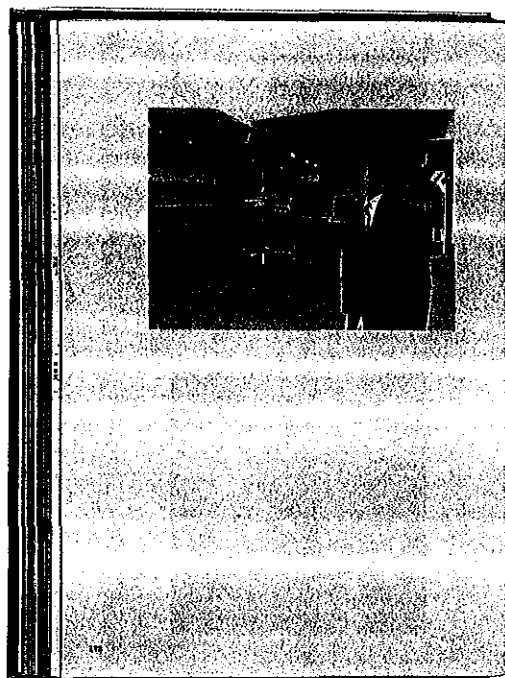


S.M.L.XL, R. 494-495
« BIGNESS »
PHOTO COURTESY
BRUCE MAU DESIGN, TORONTO

l'une des caractéristiques de l'ouvrage. *S.M.L.XL* se laisse consulter sans que le lecteur doive tourner l'objet en tous sens²⁴. Le travail de réinvention de Bruce Mau s'exerce à l'intérieur d'un territoire bordé de contraintes et d'usages auxquels il semble soucieux de se conformer. *S.M.L.XL* est du reste un livre dont la reliure obéit assez aux lois du genre pour permettre une ouverture vraiment aisée, malgré son épaisseur imposante.

À toutes les images commandées directement par le propos architectural du livre – dessins, maquettes, simulations, photos de chantiers, de bâtiments ou de sites – s'ajoute un matériel illustratif exogène, d'origines diverses, dont les rapports avec les autres documents s'établissent en différents registres. Il peut s'agir de photographies d'archives, de photos de presse, de cartes postales, de gravures anciennes, d'images pornographiques, de pages tirées de supports variés : catalogue de vente, magazine satirique, journal à sensation, ou de reproductions artistiques. Si l'usage quelquefois très littéral de l'illustration a été dénoncé par certains, l'utilisation des images joue plutôt sur la multiplication ou l'ouverture du sens – on peut au demeurant trouver éventuellement une vertu comique ou ironique à l'illustration la plus littérale, tel ce détail de zèbre figurant en marge d'un paragraphe où il est question de « zèbre conceptuel ». La mise en page de *S.M.L.XL* ne limite pas son ambition à mettre un peu de distraction dans un corpus professionnel par ailleurs autosuffisant, ni à clore, dans un ultime élan moderne, l'objet du livre sur lui-même par une forme transparente et parfaitement architecturée. Elle produit plutôt une sorte d'univers parallèle, qui s'organise dans un double mouvement d'amarrage ponctuel au discours développé autour des projets et d'autonomie propre.

Un manifeste paru il y a peu dans *I.D. Magazine*²⁵ propose en quarante-trois adages, sous le titre « *Incomplete Manifesto For Growth* » (« Manifeste incomplet en faveur de la croissance »), quelques-unes des convictions de Bruce Mau, dont celle-ci (article n° 9 de la série) : « *Begin anywhere* ». Devant la difficulté que peut représenter la description des relations tissées

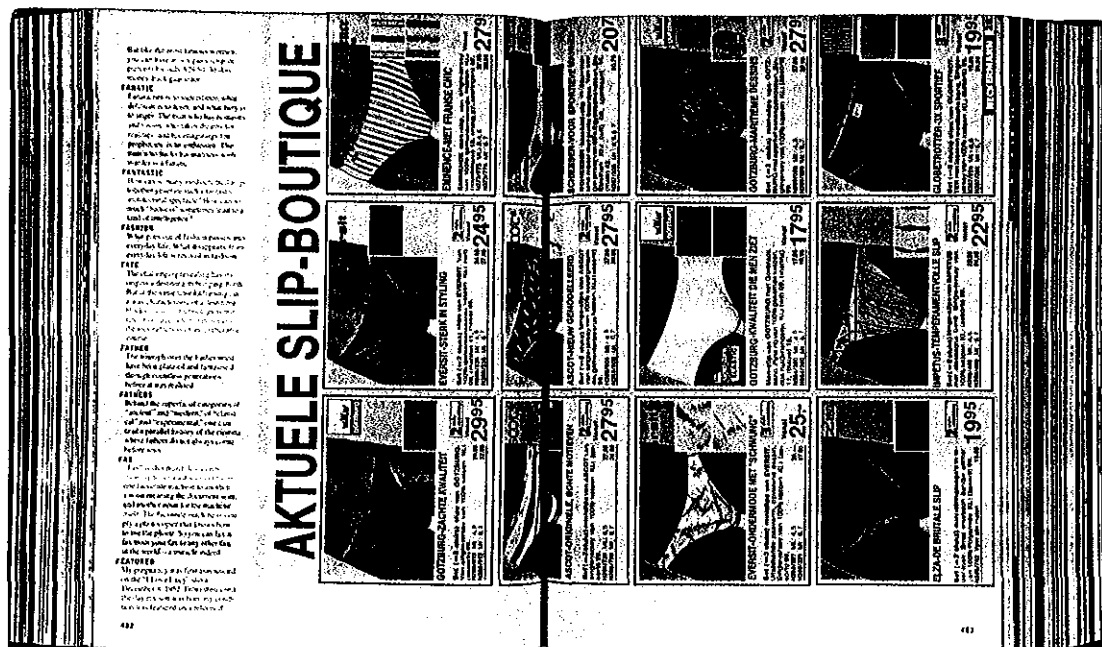


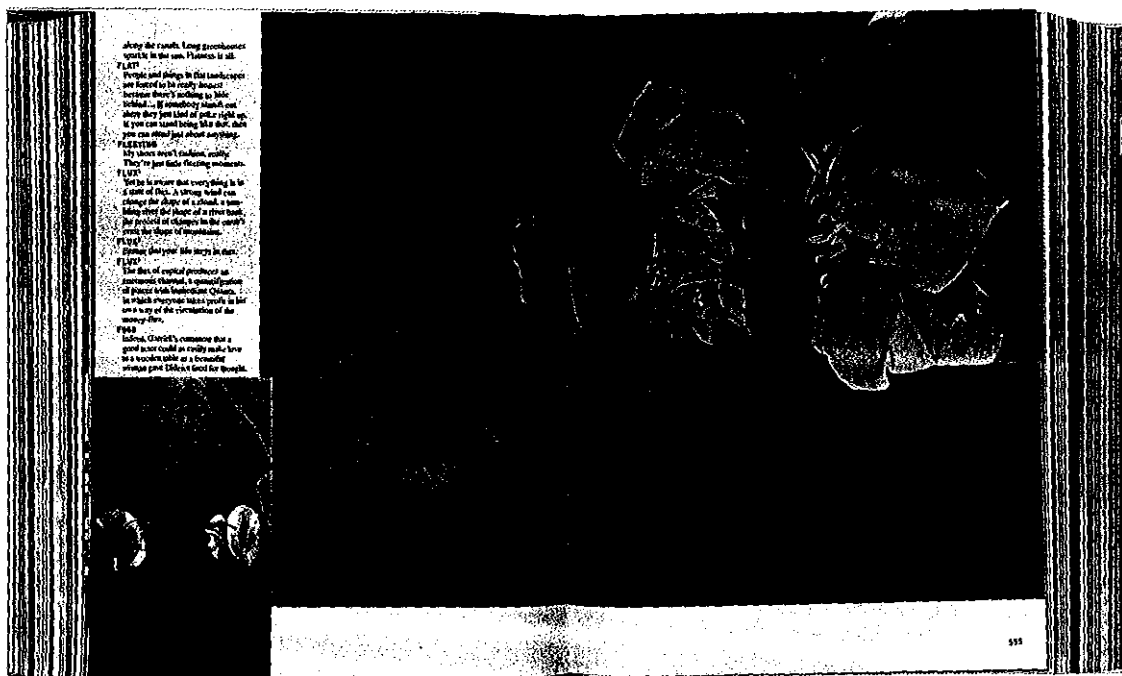
à l'intérieur du livre entre ses différents composants, il est d'autant plus tentant de suivre cette prescription qu'elle a dû présider à l'organisation visuelle de l'ouvrage. On peut en effet repérer plusieurs principes dont les visées sembleraient être la mise en boucle des images sans égard pour la structure apparente du livre. Voire, même, destinées à dénoncer la rigidité de cette structure, et à suggérer une consultation qui commencerait n'importe où et se laisserait guider par un fil ou un par un autre, indépendamment du classement des projets.

Figuration par défaut de la métaphore vestimentaire du titre, des corps nus ponctuent le livre – sur dix-neuf pages dispersées (auxquelles on peut ajouter celle qui présente une *Anthropométrie* de Yves Klein). Ces nudités sont partagées entre les deux sexes, les âges de la vie, les races, les origines documentaire, pornographique ou artistique des images, enfin les époques diverses auxquelles elles appartiennent. Formant dans la virtualité de la juxtaposition une sorte de séquence, chacune de ces images de corps nus peut elle-même, associée à

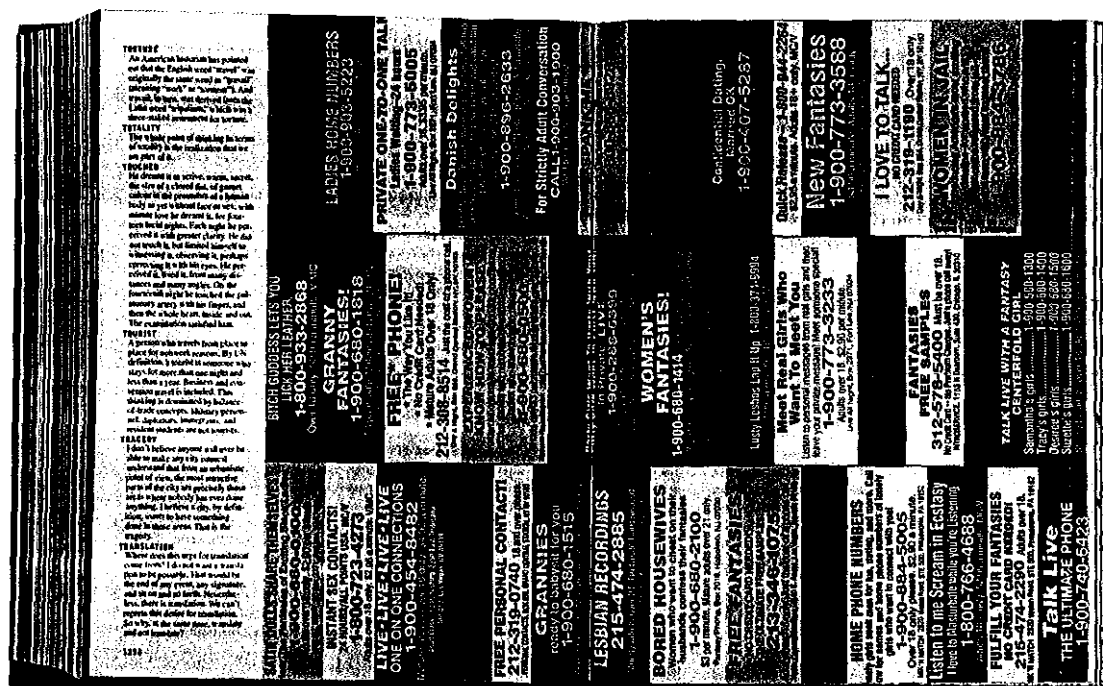
d'autres images, participer à une ou plusieurs autres séquences – des couples, de la pornographie, de la peinture, etc. Une série de trois représentations vestimentaires²⁶ répond à la série des corps nus : un environnement de l'artiste Guillaume Bijl (*Installation*

Herrnkleidung, Kunstverein Cologne, 1986) reconstituant un magasin consacré à l'habillement masculin et exposant des costumes ; une page de catalogue présentant des modèles de sous-vêtements pour homme (*Advertisement for Men's Underwear*) ; une femme voilée





S.M., L.XI, P. 554-555 d'Afghanistan, dont même les yeux sont invisibles, qui porte un enfant dans ses bras (Afghanistan 1993, photo Steve Mc Curry, Magnum Photos, New York). Ces images, toutes trois spectaculaires dans des registres très différents, articulent chacune un lien spécifique avec le propos du livre. Le magasin de Guillaume Bijl expose le vêtement sur le mode du simulacre, l'« Aktuele Slip-Boutique » fonctionne, sous la forme d'une page de graphisme vernaculaire, comme l'exposition virtuelle du produit qu'elle promet, alors que le visage de la femme est soustrait à l'exposition, son regard dérobé au nôtre, protégé derrière une sorte de grille de tissu ménagée dans son *burque*. Concernant cette dernière image, l'allusion à la protection est encore renforcée par la présence de l'enfant, manifestement blessé à la tête – surexposé à la guerre –, et appuyée par la reproduction, sur la même page, d'une œuvre de Lygia Clark intitulée *Sensorial Hood* (1967) : un visage encagoulé dont on voit à peine les yeux, défendus par deux disques opaques placés à une courte distance des ouvertures et ne permettant à l'individu caché derrière qu'une vision oblique sur l'extérieur. Lorsque l'on cherche les raisons qui ont pu conduire à insérer ces images là où elles se trouvent dans le livre, les liens qui unissent les photographies avec les projets concernés ne sont pas toujours clairs, loin s'en faut. Peut-être Guillaume Bijl et son faux magasin illustrent-ils le texte qui vient en regard – « Imagining Nothingness » – qui s'ouvre ainsi : « Là où il n'y a rien, tout est possible, là où l'architecture est présente, rien (d'autre) n'est possible²⁷ ». Sans doute le voile afghan rappelle-t-il les façades comme aveugles des maquettes du concours pour l'hôtel de ville de La Haye. Mais on ne voit pas comment relier les slips colorés, tirés d'un catalogue de vente hollandais, avec le « Project for an Office City », sur le site de l'aéroport de Francfort, en Allemagne. Ces sous-vêtements annoncent en revanche la photo introductive de la troisième partie, *L*, qui commence peu après et présente un homme de dos, parfaitement nu (page 494). Plus loin, c'est une autre double page de graphisme tout aussi vernaculaire (pages 1258-1259) qui s'impose comme un rappel, sur un mode non plus iconographique cette fois, mais formel

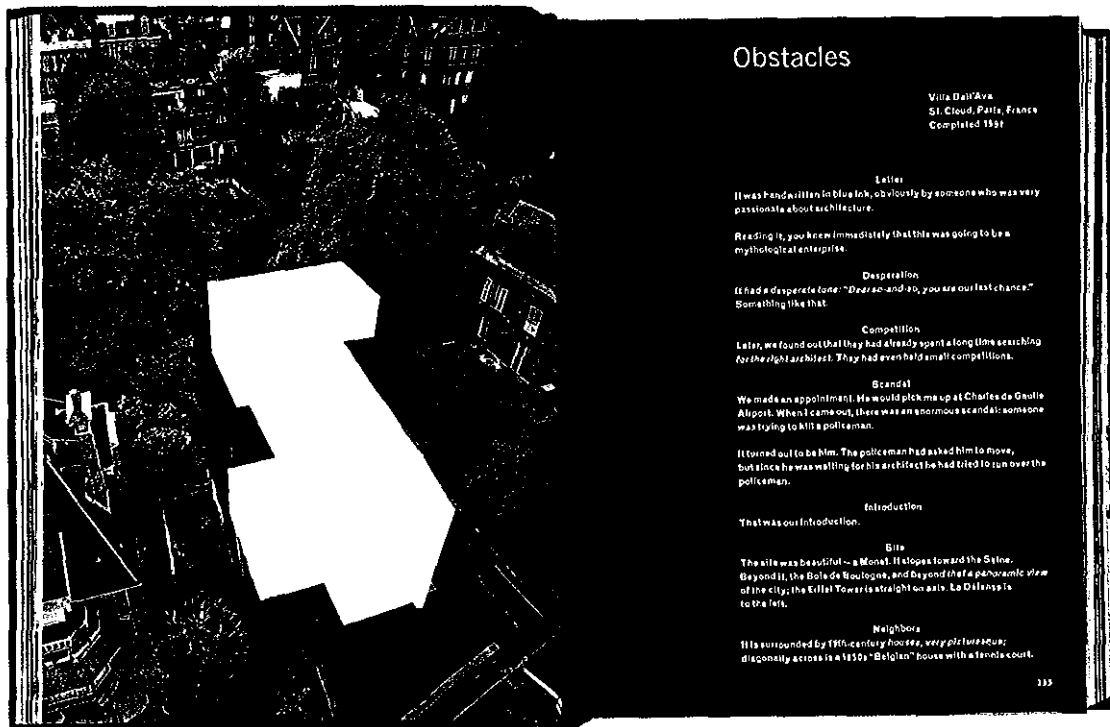


S,M,L,XL, P. 1258-1259 — Il s'agit d'une page d'annonces, strictement typographique, mais le sens de lecture en est le même, les registres colorés assez proches — et éventuellement scabreux, puisque les annonces sont de nature sexuelles (« *I want to make you come* », « *Women's fantasies* », « *Danish delights* », etc.)

« WORLD IMAGE »
PHOTO COURTESY
BRUCE MAU DESIGN
TORONTO

Il y a, dans l'illustration de cet ouvrage, et pour emprunter à Roland Barthes un vocabulaire sémiologique en l'occurrence fort utile, une très grande « flottaison » du sens, et le rôle d'« ancrage » du texte par rapport aux images non documentaires est globalement assez faible²⁸. Mais on peut dire que le jeu infini de la combinaison des images entre elles entraîne le contenu du livre dans un mouvement centrifuge. Lorsque par exemple Siegfried Giedion, pour établir une comparaison avec des objets certes plus anciens mais appartenant à un champ culturel proche de celui de Rem Koolhaas, dans *Space, Time, Architecture* (1941), ou dans *Mechanization Takes Command* (1947), sollicitait une iconographie riche et variée, mêlant des sources populaires et des œuvres artistiques, il asservissait les illustrations au texte, les utilisait à des fins démonstratives dans un mouvement au contraire centripète²⁹. Il semble que Koolhaas et Mau aient misé sur la capacité de relais des images par rapport au texte pour créer, à l'échelle du livre tout entier, une certaine unité de message qui n'apparaît pas nécessairement au niveau des pages, des chapitres, ni même dans chacune des grandes parties, où texte et image peuvent parfois apparaître étrangers l'un à l'autre.

La forme blanche, irrégulière et anguleuse qui vient figurer (page 132) l'espace de la future villa Dall'Ava sur la photo du site avant sa construction, trouve un équivalent dans la forme noire qui censure, en masquant sexe et pilosité, une photographie pornographique japonaise (page 602). Ces deux espaces / objets du désir, celui du bâtiment à ériger et celui du sexe en érection, relaient visuellement la conception du rôle de l'architecture que Koolhaas peut exprimer à travers l'ensemble de ses textes, et le rapport qui s'établit entre les deux images s'accorde avec le regard qu'il porte sur le monde et qui informe son travail. Dans une veine



Obstacles

Villa Dall'Ava
St. Cloud, Paris, France
Completed 1997

Letter

It was handwritten in blue ink, obviously by someone who was very passionate about architecture.

Reading it, you knew immediately that this was going to be a mythological enterprise.

Desperation

It had a desperate tone: "Dear so-and-so, you are our last chance." Something like that.

Competition

Later, we found out that they had already spent a long time searching for the right architect. They had even held small competitions.

Scandal

We made an appointment. He would pick me up at Charles de Gaulle Airport. When I came out, there was an enormous scandal: someone was trying to kill a politician.

It turned out to be him. The politician had asked him to move, but since he was willing for his architect he had tried to run over the politician.

Introduction

That was our introduction.

Site

The site was beautiful - a Monast. It slopes toward the Seine. Beyond it, the Bois de Boulogne, and beyond that a panoramic view of the city; the Eiffel Tower is straight on axis. Le Déluge is to the left.

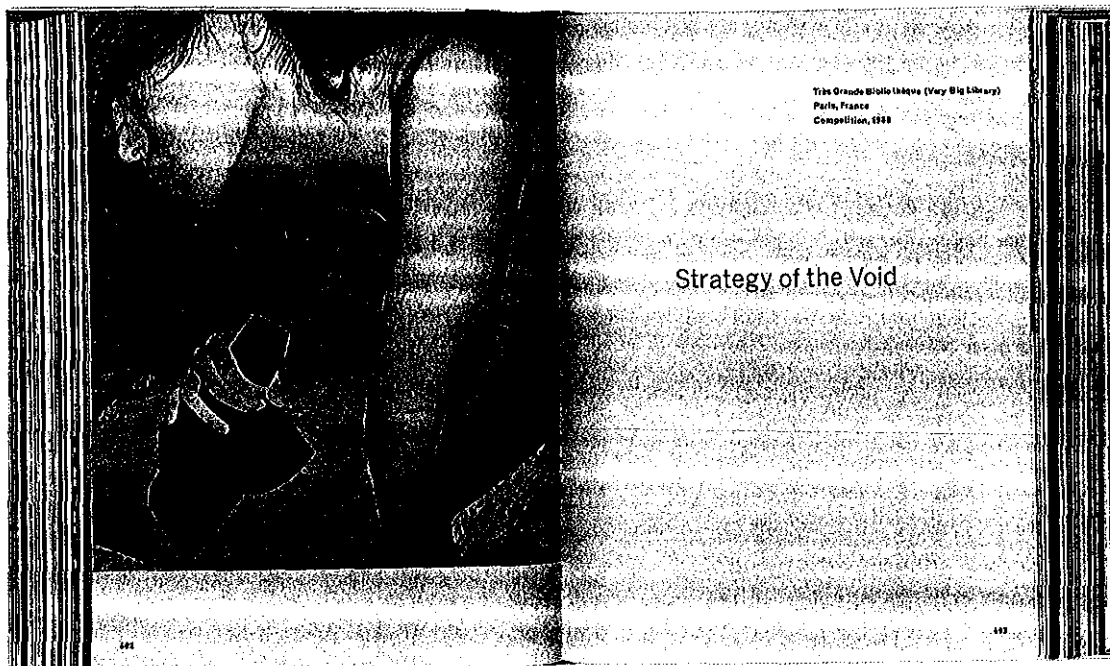
Neighbors

It is surrounded by 19th-century houses, very picturesque; diagonally across is a 1950 "Belgian" house with a tennis court.

133

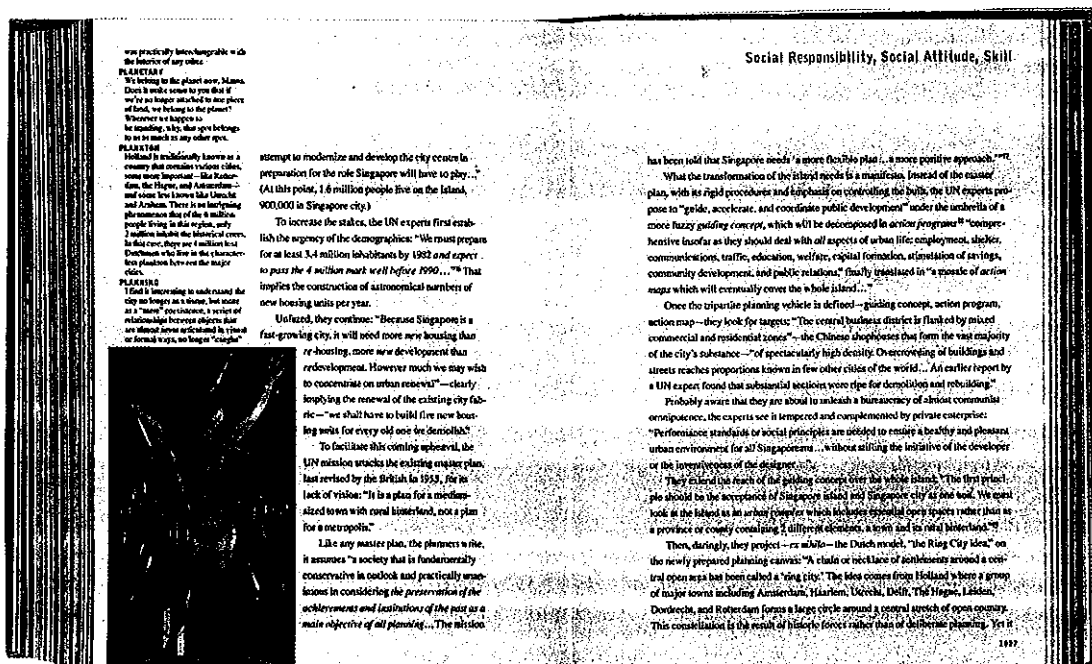
S,M,L,XL, P.132-133.
«VILLA DALL'AVA»
PHOTO COURTESY BRUCE MAU DESIGN, TORONTO

S,M,L,XL, P.602-603
«STRATEGY OF THE VOID»



Grande Bibliothèque (Very Big Library)
Paris, France
Competition, 1998

Strategy of the Void



was precisely because he was in the line of fire of any other.

PLANETARY
We belong to the planet now. Man. Don't let's come to you that if we're no longer attached to any piece of land, we belong to the planet? Whether it's a happen to be standing, why, that's not belongs to us in much as any other spot.

PLANETARY
Holland is indelibly known as a country that contains various cities, some more important — like Rotterdam, the Hague, and Amsterdam — and some less known like Utrecht and Leiden. There is no surprising phenomenon that of the 6 million people living in this region, only 1 million inhabit the historical centers. In this case, there are 4 million lost Dutchmen who live in the characteristic plantation here over the major cities.

PLANETARY
I find it interesting to understand the city no longer as a whole, but more as a "mass" phenomenon, a series of relationships between objects that are almost never articulated in their formal ways, no longer "single".

attempt to modernize and develop the city center in preparation for the role Singapore will have to play. (At this point, 1.6 million people live on the island, 900,000 in Singapore city.)

To increase the status, the UN experts first establish the urgency of the demographics: "We must prepare for at least 3.4 million inhabitants by 1983 and expect to pass the 4 million mark well before 1990..." That implies the construction of astronomical numbers of new housing units per year.

Unfazed, they continue: "Because Singapore is a fast-growing city, it will need more new housing than re-housing, more new development than redevelopment. However much we may wish to concentrate on urban renewal" — clearly implying the renewal of the existing city fabric — "we shall have to build five new housing units for every old one demolished."

To facilitate this coming upheaval, the UN mission sketches the existing master plan last revised by the British in 1958. For the lack of vision: "It is a plan for a medievalized town with rural hinterland, not a plan for a metropolis."

Like any master plan, the planners write, it assumes "a society that is fundamentally conservative in outlook and practically uninterested in considering the preservation of the settlements and institutions of the past as a main objective of all planning... The mission

Social Responsibility, Social Attitude, Skill

has been told that Singapore needs a more flexible plan... a more positive approach."

What the transformation of the island needs is a manifesto. Instead of the master plan, with its rigid procedures and inflexible underlying logic, the UN experts propose to "guide, accelerate, and coordinate public development" under the umbrella of a more fuzzy guiding concept, which will be decomposed in action programs "comprehensive insofar as they should deal with all aspects of urban life: employment, shelter, communications, traffic, education, welfare, cultural formation, administration of savings, community development, and public relations." Finally translated in "a series of action maps which will eventually cover the whole island..."

Once the tripartite planning vehicle is defined — guiding concept, action program, action map — they look for targets: "The central business district is flanked by mixed commercial and residential zones" — the Chinese development that form the vast majority of the city's substance — "of spectacularly high density. Overcrowding of buildings and streets reaches proportions known in few other cities of the world." An earlier report by a UN expert found that substantial sections were ripe for demolition and rebuilding.

Probably aware that they are about to introduce a hierarchy of urban development, the experts see it important and complemented by private enterprise: "Performance standards for social programs are added to ensure a healthy and pleasant urban environment for all Singaporeans... without stifling the initiative of the developer or the inventiveness of the planner."

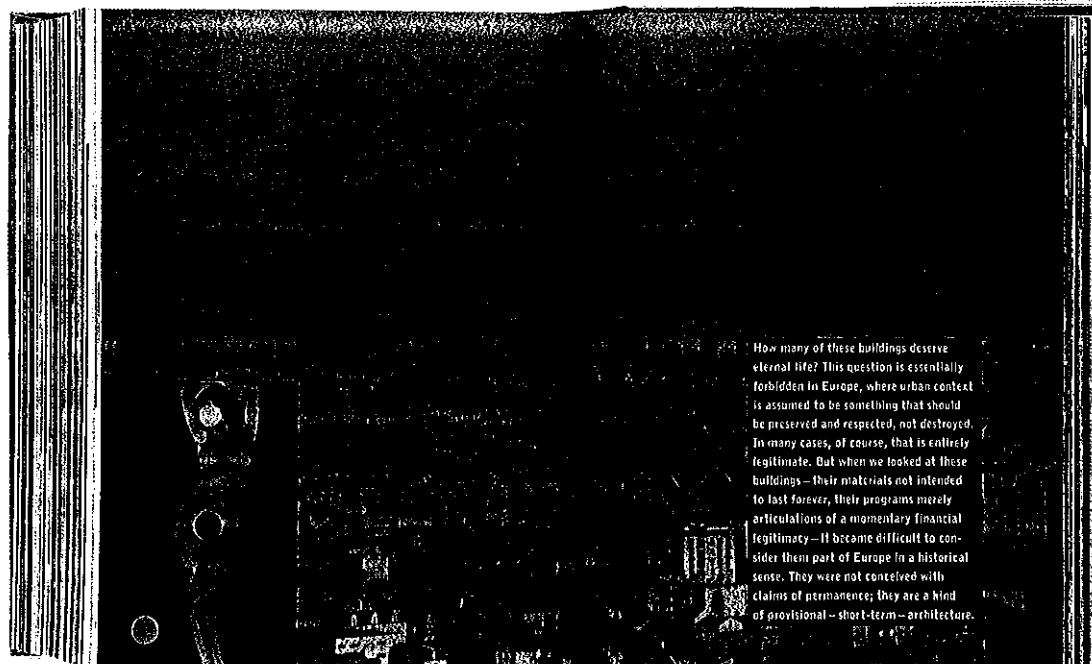
They finish the report of the planning mission with a final warning: "The first principle should be the acceptance of Singapore's status and Singapore, as it is, and we must look at the island as an urban complex which has been shaped over time rather than as a province or colony containing 2 different economies, a rural and an urban hinterland."

Then, during the project — while the Dutch reveal, "The Ring City idea," on the newly prepared planning canvas: "A circle or necklace of neighborhoods around a central open area has been called a 'ring city.' The idea comes from Holland where a group of major towns including Amsterdam, Haarlem, Utrecht, Delft, The Hague, Leiden, Dordrecht, and Rotterdam forms a large circle around a central stretch of open country. This constellation is the result of historic forces rather than of deliberate planning. Yet it

1997

S,M,L,XL, P. 1026-1027

S,M,L,XL, P. 1098-1099



How many of these buildings deserve eternal life? This question is essentially forbidden in Europe, where urban context is assumed to be something that should be preserved and respected, not destroyed. In many cases, of course, that is entirely legitimate. But when we looked at these buildings — their materials not intended to last forever, their programs merely articulations of a momentary financial legitimacy — it became difficult to consider them part of Europe in a historical sense. They were not conceived with claims of permanence; they are a kind of provisional — short-term — architecture.

assez semblable, *Lala Onstage* de Nan Goldin (1992), photographie d'une danseuse nue à Manille, reproduite dans «Singapore Songlines» (page 1026), est à rapprocher du nu féminin de Man Ray (détail de *Hier, Aujourd'hui, Demain*, 1930-1932) qui, dans une posture très proche de celle de la jeune *Lala*, occupe aussi une position semblable, en bas à gauche, soixante-douze pages plus loin, inséré au milieu d'un projet pour la «Mission Grand Axe» de la Défense. L'effet traversant de ces séries d'images qui s'imposent sans égard pour le découpage des différentes parties, en abolissent même l'étanchéité, concourt à lier l'ensemble de la matière du livre, et contribue à une perception globale de celui-ci.

L'art est omniprésent dans *S.M.L.XL*. On y trouve en effet reproduites les œuvres de vingt-sept artistes (parfois plusieurs œuvres d'un même artiste, voire plusieurs fois la même œuvre), toutes époques confondues. Sur trente-huit références d'images au sein des Dictionary References, vingt-huit sont d'ordre artistique, exposées ainsi comme une composante importante de l'ouvrage. La grande majorité des artistes cités appartiennent au xx^e siècle (vingt sur vingt-sept) et, plus particulièrement, à la seconde moitié du siècle (dix-huit, dont douze vivants). L'art sollicité est donc plutôt récent, souvent contemporain³⁰ : c'est un rapport de synchronie qui est établi avec le propos architectural.

L'utilisation qui est faite des œuvres rappelle les «cahiers de tendance» ou «cahiers de styles», ces compilations qui apportent aux secteurs professionnels soumis aux exigences de la mode une moisson saisonnière d'images, de formes, de couleurs supposées anticiper sur le goût dominant. Ces cahiers empruntent largement au domaine artistique, censé occuper les avant-postes dans le travail d'invention et de découverte des nouveaux territoires. Les standards de reproduction ne sont alors plus ceux d'un catalogue muséal : la mention du nom des artistes n'est pas décisive, le respect de l'intégrité des œuvres pas davantage. C'est un peu le cas de *S.M.L.XL*, qui ne laisse pas toujours découvrir aisément le nom des artistes (la recherche est ardue lorsque l'un d'eux figure seulement dans les crédits photographiques). Encore faut-il identifier la nature artistique des images, qui n'est pas forcément facile à repérer dans le flot iconographique du livre. Rien en effet ne permet à l'œil non exercé de distinguer une photographie de Cindy Sherman, ou une sérigraphie de Warhol, d'une quelconque image trouvée. Noyées dans l'océan indifférencié des innombrables illustrations qui baignent l'ouvrage, les œuvres présentées jouent dans ce contexte un rôle semblable à celui de n'importe quelle autre image, et sont éventuellement recadrées, détournées, à moitié masquées, voire amputées. C'est l'accumulation qui vient compenser le traitement infligé à certaines citations visuelles. Même ténue ou fragmentaire, l'apparition d'une œuvre ou d'un nom vaut comme signe artistique, et la somme de ces signes est exploitée dans l'économie générale de l'ouvrage. Ainsi la présence d'une photographie de Robert Mapplethorpe, dont on ne voit qu'un détail, représentant le visage d'un Apollon : une quelconque reproduction de sculpture antique aurait pu, d'un point de vue iconographique, remplir la même fonction. Mais le fait d'être attribué à Robert Mapplethorpe — mention qui bénéficie d'une visibilité maximale dans les Dictionary References — confère à ce profil de marbre une double valeur artistique, tout en nous invitant à imaginer comment une autre œuvre de Robert Mapplethorpe aurait pu venir compléter la séquence pornographique du livre. Dans le frottement de l'architecture et du graphisme qui a permis la production du livre, l'art est à la fois extérieur et familier, exposé (légitimant) et intégré (certaines plumes malveillantes ont dit «recyclé»).

Les effets «cinématiques» font partie du vocabulaire graphique de Bruce Mau et lui valent des commentaires critiques volontiers nourris de références cinématographiques. Lui-même

offre complaisamment à ses interlocuteurs les figures de Chris Marker et de Eisenstein comme des clés pour comprendre son travail. Mais la référence au cinéma intervient plus, lorsqu'il s'agit de graphisme, de façon stratégique, afin d'épargner la citation – ou d'éviter l'aveu – d'une filiation trop directe pour être jugée originale ou gratifiante³¹. Bruce Mau a indiqué pourquoi il préfère embaucher des architectes : ceux-ci « ont tendance à penser le mouvement dans l'espace à travers une série d'événements, et appliquer cela au séquençage d'un livre semble une extension naturelle de leur discipline³² ». La maîtrise graphique dont témoigne *S.M.L.XL* vient très exactement de là. Graphisme et architecture travaillent l'espace, et la question du mouvement se pose à eux de façon analogue. *S.M.L.XL* représente un exercice d'émancipation du graphisme, et cette émancipation pouvait d'autant plus naturellement s'effectuer qu'une dynamique de travail commune s'instaurait avec l'architecture.

Poodle (Jeff Koons, 1991), joli caniche sculpté, bien coiffé, assis page 1290, peut, en tant que représentant de la race canine, constituer le quatrième terme de la séquence animale de l'ouvrage (girafe-zèbre-chèvre-chien) ; comme objet kitsch, il participe du goût affiché de part en part pour le vernaculaire et, en qualité d'œuvre artistique, il alimente le musée imaginaire des auteurs. Mais *Poodle* est aussi à *S.M.L.XL* ce que *Puppy* – gigantesque chien végétal du même Jeff Koons installé devant le Musée d'art contemporain de Bilbao, et devenu la mascotte de la ville – est aujourd'hui au Guggenheim Museum construit par Frank. O. Gehry. Le détour artistico-canin de *Poodle* devient ainsi l'indication du niveau d'ironie que préconisent

S.M.L.XL, p. 1290-1291

ADR : JEFF KOONS

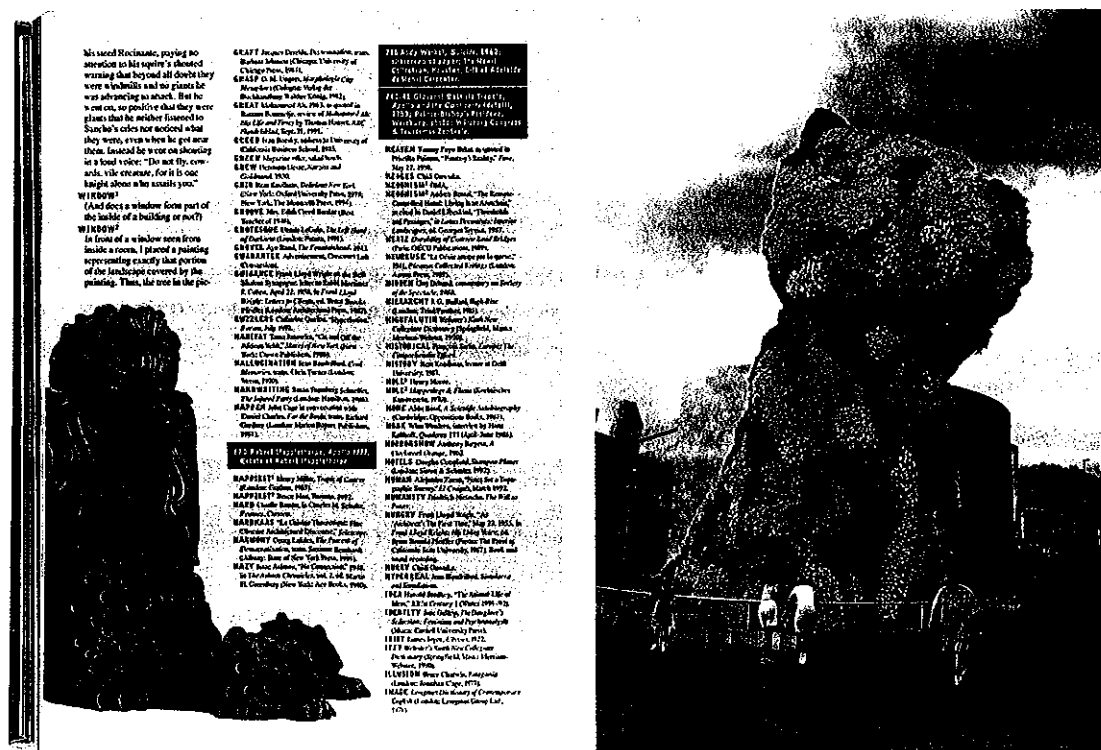
PUPPY, 1998

COURTESY GUGGENHEIM

BILBAO MUSEO

PHOTO ERIKA BARAHONA EDE

Rem Koolhaas et Bruce Mau à ceux qui voudraient interroger la monumentalité de leur livre. La distance amusée, la citation, le clin d'œil sont autant de ressorts qui viennent compenser le surdimensionnement du livre et le soupçon de mégalomanie que celui-ci peut



engendrer chez le lecteur. La seule ambition que l'on puisse attribuer à *S.M.L.XL* sans risque de tomber dans une interprétation hasardeuse est celle de prétendre exister en tant que livre, comme un objet pérenne – ce qui aujourd'hui représente un véritable défi dans le contexte de l'édition en général, et dans le contexte architectural en particulier. C'est avant tout contre cette situation que s'élève la masse de ce livre, et l'importance de la mise en page ainsi que l'innovation constituée par la double signature ne manifestent rien d'autre que cette affirmation : non pas – pour paraphraser Robert Venturi – « je suis un monument³³ », mais bien « je suis un livre ».

Notes

1. Préface à Marius Andin, *Le Livre, son architecture, sa technique*, Paris, Crès, 1924, p. vii.
2. Rem Koolhaas est né à Rotterdam (Pays-Bas) en 1944. Bruce Mau est né en 1959 à Pembroke (Canada). En fait il s'agit là d'une triple signature si l'on considère la présence sur la couverture de O.M.A. (Office for Metropolitan Architecture, agence fondée par Rem Koolhaas, Elia et Zoé Zenghelis et Madelon Viesendorp en 1975 à Londres. En 1978, une autre agence est ouverte à Rotterdam, qui centralise depuis lors les activités de O.M.A.).
3. Le livre reproduit également (p. 23-43) les pages de conclusion du précédent ouvrage de Rem Koolhaas, dans son édition originale : *Delirious New York*, New York, Oxford University Press, 1978.
4. Du côté de l'architecture, le livre de Bernard Tschumi *Event Cities* (Cambridge [Mass.], The MIT Press, 1994) fut par exemple considéré comme directement lié à *S.M.L.XL*, quoique ce dernier ait été encore en préparation mais déjà commenté lors de la sortie du premier : d'une part, le parti pris noir et blanc du livre de Tschumi, alternative, selon ses propres termes dans la préface, aux « glossy picture books », prend clairement à contre-pied la maquette bigarrée de *S.M.L.XL* ; d'autre part, l'épaisseur importante du livre a été interprétée comme une volonté de faire « aussi gros ». Voir à ce sujet l'article de John Shnier « Conversations : Plump Fiction », *Canadian Architect*, vol. 40, n° 11, novembre 1995, p. 21. Plus récemment, un livre publié chez le même éditeur néerlandais que *S.M.L.XL* a également joué la carte du « pavé » architectural : MVRDV, *FARMAX*, Rotterdam, 010 Publishers, 1998. Le catalogue de la Documenta X, *Politics*, Ostfildern, Cantz, 1997, peut aussi être mis, à cause de son poids, de sa couverture métallisée et de ses options graphiques, sur le compte d'un « effet *S.M.L.XL* ».
5. Voir note 2.
6. Je tiens à remercier vivement B.M.D., et particulièrement Amanda Sebris, de la précieuse aide documentaire apportée pour la rédaction de cet article.
7. ANY, n° 9, 1994, dossier « The Bigness of Rem Koolhaas ».
8. John Shnier, « Conversations : Plump Fiction », art. cité, p. 21. Ma traduction, comme chaque fois qu'il n'est pas fait d'autre mention.
9. « Les contributions de Buchloh au catalogue de la Documenta évoquent le design de *S.M.L.XL* mais l'attribuent à Rem. C'est la stupide réalité du monde. Je n'y peux rien mais je me sens mal quand Buchloh parle de mon travail sans daigner me reconnaître. Mais toute personne qui réalise aujourd'hui un travail novateur doit affronter ce genre de chose » (Kate Glaser, « A Conversation with Renegade Designer Bruce Mau », *Omnibus / Documenta X*, octobre 1997, p. 30).
10. On aimerait risquer, pour décrire le lien entre l'apparence de brique ou de pavé du livre et son contenu architectural, une transposition des catégories de « canard » et de « hangar décoré » forgées pour les bâtiments par Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour, dans *L'Enseignement de Las Vegas* [1972], Bruxelles, Mardaga, 1978 (sans mention de traducteur). La plupart des livres sont des hangars décorés, la couverture tenant souvent lieu d'une « ornementation » appliquée indépendamment de l'espace intérieur et de la structure de l'ouvrage ; *S.M.L.XL* est un canard si l'on considère la « forme symbolique » d'ensemble du livre, évoquant, sous les allures d'un élément de construction, l'univers auquel se réfère son contenu. Mais on rencontre des cas de « canards » éditoriaux plus flagrants, tels ces livres de Judith Dupré *Gratte-Ciel du monde* et *Les Ponts* (Cologne, Könemann, 1998 pour leur édition française), qui ont pris une forme étroite et allongée, le premier par déformation verticale, à l'image d'un gratte-ciel, et le second par étirement horizontal, à l'image d'un pont.
11. Sur les relations du texte, du livre et de l'édition avec l'architecture, voir par exemple Philippe Hamon, *Expositions*, Paris, José Corti, 1989, notamment l'introduction et le premier chapitre. Ce que Otto Pächt, dans *L'Enluminure médiévale* (trad. par J. Lacoste, Paris, Macula, 1994, p. 192), a décrit comme la « double allégeance » du manuscrit enluminé à l'architecture est au cœur de tous les travaux sur le livre médiéval. À propos des relations de la typographie et de la mise en page avec l'architecture, on se souviendra des origines épigraphiques de la typographie moderne, les modèles de caractères de l'imprimerie naissante ayant au xv^e siècle largement emprunté aux relevés d'inscriptions antiques effectués par les architectes. La question de la « construction » des lettres de même que celle de la page imprimée a depuis lors été traitée dans un rapport constant avec le modèle architectural.

12. Joseph Moxon, *Mechanicks Exercises, On The Whole Art of Printing* [1683-1684], Herbert Davis et Harry Carter (éds), Londres, Oxford University Press, 1958, p. 11.
13. « Il est plus facile d'entraîner un architecte formé que de former un designer entraîné » (propos de Bruce Mau rapporté par Ken Coupland, « Bruce Mau : Book Maker », *Graphis*, n° 314, 1998, p. 80).
14. Id., *ibid.*, p. 79.
15. R. Koolhaas, *New York Délire*, trad. par C. Collet, Paris, Éditions du Chêne, 1978, p. 8.
16. Jean-Claude Garcias, « Koolhaas et le sublime », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 304, avril 1996, p. 59.
17. Parce qu'il comporte « non pas un, mais deux textes », le livre serait comparable aux *Quattro Libri* de Palladio, au *Wasmuth Portfolio* de Frank Lloyd Wright ou à *L'Architecture* de Claude Nicolas Ledoux. Voir Terence Riley, « Chute libre », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit., p. 57. Hans Van Dijk fait aussi le parallèle avec Palladio et compare S.M.L.XL à la réunion, en un seul volume, de tous les textes théoriques de Le Corbusier et de son *Œuvre complète* (« An Anonymous Architect-Hero Is Something to Be », *Archis*, n° 7, juillet 1996, p. 65).
18. Viollet-le-Duc, *L'Architecture raisonnée*, Paris, Hermann, 1964 (Introduction par Hubert Damisch).
19. Pages 603 à 661 : la main gauche du Christ, détail d'une *Pietà* de Michel-Ange, *Spiral Jetty* de Robert Smithson, un *Concetto spaziale* de Lucio Fontana, *Untitled Film Still #13* de Cindy Sherman.
20. L'exigence éditoriale interdit évidemment aujourd'hui l'usage de l'illustration que pouvait par exemple pratiquer Le Corbusier dans ses premiers livres, où n'apparaissent souvent ni sources, ni crédits, ni même légendes.
21. « Le texte gris se transformera en un livre d'images chatoyantes et sera perçu comme une création optique continue (une suite cohérente de feuilles séparées). [...] Toutes les œuvres, même les œuvres philosophiques, seront préparées avec les mêmes moyens illustratifs, sans doute à un niveau plus élevé que les magazines américains actuels » (László Moholy-Nagy, « La typographie contemporaine : buts, pratique, critique » [1925]; repris dans Kristina Passuth, *Moholy-Nagy*, trad. par V. Charaire, Paris, Flammarion, 1984, p. 295).
22. « Ce qui est intéressant aujourd'hui, c'est que la technologie appliquée au monde de l'image est en train de réinventer le livre, plutôt que de le tuer comme cela avait été prédit. C'est là que nous essayons de nous tenir, dans ce moment de réinvention » (K. Coupland, « Bruce Mau : Book Maker », art. cité., p. 80).
23. Outre le texte gris pâle déjà cité, on rencontre seulement deux occurrences de caractères qui ne soient ni blancs ni noirs : comme celles du titre en couverture, les lettres qui composent la ligne de texte superposée aux pages reproduites de *Delirious New York* (p. 22-43) sont orange, et, page 763, le texte est rouge sur fond noir.
24. Pour prendre un exemple très récent, apparu non dans le champ de l'architecture mais dans celui de l'art, le livre intitulé *Cream* (Londres, Phaidon, 1998) représente une expérience de consultation épuisante, que Peter Plagens a brocardée dans son compte rendu « Postmodern Churn » (*Bookforum*, printemps 1999, p. 4).
25. B. Mau, « *Incomplete Manifesto For Growth* », *I.D. Magazine*, mars-avril 1999, p. 56-58.
26. Pages 198, 482-483, 555.
27. « Where there is nothing, everything is possible, where there is architecture, nothing (else) is possible » (p. 199).
28. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » [1964], dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 25-42.
29. Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture* [1941], trad. par I. Lebeer et F. M. Rosset, Paris, Denoël, 1978, et *La Mécanisation au pouvoir*, trad. par P. Givarch, Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, 1980. Seul le second ouvrage présente dans son édition française l'illustration d'origine.
30. Les œuvres anciennes se répartissent très simplement entre une sculpture égyptienne, trois artistes italiens — Michel-Ange, Bandinelli, Tiepolo —, et trois artistes flamands — Bruegel, Ruysdael, Vermeer.
31. Pour rendre néanmoins justice à Bruce Mau en ce qui concerne la référence à Chris Marker, indiquons qu'il lui est arrivé de préciser : « J'ai été influencé par le créateur de livres Dieter Roth. Il fait, dans la forme du livre, ce que Chris Marker fait en film » (« S. M. L. XL », *I.D. Annual Design Review*, 1996, p. 110). Will Novosedlick (dans « Leviathan », *Print*, juillet-août 1996, p. 237) propose aussi quelques influences dans le champ du graphisme, parmi lesquelles des influences françaises, ce qui ne manque pas d'originalité : aux côtés de El Lissitzky et de Quentin Fiore, on trouve ainsi Robert Massin et Pierre Faucheux.
32. W. Novosedlick, « The Producer as Author », *ÉJÉ*, n° 15, 1994, p. 51-52.
33. « *I am a monument* », célèbre croquis de Robert Venturi reproduit notamment dans R. Venturi, D. Scott-Brown et S. Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas*, op. cit., p. 162. ■