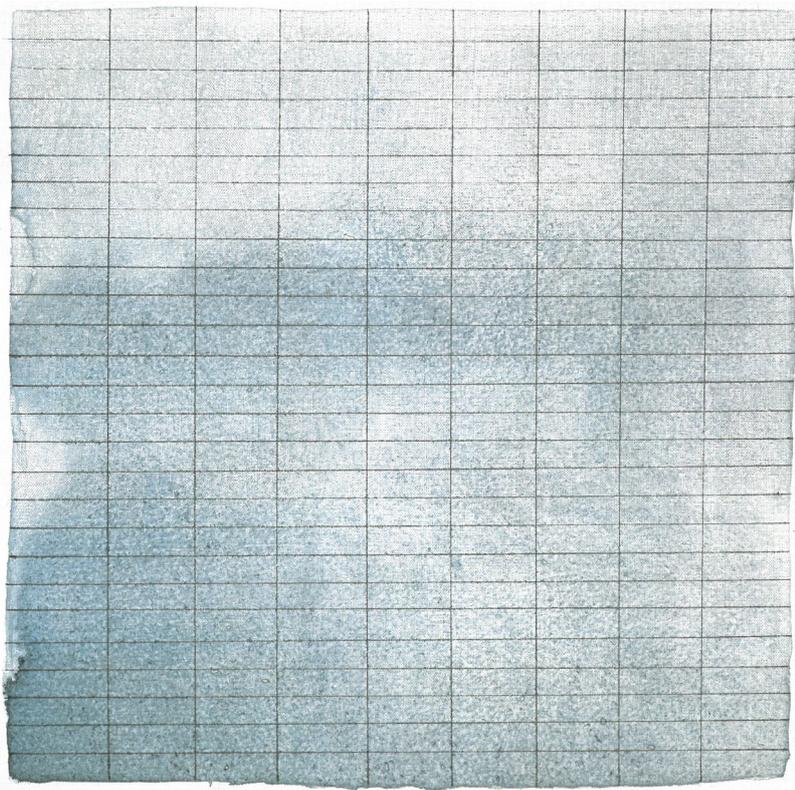


LE NEUTRE, VARIATIONS SANS THÈME



Agnes Martin, Untitled, 1960

Un grand pianiste non virtuose, genre Lipatti, frappe des notes rigoureusement égales : blanches, même durée, même intensité ; noires, croches, doubles-croches, etc., idem. Il ne plaque pas l'émotion sur les touches. Il l'attend. Elle arrive et envahit ses doigts, le piano, lui, la salle.

Robert Bresson ¹

Dans cette belle anecdote, le cinéaste Robert Bresson met le doigt sur une dimension affective du Neutre. Cette particularité, quelque peu fuyante, émerge d'une dissociation entre la sonorité retenue et l'émotion transmise, une « production de l'émotion obtenue par une résistance à l'émotion. » L'émotion n'est ni plaquée sur l'œuvre ni surjouée, elle s'infiltré progressivement, par percolation. Le dépouillement et l'utilisation d'une tonalité en deçà, qui semblent chercher à neutraliser l'émotion, ne font que l'anticiper. Nous évoquons ici ce passage à peine perceptible, d'une répétition sèche vers une humidité affective, car il est pour nous un moment de basculement du Neutre. C'est un moment clé, car c'est là où le refus devient

· approbation, et l'apparition se succède à l'effacement. C'est là où le
· Neutre devient projet. C'est aussi, et il est important de le préciser,
· là où tout peut dégénérer. Mais avant d'aller plus loin sur ce sujet,
· commençons par quelques repères.

· **Ne-uter**

· Le mot Neutre, *ne-uter* en latin, littéralement ni l'un ni l'autre, désigne
· un état d'abstention ou de refus de prise de position dans un conflit
· opposant plusieurs personnes, thèses ou partis. Cette position, ou
· non-position, a souvent représenté une idée utopique, un ticket de
· sortie face aux matraquages idéologiques, aux logiques grégaires et
· aux styles affirmés. De Pyrrhon d'Élis et les sceptiques, en passant par
· les maîtres Taoïstes, jusqu'à l'art et aux sciences humaines du 20^{ème}
· siècle, le Neutre constitue un idéal philosophique et esthétique qui
· reste la plupart du temps inatteignable mais qui continue à fasciner.
· Cependant, cette posture Neutre est bien entendu critiquée autant
· qu'elle est désirée. Elle est, tout aussi souvent, perçue comme une
· retraite confortable, une non-implication, une irresponsabilité froide et
· sèche.

· Quand Roland Barthes décide, quelques années avant sa mort,
· de consacrer son cours au Collège de France à l'exploration de
· cette notion, il ne fait que mettre à nu et déplier un désir ancien,
· qui constitue une sorte de fil rouge à travers ses écrits. Nous
· mentionnerons ainsi ses recherches d'une écriture blanche, indicative
· et amodale articulée autour de l'existence d'un troisième terme
· neutre dans *le Degré zéro de l'écriture* (1953) comme l'idée d'un « 3 »,
· qui échappe à la force archétypique de l'opposition 1—2 dans *Système*
· *de la mode* (1967). Son cours sur « Le Neutre » intervient à un moment
· où il éprouve une lassitude par rapport à ce qu'il appelle la demande
· de position : « fatigue : *la demande de position*. Le monde actuel en est
· plein (interventions, manifestes, signatures, etc.), et c'est pour cela qu'il
· est si fatigant : difficulté à flotter, à changer de place. (Cependant,
· flotter, c'est-à-dire habiter un espace sans se fixer à une place.) »² Face
· à cette demande publique formulée à l'égard des intellectuels, Barthes
· exprime un désir d'une suspension du jugement, de retraite – *le droit à*
· *se taire*.³

· Barthes ne reste pas longtemps focalisé sur le refus en tant que tel. Son
· sujet n'est pas là. En invalidant la logique du paradigme il cherche à
· ouvrir d'autres portes. Ainsi, au fur et à mesure de son cours, son désir
· de suspension, de neutralisation, se concrétise à travers des expériences
· esthétiques, proches d'une culture minimaliste, qui célèbrent des
· principes faibles comme par exemple la périssabilité plutôt que la
· permanence, l'économie des moyens plutôt que la démonstration
· technique, le monochrome plutôt que la couleur, le silence plutôt
· que le son. Ses cours décrivent un sujet vidé, décentré, sorti de son
· enveloppe unitaire et protectrice. Les fragments littéraires qu'il
· convoque sont souvent des formes d'*extase*, impliquant la dissolution du

· sujet dans le champs visuel par une forme de transparence totale. Ce
· désir de disparition dans les choses, qui constitue un thème récurrent
· pendant les treize séances du cours, est nourri par la volonté de trouver
· un lieu radicalement hors de la machine occidentale du sens.⁴

· Pourtant, même si Barthes laisse de côté assez rapidement le refus et
· le rejet, qui constituent une forme de violence, pour donner place à
· un Neutre évidé et silencieux, des traces de ces sentiments violents
· subsistent en filigranes. Ainsi, par intermittence, un second Neutre
· apparaît, une force plus violente, née de la colère et d'un sentiment de
· ras-le-bol. Ce second Neutre, moins contemplatif, apparaît comme un
· état, un affect, plutôt qu'une posture. Cette dimension émotionnelle
· du Neutre, cette intensité, rejoint des réflexions de l'historien de l'art
· Louis Marin, exprimées quelques années plus tôt : « Non point le
· neutre comme la neutralité [...] ; non point le neutre comme la figure
· utopique [...] ; mais le neutre comme l'écart des contradictoires, la
· contradiction même maintenue entre le vrai et le faux, ouvrant dans
· le discours un espace que le discours ne peut accueillir ; troisième
· terme, mais *supplémentaire*, et non synthétique »⁵. Donc un Neutre qui
· s'affirme comme une position radicale et non pas celle d'un compromis.

· Il peut paraître curieux ou anachronique d'évoquer, voire souhaiter,
· une architecture neutre aujourd'hui. Les défis climatiques et
· sociétaux qui nous font face semblent nous imposer un retour vers
· une vision unitaire du monde. L'urgence appelle à prendre position
· et à contribuer activement à changer les cours des choses. Les sujets
· et querelles des sciences humaines des années soixante-dix sur les
· approbations ou rejets du marxisme, freudisme et autres ne semblent
· pas particulièrement pertinents ni pour notre discipline ni pour le
· temps présent. À cela nous répondrons : oui mais non. Quelle vision
· unitaire et de quoi ? Le tout est cassé et son centre dispersé il y a bien
· longtemps. Nous pouvons espérer et œuvrer pour un avenir meilleur
· sans nécessairement chercher à recoller les morceaux. Mais pour
· évoquer la pertinence du Neutre pour l'architecture et pour notre
· temps il nous faut partir du territoire.

· **Territoire**

· Il paraît aujourd'hui évident qu'une architecture, peu importe son
· contexte, ne peut s'extraire du territoire. Depuis quelques décennies
· le curseur disciplinaire s'est déplacé et notre autonomie, aussi
· pertinente soit-elle, n'opère qu'en dialogue plus ou moins direct
· avec un contexte territorial et urbain bien plus large. Cela ne veut
· pas dire, bien évidemment, que le territoire et l'architecture n'en font
· qu'un. Le territoire ne dessine pas la maison et cette dernière possède
· une autonomie fondamentale à réagir à son contexte aussi bien en
· s'y opposant qu'en y disparaissant. Mais, cette toile de fond qui est
· le territoire est là et elle fournit des matériaux, des géométries, des
· signes architecturaux, des flux et des opinions ; ses messages sont, par
· ailleurs, assez souvent contradictoires.

· Ce territoire morcelé que Bernardo Secchi décrit comme une
· « dispersion chaotique de choses et de sujets, de pratiques et
· d'économies, [...] un amalgame confus de fragments hétérogènes, dans
· lequel on ne peut reconnaître aucune règle d'ordre, aucun principe de
· rationalité »⁶ est là, étalé devant nos yeux, composé de mille fragments,
· impossible à lire comme une totalité. Il est une résultante spatiale
· d'un ensemble de rationalités différentes, souvent toutes légitimes, ou
· selon la formule de Roland Barthes, un monde *jeté, étalé, offert* plutôt
· qu'un monde *construit et élaboré*⁷. Cet ensemble hétérogène n'a rien de
· spectaculaire, il est la plupart du temps gris, silencieux, insignifiant ;
· une collection d'éléments ordinaires : lotissements, infrastructures,
· zones commerciales, fragments urbains. Ces éléments, disséminés avec
· précipitation comme dans un dripping de Jackson Pollock ou disposés
· orthogonalement sur une grille aussi minimaliste que celle d'Agnes
· Martin nous renvoient une image de *all-over*, très largement explorée
· par l'art à partir des années d'après-guerre.



Aglaia Konrad, Near Buch, 1999

· Dans un contexte où le centre de gravité se dissipe et les repères
· géométriques faiblissent, le regard Neutre nous intéresse pour une
· multitude de raisons. Tout d'abord le Neutre se définit dans un
· rapport à une totalité dynamique dont les parties sont en opposition,
· en position de différence marquée⁸. Ce regard prend donc acte des
· parties en présence, non pour adhérer à telle une ou telle autre, mais
· pour appréhender le territoire comme une réalité ouverte. Nous
· pouvons avancer ici que l'essence même de la pensée écologique est
· une nécessité de penser toutes-les-choses-ensemble, c'est-à-dire comme
· une infinité de contraires, infiniment divers en qualités. Le regard
· Neutre permettrait ainsi de contempler l'hétérogénéité du territoire
· comme un mélange plus qu'un désordre. Il ne cherche pas à recoller
· les morceaux d'un espace et d'une société fragmentés, mais suit
· simplement les vœux de Nietzsche qui nous invitait à émietter l'univers,
· perdre le respect du Tout⁹.

· Ce regard que nous évoquons se traduit par un état de réceptivité
· désintéressée proche de celui de l'analyste face à son patient, ce que
· Freud appelle la neutralité bienveillante. Il s'agit d'une réceptivité qui
· fait *accueil égal* à tous les messages du patient et qui évite toute action
· de tri, de réduction ou d'orientation. Freud considère comme contre-
· indiqué de donner des directives au patient telles que de rassembler ses
· souvenirs, de penser à une certaine période de sa vie, etc.¹⁰ L'analyste
· doit rester à distance, éviter de prendre des notes, et surtout travailler
· sa propre posture, parfois à contre nature afin d'éviter « de laisser
· s'exercer sur sa faculté d'observation quelque influence que ce soit et se
· fier entièrement à sa mémoire inconsciente ou, en langage technique
· simple, écouter sans se préoccuper de savoir si l'on va retenir quelque
· chose. » Il doit écouter, sans savoir où cela va, en espérant qu'à un
· certain moment les choses se dévoilent d'elles-mêmes : « d'autres
· éléments ne faisant encore partie d'aucune connexion et qui restent
· chaotiques, désordonnés, surgissent sans effort dans la mémoire après
· avoir semblé disparaître, dès que le malade apporte de nouvelles
· données avec lesquelles des corrélations peuvent être établies et grâce

· auxquelles ils peuvent se développer. »¹¹

· Le Neutre est donc un dispositif de mise à distance, mais un dispositif
· réceptif et indirectement empathique et non pas un dispositif
· froidement analytique. Il implique, comme nous l'avons déjà évoqué,
· une sorte de destitution du sujet, sa dissolution dans le champs
· visuel. C'est donc un regard qui s'oppose très clairement à la *gestalt*,
· c'est-à-dire à la tendance naturelle de l'œil à sélectionner une figure
· à partir du champ visuel et focaliser son attention sur elle¹². Cette
· vision neutre, indifférenciée et non focalisée, ou la *scanning inconscient*
· comme l'appelle Anton Ehrenzweig dans son ouvrage *L'ordre caché de*
· *l'art* (1967), est bien plus effective dans la perception de structures
· complexes que la vision *gestaltienne*. Les fragments et les objets
· disparaissent progressivement dans une sorte de vaste grisaille qui
· conserve une grande finesse de détails.

· Cette expérience visuelle, qui concerne l'ensemble de nos facultés
· perceptives, nous intéresse aussi par sa dimension esthétique. Le gris,
· habituellement considéré comme la couleur de l'ennui et du quotidien,
· y occupe une place centrale. Georges Didi-Huberman soutient que «
· la grisaille serait aux couleurs du monde ce que la poussière est à la
· consistance des objets. »¹³ Comme le pénombre qui efface les objets
· visibles et impose le règne visuel d'une indétermination, la grisaille,
· selon lui, installe une double-distance : d'un côté elle éloigne toute
· chose, d'un autre côté elle nous plonge (donc nous rapproche jusqu'au
· contact dans la teinte bleutée de son atmosphère). Rainer Maria
· Rilke qui définit l'atmosphère en termes de *contact à distance*, —il
· reconnaît que « dans la grisaille, rien n'est insignifiant ou inutile [...],
· tout compte, tout prend part »—, et Mallarmé, parlant d'un effet de
· pulvérisation chromatique, qu'il nomme *pollen de chair*,¹⁴ cherchent
· tous les deux à exprimer une certaine sensation de densité, au cœur de
· l'expérience du gris. C'est aussi le gris qui nous permet de revenir vers
· l'architecture.

· Architecture

· Le Neutre que nous avons évoqué jusqu'ici n'est pas un objet mais
· une posture. Il n'est ni un style architectural ni un paradigme formel,
· regroupant des objets peu expressifs. Nous soutenons, au contraire, que
· cette posture Neutre peut générer une architecture expressive. Nous
· avançons aussi que cette opération de rejet n'est pas purement passive,
· car elle est capable de générer dans un second temps, un mécanisme
· créatif : une contre-force, l'autre violence, celle de la contradiction
· saisie. Le Neutre n'est pas un simple retrait, il est aussi la riposte.
· Mais alors, comment s'exprime cette riposte, quelle forme prend-
· elle ? Qu'est ce que serait l'architecture Neutre, ou plus précisément
· l'architecture née du regard neutre ?

· Deux images immédiates viennent à l'esprit : le monolithe et la grille
· tridimensionnelle. La première s'affirme comme non-expressive. Le



Georges Seurat, l'appel, 1884



Georges Seurat, la jambe, 1884



Stanley Kubrick, 2001, l'Odyssée de l'espace, 1968

monolithe n'envoie pas de message et son mutisme contraste avec sa présence affirmée. Son homogénéité est synonyme d'une certaine réserve. La seconde, la grille tridimensionnelle, trouve ses sources dans un refus des principes de la composition, suivant un *all over* non-directionnel. Dans la grille parfaite tout est égal, pas de question d'ordres, de proportions ou d'ornementation. Ces deux images s'imposent également car elles proviennent du champs du minimalisme abstrait, mettant en avance l'économie des moyens et la retenue. Mais la confiscation du Neutre par ces deux archétypes nous semble contre-productive, et pour le moins problématique.

Commençons par le monolithe, et prenons comme exemple le parallélépipède kubrickien qui fait son apparition dans *L'aube de l'humanité*, la scène d'ouverture de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968). À l'apparition de cet objet sombre et abstrait devant leur caverne, les Australopithèques se réveillent et se mettent immédiatement à l'encercler. Le monolithe noir, forme forte par excellence, apparaît très clairement comme un objet monumental, totémique, rassembleur. Sa force mystique s'impose naturellement, et malgré sa noirceur, il semble contenir une sorte de lumière éternelle. Nous avons suggéré au début de ce texte que le passage de la dispersion à l'objet, de la répétition mécanique à la production d'émotion, était périlleux. L'image du monolithe représente clairement une sorte de point d'inflexion où le Neutre se dégénère, où la faiblesse devient monumentalité, et la retenue se transforme en message lumineux. C'est comme si on cherchait à terminer une pièce de musique stridente de György Ligeti par *l'Ode à la joie*. Ainsi, l'écart entre le mutisme et la présence suggère

· une sorte de message divin, indéchiffrable. Même en cherchant à rester
· muet, le monolithe cause ; c'est aux autres qu'il impose le silence.

· Quant à la seconde image évoquée, celle de la grille bi ou tri-
· dimensionnelle, nous restons plus nuancés. Cette grille nous
· intéresse car elle constitue un moyen pour échapper à la composition.
· Elle est l'image même de la porosité, de l'isotropie. Constituée
· d'un vocabulaire très réduit, ses éléments constitutifs se répètent,
· par définition, en grand nombre. Cette répétition, qui noie les
· éléments singuliers dans un système, renvoie très directement à l'art
· minimaliste comme à la musique sérielle et à ces notes jouées par
· Lipatti, mentionnées plus haut. Mais cette grille nous questionne
· également. Dans les dessins de Ludwig Hilberseimer ¹⁵ comme dans
· ceux d'Archizoom la grille cherche l'horizontalité infinie. Aspirée
· par le territoire, elle n'est jamais assez grande, et possède une
· dimension conquérante, expansionniste, colonisatrice. Ainsi dix
· poteaux en damier ne produiront jamais le même effet que la mosquée
· de Cordoue. La grille finit par vouloir tout contenir, et malgré son
· apparente neutralité et son inclusivité bienveillante la grille impose et
· contraint. Dans la grille, naturellement, tout est possible mais rien n'est
· possible. Elle aussi, à l'image du monolithe, tend à s'affirmer comme
· un fétiche, comme une force régulatrice plus qu'un support, comme
· une loi unique plutôt qu'une liberté totale. Et si la répétition peut
· s'avérer magnifique, rien n'est pire qu'une répétition de la répétition,
· qui devient à son tour une forme de matraquage.

· En extension, doit-on considérer la façade en grille des bâtiments,
· qui s'est généralisée depuis une dizaine d'années en Europe comme
· une 'nouvelle neutralité' ? Ainsi, ce principe s'est dernièrement
· imposé comme une sorte de non-façade refusant de participer au
· jeu *drôle, coloré et dynamique* des certaines architectures de la fin du
· siècle dernier, fortement tournées vers le marché immobilier. Cette
· nouvelle 'neutralité' semble affirmer un retour à l'architecture comme
· discipline en assumant la monotonie, l'urbanité mais aussi la robustesse
· comme des valeurs fortes. Mais là encore, nous serons tentés d'aller
· chercher cette neutralité un peu plus loin, paradoxalement dans des
· actions plus affirmées mais en même temps plus fragiles et moins
· redondantes. Et si la grille continue à nous intéresser en tant que
· dispositif, elle n'est simplement pas suffisante pour faire Neutre à elle
· seule.

· **Montage**

· Dans son article, Pier Paolo Tamburelli, raconte comment Bramante
· en arrivant à Rome va chercher le territoire à travers l'étude de ses
· fragments en ruine. À vrai dire, il ne va pas chercher le territoire, il
· tombe simplement dessus. La rencontre avec ces morceaux du monde
· passé, figés dans le présent et déshabillés de leur contexte, fournit à
· Bramante un environnement nouveau. L'intégration de ces fragments,
· *as found*, dans sa nouvelle architecture romaine, sans interprétation

· idéologique et en leur ôtant toute aura nostalgique, nous semble
 · particulièrement éclairante dans notre interrogation sur le Neutre.
 · Certes, il s'agit bien d'un processus de composition architecturale,
 · à partir d'éléments prédéfinis, d'un répertoire. Mais pour
 · Bramante, comme souligne Tamburelli, ces éléments sont déchargés
 · émotionnellement et culturellement. Ils constituent tout simplement
 · des morceaux du territoire qui l'entoure, remis à plat. L'essentiel
 · ce ne sont pas les fragments romains, mais bien l'assemblage de ces
 · fragments dans une architecture.

· Robert Bresson ne nous dit pas autre chose quand il cherche l'émotion,
 · « non pas avec des images émouvantes, mais avec des rapports d'images
 · qui les rendent à la fois vivantes et émouvantes »¹⁶. Les images plates,
 · neutres, inexpressives constituent le matériau de base de son cinéma. Il
 · considère que l'émotion ne doit jamais venir directement d'une image
 · mais uniquement d'un rapport entre les images. Mais pour que cela
 · fonctionne, les images doivent être les plus plates, les moins expressives.
 · Elles doivent être vidées autant que possible de tout contenu narratif.
 · Elles sont simplement la chose grise qui nous entoure. En absorbant
 · volontairement le champ de ruines romain, Bramante accepte
 · pleinement sa nouvelle situation et fonctionne comme une éponge, une
 · sorte de figure a-stylistique. Son écriture prenant ainsi une dimension
 · plus descriptive et exogène, ou dans les mots de Barthes : *blanche,*
 · *indicative et amodale*. Sa démarche de projet peut être à ce titre mise en
 · parallèle avec celle d'un Gordon Bunshaft (SOM), dont l'architecture
 · semble accepter la modernité comme condition nouvelle à exploiter,
 · mais dénouée de toute idéologie, de toute morale, de tout message à
 · communiquer mis-à-part ceux du client. Si nous mentionnons Bunshaft
 · ici, c'est bien évidemment pour faire part de son acceptation quasi
 · indifférenciée vis-à-vis du répertoire moderne mais aussi pour une
 · certaine qualité grise de son architecture, proche des expériences
 · esthétiques du Neutre. Plutôt qu'à focaliser le regard, ses plateaux
 · infinis semblent constituer un continuum moderniste, parfaitement
 · calepiné, mais qui reste toujours en fond. Ce continuum agit comme un
 · liant gris, un fond moderne de la vie plutôt qu'une modernité en soi.

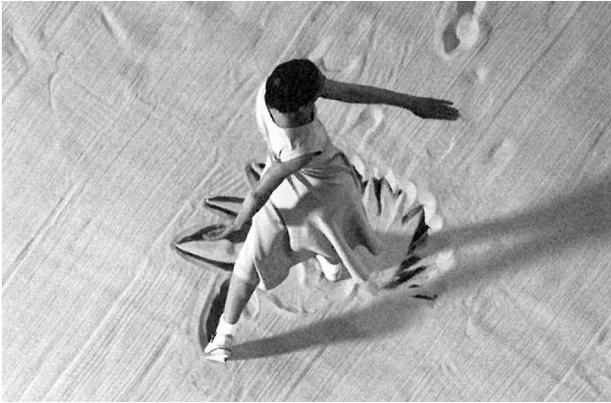
· Dans sa série d'objets, et tout récemment dans l'intrigant BLU
 · (une parallélépipède rouge déformée), Lars Lerup utilise lui aussi
 · l'assemblage mais de manière différente. Ses objets donnent peu de
 · prise. Ils semblent résister à notre regard coercitif et à notre volonté
 · de les saisir. Leur conception repose sur des principes d'assemblage
 · qui restent totalement hors champ et leur fonction est énigmatique.
 · Alors que dans certains de ses objets, tels que *T-chair*, *O'Meldon's Cube*
 · *n'Root* ou *Watt's Lift*, l'assemblage reste lisible, et chaque élément
 · conserve une relative intégrité formelle et matérielle, dans BLU les
 · éléments se fondent pour former un tout presque uniforme. Mais cette
 · apparente homogénéité est perturbée par une certaine instabilité et
 · par la surélévation qui s'opère à l'un de ses angles, révélant un intérieur
 · creux, comme un rideau entrouvert. BLU ressemble à un meuble sans
 · l'être. Comme les autres objets de Lerup il ne donne aucune prise
 · et ne fournit aucune entrée. Il est muet, mais contrairement à l'objet



Union Carbide Corporation, SOM, NY, 1960



Lars Lerup, BLU



Anne Teresa De Keersmaeker, Violin Phase (FASE), Four Movements to the Music of Steve Reich, 1982

· monolithique, sa légèreté et ses dimensions modestes ne laissent
· deviner aucun message. Les parties agencées semblent nouées des liens
· entre elles sans que l'on puisse identifier l'idée qui les réunies. Surtout
· dans sa matière d'apparence homogène, rien de manifeste ne se
· dégage, ne laissant à l'intellect aucune prise pour opérer un processus
· de discrimination. Ses composantes et les forces qui les sous-tendent
· restent en dessous du seuil de la discernabilité. Il nous suggère que si le
· neutre architectural se repose sur des règles d'assemblage, ces règles ne
· se voient pas forcément.

· Revenons à présent à Dinu Lipatti et à ses tapotements. L'image que
· Bresson nous donne à voir de ce moment est celle d'un interprète dont
· les gestes pendant le concert ressemblent à ceux d'une répétition, d'une
· préparation personnelle. Les notes simples, *blanches*, évoquent des
· gestes quasi-mécaniques, automatiques. L'émotion décrite par Bresson
· émerge de la dissonance que nous avons évoquée, mais aussi de l'aspect
· élémentaire et basique de ses gestes. Bresson lui-même fait souvent
· appel à ce qu'il appelle l'automatisme, les gestes basiques, en recourant
· à des modèles inconnus et non-professionnels. L'acteur professionnel,
· selon lui, est un signe : son visage et reconnu et il est déjà pourvu d'un
· capital narratif. Dans un entretien avec Jean-Luc Godard, il explique
· que sa volonté de neutralisation du jeu n'est pas une démarche qui
· cherche à atténuer les émotions, mais au contraire : « C'est en faisant
· des gammes, c'est en jouant de la façon la plus régulière et la plus
· mécanique qu'on attrape l'émotion. »¹⁷ Comme Bresson, Anne Teresa
· De Keersmaecker s'appuie dans ses chorégraphies sur des gammes,
· des gestes répétitifs du quotidien, qu'elle accélère, décélère, répète
· et assemble. En travaillant de la sorte, elle cherche à transmettre
· une très large panoplie d'émotions par un nombre d'éléments très
· limité, restant attachée aux gestes quotidiens, c'est-à-dire à ce qui nous
· entoure partout et tout le temps.

· Le Neutre se joue et se monte donc, plus qu'il se construit. Et malgré
· son caractère évasif, il laisse belle et bien des traces sur le monde
· physique, éclatant aujourd'hui sous une forme de théâtralité du Neutre,
· se mettant de plus en plus lui-même en scène.

· PUBLIÉ INITIALEMENT DANS FACES #78, ARCHITECTURE AMODALE
· HIVER 2020

Notes

- (1) Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Gallimard, Paris, 1988, p. 125.
- (2) Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil/IMEC, Paris, 2002, p. 45.
- (3) *Ibid.*, p. 49.
- (4) Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le Neutre*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 2002, p. 64.
- (5) Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Les Éditions de minuit, Paris, 1973, pp. 20-21.
- (6) Bernardo Secchi, *Première Leçon d'Urbanisme*, Parenthèses, Marseille, 2005, p. 69.
- (7) Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Seuil, Paris, 1953, p. 28.
- (8) Louis Marin, *op. cit.*, p. 30.
- (9) Cité par Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, p. 26.
- (10) Marie-France Castarède, « L'écoute créative », *Revue Française de Psychanalyse, La Neutralité*, Juillet 2007, PUF, p. 739.
- (11) Sigmund Freud, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique », Trad. de René Lainé, *La Technique Psychanalytique*, PUF, Paris, 2015., pp. 2-3.
- (12) Selon la théorie de la *gestalt*, cette figure monopolise notre attention alors que le reste de l'information visuel fuse dans une texture indifférenciée qui constitue le fond. La forme qui émerge à partir du désordre est le plus souvent la plus simple, la plus compacte et aux motifs le plus cohérents ; elle est alors considérée comme possédant les propriétés d'une bonne *gestalt*.
- (13) Georges Didi-Huberman, « Grisaille », *Vertigo* 2002/1, n° 23, p. 29.
- (14) Les deux cités par Didi-Huberman. *Ibid.* p. 36.
- (15) et tout particulièrement dans son magnifique ouvrage *The New Regional Pattern* (1949) dans lequel l'architecture et la planification territoriale se fondent.
- (16) Robert Bresson, *op. cit.*, p. 89.
- (17) Robert Bresson, en entretien avec Jean-Luc Godard, « La Question » in *Cahiers du Cinéma* n° 178, mai 1966.