

Inter

Poétic' de la ville. Architecture et littéralité

Marc-Antoine Durand

Poésie autre

Number 114, Spring 2013

URI: id.erudit.org/iderudit/69180ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Durand, M. (2013). Poétic' de la ville. Architecture et littéralité. *Inter*, (114), 69–72.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org



15 bis. Quand un architecte fait une expérience de langage,
il fait une expérience d'architecture, pas de littérature.

EMMANUEL HOCQUARD, EXPÉRIENCES¹.

POÉTIQUE DE LA VILLE ARCHITECTURE ET LITTÉRALITÉ

MARC-ANTOINE DURAND

Comme le lecteur recompose mentalement le poème au fur et à mesure de sa lecture, le visiteur recomposerait le site mentalement au fur et à mesure de son exploration. Dès lors, comme il y a du hors-texte, il y aurait du hors-site, et la portée poétique des lieux tiendrait en leur capacité d'interaction avec la subjectivité de leurs visiteurs. L'intertextualité, ou dans notre cas l'« interurbanité », est le nom de cette expérience *entre*, le nom de cette « collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité »², comme le dirait Edgar Morin. La suspicion qui entoure aujourd'hui l'usage même du mot *poétique* en appelle à revenir à ce qui désormais le qualifie et, pour ce qui nous concerne, à laisser pour un temps les conceptions du poétique habituellement associées au discours sur la ville et l'architecture. Ce texte se veut une contribution au déploiement multiséculaire de l'analogie ville-texte à partir de certains des apports de la poésie française de la fin du XX^e siècle.

En publiant en 1988 *L'art poétique*, le poète français Olivier Cadiot signe la méthode en acte « d'un programme moderne d'extraction poétique »³, ayant valeur pour les critiques de manifeste rétroactif et joyeux, d'un mouvement initié dans les années soixante-dix par Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, puis Emmanuel Hocquard, et qu'ils nommeront le littéralisme⁴. Ce mouvement trouve ses origines dans l'étude des objectivistes américains, groupement fondé par Charles Reznikoff, George Oppen, Carl Rakosi et Louis Zukofsky, prônant un effacement de la subjectivité du poète pour une meilleure appropriation-manipulation par le lecteur du poème-objet. Cette posture poétique exige de la poésie qu'elle s'aventure hors d'elle-même, dans un monde offert, déjà là, disponible. Le travail ne consiste alors qu'à prélever, à agencer et à exposer. Même si Cadiot s'éloignera plus tard de la radicalité du parti pris objectif, son travail entier porte sur la fabrication puis la *remise en boucle* d'une expérience poétique moderne, pop et suburbaine de la récréation. Une poétique comme art de faire, une *poétique* comme art de refaire.

Poèmes à la noix

Poétique. La coquetterie n'en est pas une, la graphie utilisée par Cadiot est signifiante : elle exprime à elle seule le programme de son auteur. L'italique, comme le remarque Michel Gauthier, est « l'indice de la suspicion jetée sur le poétique »⁵ et sa difficulté à assumer pleinement l'exemption de sens qui le caractérise aujourd'hui pour livrer « une fin, une intelligibilité de dernière instance qui vienne justifier *a posteriori* cette expérience de l'il-lisibilité – un sens ultime, transcendant comme couverture à la jouissance du non-sens »⁶. Pour Cadiot : une poétique à la noix. L'éllision quant à elle est la marque de la langue parlée et de sa capacité à saisir un réel fuyant : le *poétique* est dans ce qui est là et qui nous échappe, à tous. Il ne se trouve en aucun cas tout fait dans une espèce de « ciel » ou dans un état supérieur de la langue, à attendre que l'on s'en saisisse. Il ne réside pas non plus dans l'habileté rhétorique d'une poignée d'élus qui sauraient, seuls, mettre à jour les beautés cachées du monde. Le *poétique* est quotidien, anecdotique et commun au plus grand nombre. Il est déjà là, dans un rapport au monde fondé sur la capacité d'accroche de la langue au réel. Ainsi, « le sport ce serait de ne pas inventer une sur-langue mais une sous-langue *pratic* pour faire du même coup "l'autobiographie de tout le monde" »⁷, et cette sous-langue, comme l'appelle Cadiot, c'est d'abord dans les manuels de grammaire qu'il la trouve, c'est la langue à l'état de son apprentissage, la langue au moment où elle désigne encore ce qu'elle nomme de manière littérale, la langue premier degré, d'avant le style, d'avant la métaphore et l'effet de sens, la langue dépouillée de ses artifices, la langue outil, la langue prête à servir. Le *poétique* tient de ce prêt-à-l'emploi, de cette mise à disposition de la langue à la fabrication de nos propres expériences mondaines. Il s'agit alors de prendre acte de son autonomie pour se redonner les moyens d'engager notre rapport au monde sur son versant poétique : désacraliser la poésie en acceptant le populaire et le plus simple de la langue.

Alors, l'architecture et la poésie – ou peut-être plus simplement l'architecture et son rapport au texte – vivent une histoire tumultueuse. Comme le soulignait déjà Victor Hugo dans son célèbre chapitre « Ceci tuera cela »⁸, le passage des sociétés occidentales d'une mémoire de pierre à une mémoire de papier a profondément modifié le rapport des hommes à leurs édifices. Avec l'imprimerie, le livre devient le média de retranscription et de diffusion de la pensée humaine, et l'architecture passe au rang de métaphore. Une métaphore vive, extrêmement fertile et qui, à l'aube d'une nouvelle révolution – nos mémoires numériques supplantant aujourd'hui de très loin nos mémoires de papier –, produit encore davantage de sens. L'architecture a perdu en symbolique pour gagner en matérialité. Désacralisée, elle convoque une poésie plastique, matérielle et littérale, et ouvre un nouveau rapport à la mémoire.

Art de la mémoire

Olivier Cadiot partage avec certains théoriciens contemporains de l'architecture, comme Sébastien Marot, la redécouverte des travaux de Frances Yates, qui traitent « d'une partie oubliée de la rhétorique grâce à laquelle l'orateur pouvait prononcer précisément des discours très longs : pour mémoriser toutes les étapes de son discours, il construisait un espace dans sa tête – en général un jardin –, il y plaçait des figures de pierre, une colonne avec des inscriptions, etc. Et il pouvait ainsi traverser ce jardin en accéléré : chaque lieu contient une idée, et donc un développement »⁹. Avec Frances Yates, nous renouvelons la définition et fabriquons des monuments d'un type nouveau, imparfaits mais présents. L'architecture n'est plus commémorative, elle devient un art performatif de la mémoire. Idée qui obsède Cadiot.

Dans son *Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Sébastien Marot propose – après avoir remarqué chez Maurice Halbwachs la matérialité somme toute temporelle de l'espace – un renversement des deux critères essentiels de la conception architecturale : le suburbanisme qu'il promeut donne la primauté au site sur le programme, contrairement à une conception classique de l'urbanisme. Cette simple inversion déplace le rapport entretenu par l'architecture à son territoire d'une expérience spatiale à une expérience temporelle des lieux : l'architecture n'est ni l'expression construite en plus petit et localisé de l'aire spatiale qui l'entoure (approche mimétique), ni sa négation (approche hors lieu et anhistorique qui se voudrait création pure), mais l'activation d'une mémoire du site.

Dans son article *Architecture et narrativité* publié en 1998, Paul Ricoeur revenait déjà sur ce nœud du projet qu'est le site et sur la portée temporelle de l'expérience architecturale. Par analogie, il affirmait que le site est à l'espace ce que le présent est au temps¹⁰, à savoir une fenêtre sur son épaisseur, définissant le projet d'architecture, en tant que représentation du site dans lequel il s'inscrit, comme un acte qui active et rend *présent* le territoire par le fait de son édification.

Cette conception temporelle du projet d'architecture pourrait être rapprochée de celle d'un autre théoricien français du paysage, Gilles A. Tiberghien, qui écrit dans ses *Notes sur la nature...* : « C'est comme si l'architecture était le garant de ce passé, le dépositaire d'une mémoire capable de ne rien perdre de ce que la bêtise ou la peur ont cherché à détruire. Or, s'il en est ainsi, c'est parce qu'elle est essentiellement "projet", c'est parce qu'elle produit quelque chose d'autre qui, du même coup, permet de faire exister ce passé dont elle est le renouveau¹¹. »

Tiberghien s'est intéressé de près au travail d'Emmanuel Hocquard, il a écrit pour Cadiot dans la *Revue de littérature générale* que ce dernier dirigeait avec Pierre Alféri¹². Aussi a-t-il développé une réflexion sur l'architecture en tant qu'art de la mémoire analogue à celle mise en œuvre en poésie par les littéralistes : « C'est l'avenir qui permet de restituer le passé et de sortir d'une mémoire antiquaire qui commémore en enterrant. [...] Ce qui veut dire que la conception de ce "savoir urbain" qu'est l'architecture ne saurait être lettre morte, qu'il suppose une reprise active et créatrice de l'architecte qui, en projetant l'avenir, reconnaît le passé¹³. » On retrouve dans cette citation les intentions du travail poétique sur l'« élégie inverse » d'Emmanuel Hocquard : « Chez l'élégiaque classique, l'anecdote représente un souvenir à sauver de l'oubli. Pour l'élégiaque inverse, l'anecdote est un indice, infime, qui peut le mettre sur une nouvelle piste. Une piste au présent, en *extension*¹⁴. » Ainsi, l'architecture, comme la poésie, concrétise le temps¹⁵ et vise des effets de

présence. Elle matérialise l'épaisseur du présent, elle le triple, comme l'écrivait Saint-Augustin, par un présent du passé (le souvenir), puis par un présent du futur (l'attente)¹⁶, faisant spécificité de l'édification cet état de présence qui ouvre à l'expérience *poétic'*, expérience du récit en tant qu'irruption et prolongement de l'Histoire dans et par l'histoire personnelle de chacun.

L'expérience *poétic'*, c'est la recherche de ses propres madeleines et, à ce jeu-là, la perfection du souvenir importe peu, c'est son irruption qui incombe. Chez Cadiot, renouant avec la tradition orale, la poésie est d'ailleurs « l'art de la mémoire de la prose »¹⁷, l'art de la réminiscence de la prose, de son souvenir imparfait. Et l'architecture : l'art de la mémoire du site, tenterons-nous. Dans notre hypothèse, les souvenirs sont extractions de l'histoire, prélèvements *in situ*, fragments arrachés sur place. Et si la pratique dissociative requiert une certaine violence dans le geste – il faut *couper* –, ce n'est pas pour soustraire ces fragments à la vie, mais bien pour les y réinsérer, plus énergiques, actifs, présents. Aussi le temps n'est pas à la constitution d'un album photos ou d'un herbier – savoir de feuilles mortes, mémoire à visée encyclopédique – mais à la collecte sélective de ce que le passé contient de futur, pour un réemploi immédiat : « Ainsi (mal)traitées, ces anciennes formes ne cessent pas pour autant d'agir. Elles peuvent se redéployer autrement, devenues souples. Plus arbitraires, en tant qu'acteurs fictifs, que lorsqu'elles restaient inscrites dans l'Histoire ; acquérant, d'un autre côté, une nouvelle nécessité, plus vivante et interne, dans le corps du texte¹⁸. » Et pour opérer ce redéploiement du prélèvement ou de l'échantillon, il s'agit de rendre possible sa manipulation, son appropriation, sa remise en boucle. En un mot, il faut *l'objectiver*.

Bricolage

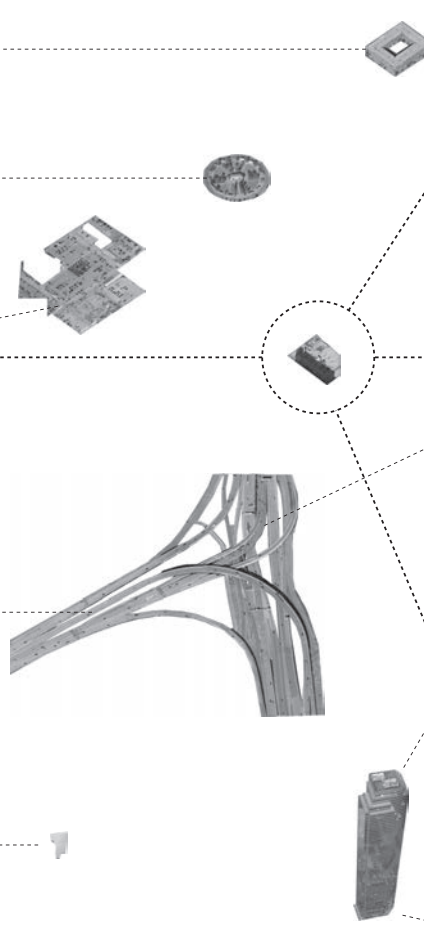
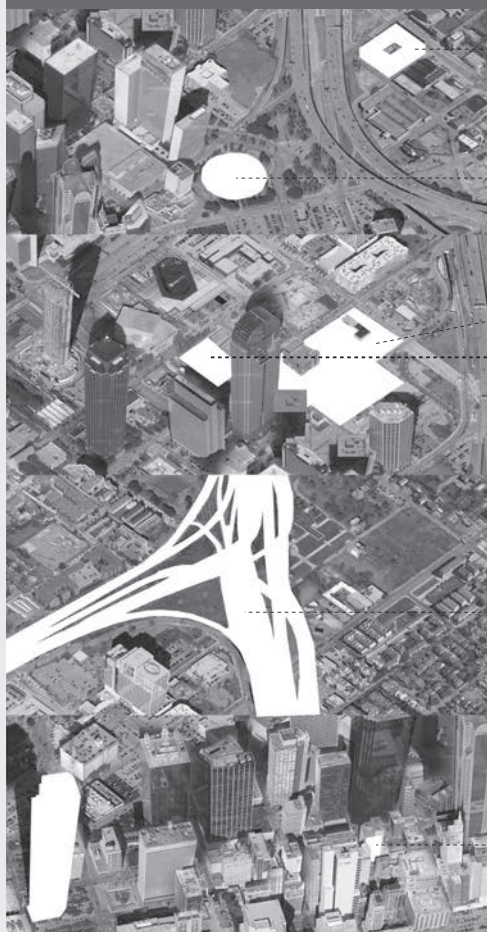
L'art *poétic'* opère ainsi par prélèvements, par extractions, puis par juxtapositions, répétitions, accélérations, etc. C'est une poésie à deux temps qui procède du montage : échantillonnage et bouclage, un art de faire qui se définit comme art du refaire. L'hypothèse serait alors de filer la métaphore encore une fois et de faire du héros de Cadiot, le Robinson, l'archétype du créateur contemporain. Ce Robinson, s'il est artiste, s'il est poète, s'il est architecte, n'en fait pas moins figure de « peintre du dimanche », comme le dirait Jean-Luc Nancy¹⁹. C'est un bricoleur : il fait, ou refait, avec les moyens du bord.

Cette situation d'isolement brutal du créateur, qui est celle du naufragé, est aussi décrite par Sébastien Marot : « La condition de l'architecte qui se lance dans un projet à un endroit donné peut être comparée à celle d'un homme qui se trouverait soudain parachuté au milieu d'une épaisse forêt²⁰. » Nous y sommes, esseulés dans une forêt-ville, à rassembler les débris du naufrage : « Dans ce livre-caisse, des techniques, des outils, des bouts de matériaux sont donnés d'emblée... on rentre dans une logique productiviste et constructiviste : le roman la ville contient des bribes mises en relation par un copieur/monteur architecte et devant être activées par un lecteur visiteur doté d'une mémoire affective²¹. » L'intertextualité est une expérience de pensée qui appellerait une *interarchitecturalité* analogue – ou du moins une *interurbanité*.

Le temps 1, celui de l'échantillonnage, est consacré à la mise en œuvre d'une technique affinée d'exploration *in situ*. Bien avant de s'accomplir en bâtisseur, l'architecte est en effet un visiteur actif des lieux, un visiteur réceptif aux attentes du site et œuvrant à une expérience poétique des lieux. Le projet d'architecture, faisant état d'un déjà-là, entame une représentation du site basée sur le prélèvement d'« Objets » prêts à l'emploi. « Plutôt que des créations, ces Objets sont des captures »²² ou des « singularités kidnappées »²³, diront Alféri et Cadiot. Leur nature est diverse : il peut s'agir d'un relief, d'un matériau, d'un mythe, d'un savoir-faire, d'une typologie, d'un climat, d'un mode de vie, etc. Ce qui importe, c'est le souci de provenance qui les convoque.

« La rareté tient à l'inventivité des méthodes et techniques de capture²⁴. » La première d'entre elles, et celle sur laquelle s'est fondé le littéralisme, est l'extraction. Déclinable à souhait, cette poétique de l'épuisement, de l'effeuillage ou de l'exhumation, est conforme à la posture d'Emmanuel Hocquard qui parle de « modernité négative » quand « [i]l s'agit de poursuivre l'aventure de la modernité, mais en définissant cette fois la poésie par une série d'éliminations »²⁵, ou à celle d'Olivier Cadiot chez qui « [l]a poésie est enfouie dans la langue. Il suffit de dégager délicatement puis de faire un moulage »²⁶.

CROCKET STREET



la situation actuelle à Dallas est celle
d'un immeuble de grande hauteur
dont la construction / destruction a été stoppée
par la crise des subprimes

la situation actuelle à Dallas est celle de Chris Kyle / d'un tireur
d'élite
qui n'a pas d'idée de la ville
sans la ville

qui est un plateau de béton sans passé

plus loin les routes / roulent et
n'ont plus d'argent
et derrière les vitres miroir
des patrons texans texans aux têtes en forme de

buildings ondulants

la situation actuelle à Dallas est celle d'un parking sur lequel
on se donne rendez-vous avant d'aller au théâtre
Crocket Street dans l'ombre
dans le souterrain / dans le Arts District

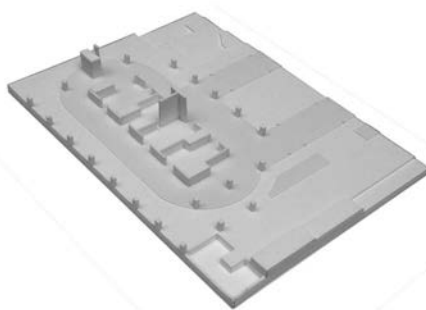
qui vascille

La poésie est enfouie dans la langue ville. Il suffit de dégager délicatement puis de faire un moulage.

Travail à partir d'une situation actuelle à Dallas : un immeuble de grande hauteur dont la construction a été stoppée lors de la crise des *subprimes* de 2008. Par accident, ce chantier est devenu une sculpture en plein centre de la ville. Significatif, entre amorce d'architecture et ruines par anticipation, entre œuvre d'art et espace public potentiel, ce plateau de béton révèle une poésie contemporaine de la ville qu'il a s'agit de prélever et de restituer de manière littérale.

Dans quelques années (le chantier devrait reprendre sous peu), le projet développé par les architectes HKM verra le jour, et s'érigeront à cet endroit deux tours de 50 étages qui abriteront le Hall Arts Center.

> Réalisation d'un moulage, travail en cours, 550 x 350 mm. Marc-Antoine Durand, architecte et Laurence Kimmel, architecte, docteur en esthétique.



Poétique du bricolage, le *poétic'* se tourne tout entier vers la réalisation d'un projet circonstancié, qui répond de fait à des impératifs contextuels. Tous les outils, souvenirs, récits, techniques, concepts et matériaux mis en œuvre sont nécessairement trouvés, extraits ou prélevés sur place ; ils sont nécessairement opératoires et ils ne serviront en l'état qu'une seule fois.

Temps 2 : le bouclage. Les Objets sont collectés, mais « encore faut-il qu'ils servent. Pour qu'ils remplissent leur fonction matérielle de briques, de pions, il faut les passer à la machine. Singuliers de naissance, standardisés pour le travail »²⁷.

Sur ce point, les ponts existent entre, d'un côté, ce qu'a tenté de faire la littérature « néo-objective » d'Alféri et Cadiot, et de l'autre, ce qu'il resterait à imaginer avec l'architecture. Ces traversées analogues ont été proposées par Emmanuel Hocquard lui-même, en 2000, lors d'un *workshop* à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais. Dans un court texte, publié l'année suivante par les Éditions de l'Imprimeur et intitulé *Expériences*, Hocquard revenait sur quelques techniques d'écriture « objectives », et notamment sur le *cut-up*, le *cut-off*, le *fold-in* et l'antéfixe. Intervenant toutes sur du déjà-écrit, ces techniques organisent des logiques de pensée différentes de celles de la phrase, en ce sens qu'elles les spatialisent plus qu'elles ne les enchaînent. Ainsi le *cut-up*, qui « consiste à prélever, par *découpage* au moyen d'un *cutter*, des mots, des groupes de mots » d'un contexte pour les réagencer dans un autre, met en œuvre les notions « de passage, d'accès et de traversées »²⁸. Le *cut-off*, « sorte de négatif du *cut-up* », texte pillé, troué, convoque quant à lui la notion d'espace résiduel. Le *fold-in*, technique qui consiste à composer un bloc-texte à partir de deux distincts, à les assembler comme par pliage, permet d'éprouver la limite, la frontière ou encore la lisière d'un texte. Enfin, avec l'antéfixe, technique mise au point par Denis Roche²⁹, « il s'agit de construire un bloc-texte à partir de prélèvements cadrés *comme* avec un appareil photographique : toutes les lignes qui comportent obligatoirement le même nombre de signes peuvent être coupées, au début ou à la fin, au milieu d'un mot »³⁰, les prélèvements étant réalisés à partir de toute matière textuelle se trouvant dans un même lieu. On touche à des notions d'agencement, de connexion, de discontinu, voire de destinataire (le familier ou l'occupant du lieu choisi).

Dialogue à une voix

Le *poétic'* met l'accent sur le *avec quoi*, plutôt que sur le *comment* faire : « En mettant de plain-pied la méthodologie, la tradition, les formes constituées avec la perception, la mémoire affective, la matière première, on recherche d'abord une efficace³¹. » C'est une expérience pragmatique de la recréation et, en tant que telle, elle compose sans cesse avec son destinataire.

Issue de la tradition anglo-saxonne d'un être-au-monde transitoire, autrement dit qui (se) construit par la condition transitoire de son être, l'expérience *poétic'* n'est pas vécue par (destinée à) un *habitant*, mais par (à) un *passant* d'un type nouveau : *visiteur* chez Marot, *explorateur* chez Tiberghien, *Robinson* chez Cadiot. Incarnant la figure contemporaine du créateur, cet expérimentateur interagit avec l'œuvre et fait œuvre de cette interaction. L'expérience *poétic'* consiste ainsi en la réalisation d'une petite séquence « à fabriquer soi-même », comme aime à le dire Cadiot, tant pour l'auteur que pour le lecteur : « On trouve ici un jeu sur un horizon d'attente lectoral architectural conditionné [...] par la revendication d'une façon de penser à la fois à la lecture et à l'écriture la conception et la réception : l'écriture architecture comme activité techniciste de montage et d'agencement d'un matériau préexistant (des objets à fabriquer et des choses qui ont eu lieu, etc.), la lecture son expérience comme la construction d'un sens à partir de bribes et de liens parfois défaits ou cachés (à réaliser soi-même pouvant être entendu dans ce sens)³². » Dans l'*Art poétic'*, le lecteur est pareillement sollicité : les poèmes étant configurés à partir d'extractions de manuels de grammaire, il est attendu de lui qu'il les achève tantôt en complétant les trous du texte, tantôt en conjuguant le verbe au temps et au mode qu'il convient...

L'expérience *poétic'* met la question du destinataire au centre. Pour les littéralistes, elle se résout dans la transmission du *je*, de la première personne du singulier. Comme l'a dit Cadiot : « La première personne est d'abord une manière de dire : présent – comme on dit "présent" en classe, au moment de l'appel³³. » L'idée, c'est que le lecteur puisse répondre lui aussi « présent ». « Progressivement, plus j'avance, plus le "je" se rapproche de moi. Au fur et à mesure de mes livres, je suis de plus en plus dans la précision de ce qui m'arrive. Mais, espérons, plus le "je" est intense, plus il est creusé, plus il est cobaye, plus il est échangeable³⁴. » Emmanuel Hocquard a signalé la menace qui pèse sur la première personne de toute narration, celle de virer à la troisième personne dès la publication. L'impossible appropriation de la parole du concepteur rend caduque toute expérience esthétique. Travail au laisser-advénir de l'œuvre, l'effacement du *je* auteur-architecte profite au ménagement d'une place pour le *je* lecteur-visiteur. Livre-ville dont vous êtes le héros ou « méthode de dialogue à une voix »³⁵, le *poétic'* est l'expérience de cette transmission. ◀

NOTES

- Emmanuel Hocquard, « Expériences », in Hélène Bleskine (dir.), *Passerelles dans la ville : écritures, architectures*, de l'Imprimeur, 2001, p. 154-158.
- Daniel Bournoux et Bastien Engelbach, « Entretien avec Edgar Morin (2) : science et philosophie », *nonfiction.fr*, 10 avril 2008.
- Gilles A. Tiberghien, Emmanuel Hocquard, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2006, p. 67.
- Cf. Jean-Michel Maulpoix, « 1970 : décanter, déchanter... » [en ligne], *La poésie française depuis 1950*, 1999, www.maulpoix.net/decanter.html.
- Michel Gauthier, Olivier Cadiot, *le facteur vitesse*, Les presses du réel, 2004, p. 15.
- Ibid.*, p. 16.
- Olivier Cadiot, in E. Hocquard, *Ma haie*, P.O.L., 2001, p. 62-63 ; cité aussi dans Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*
- Notre-Dame de Paris*.
- Philippe Mangeot et Pierre Zaoui, « Cap au mieux : entretien avec Olivier Cadiot », *Vacarme*, n° 45, automne 2008 ; [en ligne] www.vacarme.org/article1660.html.
- Cf. Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n° 308, novembre-décembre 1998, p. 44-51.
- G. A. Tiberghien, *Notes sur la nature... la cabane et quelques autres choses*, Le Félin, 2005, p. 75.
- Cf. « La mécanique lyrique » et « Digest », *Revue de littérature générale*, n°s 95/1 et 96/2, P.O.L., 1995 et 1996.
- G. A. Tiberghien, *Notes sur la nature... op. cit.*, p. 76.
- E. Hocquard, *Ma haie*, *op. cit.*, p. 463.
- Cf. Christian de Portzamparc, *Architecture : figures du monde, figures du temps*, vol. 183 de « Leçons inaugurales du Collège de France », Fayard, 2006, 72 p.
- Cf. Saint-Augustin, *Les confessions*, 397-398, chap. 11.
- O. Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, P.O.L., 1993, 224 p.
- Pierre Alféri et O. Cadiot, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 95/1, P.O.L., 1995, p. 19.
- Cf. Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, William Blake & Co, coll. « La pharmacie de Platon », 1997, 29 p.
- S. Marot, *op. cit.*, p. 12.
- Thomas Mondémé, « Île : la méthode Cadiot », *Tracés*, n° 3, ENS, 2003 (raturé par l'auteur).
- P. Alféri et O. Cadiot, *op. cit.*, p. 6.
- Ibid.*
- Ibid.*
- J.-M. Maulpoix, *op. cit.*
- O. Cadiot, in E. Hocquard, *Ma haie*, *op. cit.*, p. 62-63 ; cité aussi dans G. A. Tiberghien, *op. cit.*, p. 66.
- P. Alféri et O. Cadiot, *op. cit.*, p. 12.
- E. Hocquard, « Expériences », *op. cit.*, p. 154-158.
- Cf. Denis Roche, « Fiction & Cie », *Dépôts de savoir & de technique*, du Seuil, 1980.
- E. Hocquard, *op. cit.*
- Ibid.*, p. 16.
- T. Mondémé, *op. cit.*, p. 54.
- P. Mangeot et P. Zaoui, *op. cit.*
- Ibid.*
- O. Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

MARC-ANTOINE DURAND est architecte DPLG et titulaire d'un DEA en philosophie. Il vit et travaille à Paris. Parallèlement à son activité de praticien, il est chercheur au laboratoire GERPHAU (Groupe d'études et de recherche en philosophie architecture urbain – UMR CNRS 7218 LAVUE) et enseigne à l'École spéciale d'architecture et à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette.