Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

12 | 2014

Arts de l'oubli

Aldo Rossi et les images architecturales de l'oubli

Can Onaner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3858>

DOI : 10.4000/imagesrevues.3858

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Can Onaner, « Aldo Rossi et les images architecturales de l'oubli », *Images Re-vues* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 08 avril 2015, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3858> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3858>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Aldo Rossi et les images architecturales de l'oubli

Can Onaner

« Dès mes premières années, j'ai toujours refusé les idées et les opinions conformistes partagées par le plus grand nombre (...). Même sans prédisposition particulière pour l'héroïsme, j'ai toujours refusé d'adopter cette attitude. J'ai toujours préféré les gens capables des pires formes d'avilissement à ceux pour qui tout était facile. (...) En effet, pendant toute ma vie, je n'ai rien défendu avec plus de force que ma liberté. Je ne sais pas encore de quelle liberté il s'agit mais j'ai toujours trouvé les moyens, même obscurs, de la défendre. Cela signifie que je ne l'ai pas toujours défendue par mon engagement mais plutôt par la distraction, l'oubli et parfois la maladie¹ ».

- 1 L'oubli est un thème prépondérant dans les écrits de l'architecte Aldo Rossi, notamment dans son livre *Autobiographie Scientifique* qu'il hésite à titrer : « *Oublier l'architecture*² ». Pour lui, le souvenir et l'oubli sont les deux possibilités de l'architecture. Celle-ci, « pour atteindre une certaine grandeur, doit être oubliée ou proposer simplement une image de référence qui se confonde avec le souvenir³ ».
- 2 Pour le sujet créateur, l'oubli est un procédé constitutif de la mémoire au même titre que le souvenir : ce que l'on décide volontairement d'oublier, ou ce que l'on refoule inconsciemment, en dit autant sur notre biographie que l'accumulation de souvenirs avec lesquels nous cherchons tant bien que mal à constituer un récit cohérent.
- 3 Existe-t-il une équivalence entre l'oubli et cette image de référence qui se confond avec le souvenir, dont parle Aldo Rossi ? Si nous faisons l'hypothèse que l'oubli, comme le souvenir, relève de l'image, en quoi cette imagerie serait-elle différente de l'image du souvenir ?
- 4 L'oubli semble avoir une signification différente selon l'idéologie disciplinaire et le point de vue sur l'histoire à travers lesquels on l'aborde. Si pour une lecture positiviste de l'histoire, l'oubli semble être un acte conscient et volontaire afin d'éviter la répétition d'une tradition acquise ou imposée, pour la psychanalyse, l'oubli équivaut à un refoulement d'événements traumatisant ou d'expériences non assumées qui, par conséquent, encourage la répétition et la reprise de ces expériences refoulées.
- 5 Il découle de ces premières remarques que la répétition est au centre de notre réflexion sur l'oubli, qu'elle est le processus central pour comprendre les formes, les raisons et les conséquences de l'oubli. En effet, la répétition peut-être à la fois la cause et le but de l'oubli, car on répète autant parce que l'on a oublié, que l'on oublie pour répéter. Dans les deux cas, nous verrons que l'oubli transforme la nature de la répétition : il s'agit toujours de répéter pour faire la même chose, mais en espérant obtenir des résultats différents.
- 6 Dans un premier temps, nous aborderons l'oubli du point de vue psychanalytique, à travers une analyse des répétitions et oublis dans le processus créateur de l'architecte et des pathologies qu'il perçoit dans l'histoire de l'architecture.
- 7 Dans un second temps nous chercherons à mener une discussion avec le texte de Marc Augé sur les trois formes de l'oubli. Contrairement à ce que suggère Marc Augé⁴, nous proposerons l'idée selon laquelle l'oubli ne s'opposerait pas à la répétition, mais qu'au contraire, les trois formes d'oubli repérées par Augé – le *retour*, le *suspens* et le *recommencement* –, seraient précisément contenues au sein d'une même puissance répétitive dont l'oubli serait la fonction.
- 8 Dans un troisième temps, nous verrons qu'il existe des opérations formelles et structurelles privilégiées qu'adopte l'oubli : ainsi, l'abstraction, comme oubli du

contenu corporel et psychique, la fragmentation comme oubli de la structure générale et le déplacement analogique comme oubli de l'origine signifiante, sont autant d'opérations parallèles et complémentaires qui participent de l'oubli, et constituent ensemble la forme rituelle de la création architecturale.

Oublier pour répéter, répéter pour oublier

- 9 Pour Rossi, « *oublier l'architecture*, ou toute autre forme de proposition, était l'objectif d'un choix *typologique invariable*⁵ ». Pourtant, à bien les regarder, on a l'impression que les typologies architecturales que Rossi répète soulignent l'image imposante de son architecture : non pas la faire oublier, mais au contraire la confondre avec un souvenir obsédant.
- 10 En effet, nous aurions tendance à voir dans la répétition d'une même forme ou typologie, un processus qui tient davantage du souvenir que de l'oubli. Rossi est d'ailleurs explicite sur l'importance des souvenirs dans son processus créateur : le souvenir d'un bâtiment ou d'un lieu, au-delà de son caractère nostalgique, est une fonction qui permet à la mémoire d'être active et créatrice. Associé à l'observation et à la classification typologique, il est pour Rossi un procédé susceptible de constituer une mémoire servant le projet architectural.
- 11 La proposition de Rossi apparaît alors comme un véritable oxymore. Pour lever la contradiction apparente, il faudrait préciser ce qu'il s'agit, au juste, d'oublier dans l'architecture et de comprendre le rapport entre répétition, souvenir et oubli dans cet objectif que se donne Rossi. Il faudrait commencer par distinguer entre les images qui permettent d'oublier – les formes et typologies architecturales répétées – et ce qui est oublié, passé sous silence : l'architecture comme appareil créateur de l'architecte.
- 12 Rossi nous dit que cet appareil créateur se présente comme un « inventaire inscrit entre imaginaire et mémoire ». Or cet inventaire « n'est pas neutre : il revient sans cesse à quelques objets et participe même à leur déformation ou, d'une certaine manière, à leur évolution⁶ ». Rossi nous indique ici que dans la réitération typologique et formelle, la subjectivité du souvenir intervient de façon à générer des agencements inattendus, dus en grande partie au fait que dans la mémoire existent des blocages, des trous et des points de discontinuité : en sommes des opérations d'oubli qui orientent les agencements des souvenirs.
- 13 Comme le suggère Marc Augé dans sa définition de l'oubli, il est possible de considérer le rapport de l'oubli au souvenir comme celui de l'opération au produit : « l'oubli, en somme, est la force vive de la mémoire, le souvenir en est le produit »⁷. L'oubli est alors, comme le souvenir, une fonction de la mémoire. Il pourrait être considéré comme étant le mode de sélection – une censure – qui permet au souvenir de se distinguer parmi les informations enregistrées par la mémoire. L'oubli, en ce sens, ne serait que le négatif du souvenir, ce dernier étant alors la seule information à prendre en compte.
- 14 Or nous pouvons aussi penser qu'il existe une fonction autonome à l'oubli, indépendamment de son rapport au souvenir. Selon une logique psychanalytique, l'oubli est un mode de refoulement qui a sa propre économie psychologique dans la mesure où il permet à l'organisme de passer sous silence des affects, des sensations et des désirs qui peuvent nuire à son fonctionnement. Dans ce cas, de l'oubli et du souvenir découlent des modes de répétition différents : si nous nous souvenons d'un

événement qui nous a affectés, la manière dont nous allons le répéter laissera une certaine place à la transformation de l'événement premier dans la mesure où la répétition serait consciente. Au contraire, l'oubli ou le refoulement de cet événement originel, parce qu'il est trop douloureux ou traumatisant, participeront d'une répétition inconsciente qui est sera compulsive et pathologique.⁸

- 15 Nous retrouvons dans l'architecture de Rossi ces deux fonctions jouées par la mémoire. D'une part cette dernière est le moteur de sélection qui permet à l'image-souvenir de se constituer et de durer dans le temps ; de l'autre, elle agit comme une puissance de refoulement permettant à l'événement à l'origine de se faire oublier.
- 16 Nous pourrions alors comprendre la « typologie invariable » comme une double répétition : tout en constituant une mémoire lisible à travers des *images-souvenirs*, la répétition typologique permettrait d'oublier – de refouler – certaines *images-sensations* – qui ne sont d'ailleurs pas véritablement des images, puisqu'elles échappent à la représentation. D'une part, grâce à son caractère rituel, la typologie permettrait la constitution d'une mémoire collective transmissible à travers des signes ; de l'autre, parce qu'en elle se cache une deuxième forme de répétition, celle-ci inconsciente et non raisonnée, elle mettrait sous silence l'angoisse face à la ruine attendue de l'architecture.
- 17 Ce qu'il s'agit d'oublier dans le fond, n'est peut-être rien d'autre que la mort qui demeure la seule chose prévisible. Comme l'indique Marc Augé, « la définition de la mort comme horizon de toute vie individuelle, évidente, prend toutefois un autre sens, un sens plus subtil et plus quotidien, dès qu'on la perçoit comme une définition de la vie elle-même – de la vie entre deux morts. Ainsi en va-t-il de la mémoire et de l'oubli. La définition de l'oubli comme perte du souvenir prend un autre sens dès qu'on le perçoit comme une composante de la mémoire elle-même »⁹. L'architecture de Rossi répond à cette inscription de la mort au sein de la vie – et non plus comme sa fin définitive. De façon analogue à la mort qui s'inscrit dans la vie, l'oubli crée des trous dans la mémoire afin de rendre possible des recommencements. Prenons l'exemple du projet du cimetière de Modène. Le signe architectural principal et légitime y est celui de la tombe. Rossi transforme pourtant la tombe en une forme abstraite, qui volontairement refuse d'évoquer directement la mort. Au contraire, il utilise pour ce cimetière des typologies architecturales qui sont communément utilisées pour l'architecture des vivants : une « maison des morts » pour le columbarium, des constructions évoquant des immeubles d'habitation, des « cabines de plage » en guise de tombeaux familiaux. Les typologies de la tombe et des sépultures se confrontent à celle de la maison comme pour suggérer sinueusement que la frontière entre le monde des vivants et celui des morts n'est pas épaisse.

Fig.1

Aldo Rossi, "La maison des morts", Cimetière de Modène, 1971-1978. Photographie de l'auteur. 2011.

Fig.2

Aldo Rossi, Cimetière de Modène, 1971-1978. Photographie de l'auteur. 2011.

- 18 Rossi se réfère ici aux formes de civilisations anciennes pour lesquelles le culte des vivants et le culte des morts coexistent dans un même lieu ; des civilisations pour

lesquelles la mort est « un état de passage entre deux conditions aux frontières floues¹⁰ ». En intégrant la vie au sein du cimetière, Rossi imprègne l'architecture des vivants par la conscience de la mort qui est immanente à la vie. En refusant de respecter le rôle conventionnel de l'architecture funéraire, il fait surgir la mort là où l'on la voulait étouffée. Il génère l'inquiétude et l'étrangeté là où l'on cherchait la consolation et la sérénité de la mémoire¹¹.

Fig.3

Aldo Rossi, Cimetière de Modène, 1971-1978. Photographies de l'auteur. 2011-Cabines de plages en guise de tombeaux familiaux.

- 19 Partant de l'analogie entre les dialectiques vie-mort et souvenir-oubli, nous pourrions dire que les images de Modène sont autant des images du souvenir que celles de l'oubli. Du tombeau à la maison, de la maison au fronton, du fronton à la cabine de plage, le signe se déplace, jusqu'à ce que l'on oublie l'événement qui était à son origine. Puis cette cabine de plage, signe de vitalité d'un érotisme adolescent cher à Rossi, ressurgit à l'intérieur du cimetière de Modène, en tant que tombeau familial. Ce n'est qu'à cet instant que la cabine de plage montre son vrai visage et fait remonter à la conscience la mort à l'œuvre au sein de la vie.

Fig.4

Aldo Rossi, *Cabines d'Elba*, 1975.

- 20 C'est donc la répétition de ces *images-souvenirs* qui permet d'abord de faire oublier la mort, puis ensuite de la laisser réapparaître de façon inattendue, selon le mode de l'« après-coup ». C'est de l'intérieur de la répétition que surgissent les *images-sensations* refoulées, comme une énergie emmagasinée qui vient perturber la froideur de la classification typologique. Telle est la dualité du principe « typo-analogique » agissant au sein de la mémoire individuelle : le souvenir catalogue l'objet observé pour assurer la continuité logique tout en faisant oublier l'événement à l'origine, tandis que les agencements analogiques permettent au refoulé de ressurgir dans le présent pour conjurer cette continuité et créer des associations nouvelles.

Les trois temporalités de l'oubli : le retour, le suspens et le recommencement

- 21 Marc Augé, dans *Les Formes de l'oubli*, distingue trois modalités de l'oubli, qui en seraient aussi trois temporalités différentes : le *retour*, comme oubli du présent et du passé proche pour une reprise rituelle d'un passé lointain, le *suspens*, comme oubli du passé et du futur pour une attention à un présent étiré, le *recommencement*, comme un oubli du passé pour rendre possible des nouveaux départs.
- 22 Le livre *Autobiographie Scientifique* publié par Rossi en 1981 évoque à plusieurs reprises, et distinctement, ces trois formes de l'oubli repéré par Augé dans son texte de 1998.
- 23 Rossi s'intéresse en effet autant à la permanence des formes anciennes dans la ville et à leur présence anachronique au présent, qu'au temps suspendu d'un espace

architectural où le passé comme le futur semblent s'être évaporés, qu'au temps du projet architectural qui s'apparente à un abandon pour mieux recommencer.

- 24 Ces trois formes de l'oubli, qui sont aussi trois rapports bien distincts à l'architecture, ne sont en réalité pas exclusives. On devine bien comment la permanence anachronique d'une forme ancienne peut générer un sentiment de suspension du temps dans l'expérience d'un espace architectural. On voit également bien comment le sentiment d'un présent suspendu, comme oubli du passé et indétermination du futur, peut engendrer le besoin ou le désir d'abandon de ce qui est, pour envisager ce qui n'est pas encore, comme si tout recommencement, toute renaissance, nécessitait d'abord un état d'attente sans objet. Enfin, on peut aussi imaginer comment l'anachronisme d'une forme permanente peut, en faisant le saut sur le présent, s'avérer être la force vive d'un recommencement dans le futur.
- 25 Notre propos ici est de montrer que dans l'œuvre de Rossi, ces trois temporalités et formes de l'oubli sont concomitants et fonctionnent ensemble au présent pour constituer un processus rituel englobant passé, présent et futur ; rétroaction, atemporalité et prospection. Le projet architectural chez Rossi entreprendrait ces trois mouvements simultanément, de manière à ce que le retour anachronique se transforme en anticipation, et que la nouveauté soit contenue en suspens dans un présent défini comme attente.

Fig.5

Aldo Rossi, Cimetière San Cataldo, Modène, photo, 1971-1978.

Le retour du passé

- 26 Marc Augé définit le *retour* comme une persistance ou une reprise dans le présent d'un passé lointain. Nous retrouvons cette idée du retour dans les écrits de Rossi à travers le thème de la permanence. Dans son premier livre *L'Architecture de la ville*, Rossi définit la permanence comme « *un passé que nous expérimentons encore*¹² » et précise que cette permanence peut être « *pathologique*¹³ ».
- 27 En quoi l'expérience du passé dans le présent peut-elle être pathologique ? Peut-être est-ce parce que le retour d'images ancestrales, qui auraient survécus, intactes, dans le flot du temps, remettent en question l'évolution linéaire de l'histoire ; parce que la copie d'une forme anachronique est de l'ordre de l'exception qui survit et résiste à la transformation imposée par le temps, et qu'elle surgit devant notre conscience comme la trace fantomatique d'un temps oublié.
- 28 Pour vérifier ces hypothèses, il faudrait d'abord se demander pourquoi l'on est amené à copier une forme ancienne et à quelle économie psychologique répond cette copie ? Adolf Loos, que Rossi considère parmi ses « maîtres », justifie la copie par « le désir de s'entourer de répliques ou de reproductions de produits culturels qui vous plaisent, mais dont l'original est inaccessible (...) ». La photographie d'un édifice ancien, le moulage d'une sculpture, la copie d'un Titien seront en mesure de nous rappeler le bonheur que nous avons éprouvé en contemplant les originaux¹⁴.
- 29 Il en va de façon similaire pour Rossi qui en reproduisant de façon obsessionnelle la forme d'une fenêtre carrée ou celle d'une cabine de plage, réitère le moment crucial de la première mise en forme et en reproduit l'empreinte : il répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement. La forme garde en elle les empreintes d'un moment déterminant dont elle ne peut se détacher, mais dont elle a oublié l'origine. Cette origine est l'instant où le processus de mise en forme transforme la matière, dispersée et sensuelle, en forme immobile, pesante et entêtée : en *forme persistante*.

Fig.6

Aldo Rossi, Place de la Mairie et fontaine monumentale, Segrate, 1966.

- 30 L'ancienneté n'a alors plus d'importance ; seul importe le fait que l'origine soit oubliée dans la répétition. Nous répétons une métamorphose qui a déjà eu lieu il y a longtemps dans un espace mythologique qui nous apparaît comme très lointain, quand bien même il s'agirait d'une expérience relativement proche. L'oubli a cette capacité d'étirer le temps, de nous montrer le présent comme le résultat d'une métamorphose inactuelle qui, comme chez De Chirico, a transformé les humains en mannequins et l'architecture en moulure plâtrée. Cette métamorphose se reproduit dans le présent de manière rituelle et à chacune de ses apparitions, elle réitère au sein du monde moderne la tension inhérente à la première rencontre entre la matière amorphe et la forme idéale.

Fig.7

Aldo Rossi, Nouvelle Mairie de Borgoricco, 1983 photo de Luigi Ghirri, 1986.

- 31 Le cimetière de Modène, mais aussi des réalisations comme le monument aux résistants à Segrate ou la cour de l'école primaire à Broni semblent s'être fixés dans un espace pétrifié où l'existence humaine est remise en question. La cruauté de l'architecture de Rossi, comme celle des peintures De Chirico, est celle de l'exclusion du sujet moderne vis-à-vis de l'environnement qui l'entoure en séparant les éléments de la réalité quotidienne de leur contexte historique pour les replacer dans une tradition dont aurait volontairement oublié l'origine. Cette transposition du présent dans un espace mythologique a un rôle essentiel : elle permet de mettre en tension la réalité éphémère du quotidien avec l'idéal classique d'éternité, en suspendant aussi bien l'un que l'autre.

Fig.8

Giorgio De Chirico, Piazza, Souvenir d'Italie, 1925, huile sur toile, collection privée.

- 32 Ce qui importe ici est moins la fonction nostalgique de l'image classique que les conditions, cathartiques, à travers lesquelles elle ressurgit dans le présent. Qu'il s'agisse des formes froides et austères d'un projet comme celui pour Gallarate ou du symbolisme des figures choisies pour le projet de cimetière à Modène, l'architecture de Rossi ne doit rien, ou très peu, au langage classique. L'enjeu pour Rossi n'est pas de proposer une continuité stylistique ou formelle, mais de faire surgir dans le présent un mythe oublié et tenu en suspens dans la temporalité amnésique d'une tradition sans nom.
- 33 Nous pourrions parler d'une première *disparition mythique* : celle d'un événement premier dont on aurait oublié l'origine. Puis, de cet événement oublié, on copierait le signe abstrait, comme une trace qui se réitère à l'époque contemporaine à travers la froideur des nouvelles techniques de production, pour permettre la *réapparition technique* d'un événement dont on aurait perdu l'aura, mais conservé la trace fantomatique. C'est ainsi que l'oubli permet de reproduire rituellement les mêmes institutions suspendues, les mêmes symboles exsangues, les mêmes espaces d'exclusion, mais à travers de nouvelles formes: un rite intemporel qui se poursuit dans l'espace de la modernité grâce aux nouvelles méthodes de la reproduction technique. Ce n'est plus la nature des chants d'oiseaux, mais celle des esprits morts, le chant des « toujours déjà morts ».

Fig.9

Aldo Rossi, Pont en fer et installation pour la Triennale de Milan, 1964.

Fig.10

Aldo Rossi, Réfection et agrandissement de l'école primaire De Amicis à Broni, nouvelle cour, 1969-1970.

- 34 L'apparition du fronton pour le monument de Segrate, forme exsangue, prisme évidé en guise de fontaine hors d'échelle, survient pour faire valoir les droits d'une existence oubliée, opprimée, mais dont les traces n'ont pu être complètement effacées. Ce que Rossi instaure, le rapport au monde contemporain qu'il établit pour un moment déterminé et pour un temps déterminé, c'est aussi bien ce qui est contenu de tout temps, rituellement, dans l'ordre symbolique de la tradition classique. C'est le mythe étouffé qui resurgit dans la réalité présente pour geler le mouvement du quotidien : un mythe intemporel qui prend le visage d'une modernité froide et sévère venant suspendre le monde en mouvement. Puis cette forme se réitère de projet en projet, comme pour poursuivre une tradition dont on a oublié le nom.
- 35 Deleuze écrit dans *Présentation de Sacher-Masoch* que « pour le masochiste, le contrat moderne, tel qu'il l'élabore dans les boudoirs et les penderies, dit la même chose que les vieux rites, joués dans les marais et les steppes¹⁵ ». De façon très similaire, Rossi réfléchit cette double histoire et en développe l'identité dans le plus actuel et le plus ancien. C'est en ce sens que son architecture agit dans une temporalité dialectique : elle est à la fois la nostalgie d'un objet à jamais perdu et l'anticipation de sa réapparition à travers une nouvelle technique et des nouvelles formes. La tradition classique ne sert pas de miroir pour renvoyer à un temps passé. Le mouvement est inversé : les formes proviennent de l'imaginaire classique pour surgir dans le présent à travers les nouvelles techniques de production. Ce n'est pas la « nouvelle » architecture qui se réfère à une origine mythique en la répétant. C'est l'instant mythique qui, de manière immanente, se répète dans le présent. Le nouveau apparaît toujours à l'image du disparu. En lui planent, latents, les spectres d'autres formes mortes ou oubliées.

Fig.11

Aldo Rossi, Immeuble d'habitation, Gallarate, Milan, 1969-1970, photographie de l'auteur, 2011.

Le suspens et la mort contenue en latence

- 36 Il n'est pas étonnant, dans ce contexte du retour des spectres, de retrouver chez Rossi l'état de « suspens » qui était la deuxième forme de l'oubli repérée par Marc Augé.
- 37 La notion de « suspension » apparaît à plusieurs reprises dans *Autobiographie Scientifique*, sans être théorisés en tant que tel. Il s'agit là d'un sentiment primordial produit par l'architecture : « *Je suis comme immobile, dans une situation de « suspension » qui peut résumer toute mon architecture, où la situation du lieu et du temps, qui semble si importante, se dissout en des gestes et des parcours habituels*¹⁶. L'architecture suspend alors l'action et rend indéterminées les notions de temps et d'espace. L'architecte devient le spectateur distancé d'une temporalité gelée où l'évolution des choses est déniée, l'histoire figée : un temps où la mort et la vie semblent être rejetées en dehors de l'expérience¹⁷. Le sujet créateur, aussi bien que le spectateur de l'architecture, se retrouvent dans un état contemplatif où la seule expérience qui reste à vivre est celle d'une « *émotion glacée par le temps*¹⁸».
- 38 Pour Rossi, la suspension sert d'abord à évoquer une dénégarion de la mort : « le sentiment de « suspension » du temps, des choses », pour « échapper à la condition de celui qui passe¹⁹ ». L'architecture a une force d'immobilisation qui permet au sujet, ne serait-ce que momentanément, de prendre une distance par rapport au temps qui passe et d'oublier momentanément la mort.
- 39 Au début d'« *Autobiographie Scientifique* », Rossi fait référence au livre de Max Planck, du même titre que le sien. Dans ce livre, Planck raconte l'histoire d'un bloc de pierre qu'un maçon soulève d'un violent effort jusqu'au toit d'une maison : « l'énergie dépensée ne se perdait pas mais restait emmagasinée pendant de nombreuses années, sans aucune déperdition – latente dans le bloc de pierre – jusqu'au jour où le bloc de pierre se détachait du toit, tombait sur la tête d'un passant et le tuait²⁰ ».
- 40 Tandis que pour Planck cette anecdote concerne une loi physique, pour Rossi, l'énergie emmagasinée, latente dans la pierre, recèle la mort comme événement à venir. La mort n'est pas ici quelque chose qui s'oppose à la vie mais une énergie latente agissant au sein même de la vie : « une mort qui est en quelque sorte une combinaison d'énergie²¹ ». Pour Rossi, l'architecture, comme toute autre technique qui se confronte à la fixation de la matière dans la forme, contient cette combinaison d'énergie en son intérieur. Entre la mort qui est une énergie latente et la forme figée qui perdure en donnant l'illusion rassurante de l'intemporalité, se joue une dialectique fondamentale pour l'architecture et pour toute technique artistique : « le principe de la conservation de l'énergie se confond dans chaque artiste ou technicien avec la recherche du bonheur et l'interrogation sur la mort²² ».
- 41 Par cette affirmation, Rossi nous dévoile sa double compréhension de la temporalité de l'architecture : d'une part un temps énergétique qui contient la mort en latence, et de l'autre, un temps idéal et anhistorique qui permet d'envisager le bonheur en déniait la mort.
- 42 Le suspens, comme forme de l'oubli, est une opération qui se place à la lisière de ces deux temporalités. Le travail esthétique, celui de l'architecte et de l'artiste, consiste essentiellement à travailler l'équilibre entre ces deux temporalités : à refouler la matérialité de la mort en suspendant l'énergie matérielle à l'intérieur de la forme, tout

en donnant à voir quelque chose de cette énergie emmagasinée et de la menace qu'elle représente.

- 43 Dans *L'attente, l'oubli*, Blanchot écrit : « quand il y a attente, il n'y a attente de rien. Dans le mouvement de l'attente, la mort cesse de pouvoir être attendue. L'attente, dans la tranquillité intime au sein de laquelle tout ce qui arrive est détourné par l'attente, ne laisse pas arriver la mort comme ce qui pourrait suffire à l'attente, mais la tient en suspens, en dissolution et à tout instant dépassé par l'égalité vide de l'attente²³ ».
- 44 Pour Rossi, comme pour Blanchot, l'attente, sans objet, se substitue à la mort. L'oubli est à l'origine de cette attente en dissolvant la réalité matérielle de la mort. Si Rossi préfère la répétition au changement, le rite à l'innovation, c'est pour générer ce temps propre à l'attente où la mort comme événement a laissé place au suspens esthétique. Il s'agit de substituer les mécanismes « artificiels » de l'attente à la latence « naturelle » de la matière : de substituer un suspens esthétique à la suspension matérielle.
- 45 C'est en ce sens que nous pouvons comprendre l'intérêt de Rossi pour « le naturalisme des personnages et des objets » dans les peintures d'Edward Hopper. Le sentiment de permanence et de naturel s'y double d'une attente qui se serait passé de son objet pour exprimer ce que Rossi décrit comme étant « l'immobilité de ces miracles hors du temps, tables dressées pour l'éternité, boissons jamais consommées, choses qui ne sont qu'elles-mêmes²⁴ ». Le rôle spécifique de l'art et de l'architecture est de retenir l'événement par son univers esthétique : figer le mouvement, geler l'énergie contenue, mais rendre possible son émergence. Ce qui importe est davantage le désir, l'attente de l'événement que l'événement lui-même, qui d'ailleurs n'advient peut-être jamais : « ainsi, l'outil architectural devient le véhicule qui favorise l'émergence d'un événement que nous souhaitons, indépendamment du fait qu'il survienne ou non.²⁵ ».

Fig.12

Edward Hopper, *Chair car*, 1965, collection privée.

- 46 Le suspens n'empêche pas le désir d'un recommencement et les projections vers le futur. Rossi dit qu'il est intéressé par la *prédisposition*, « par ce qui peut arriver l'espace d'une nuit d'été... Dans ce sens l'architecture peut être belle avant même son usage : c'est l'attente, la chambre nuptiale préparée, ce sont les fleurs, le ciboire d'argent avant la grande messe²⁶ ». L'attente avant la grande messe présage un renouveau fondamental. La grande messe est le temps des recommencements et des renaissances où l'attente – et dans l'attente, la mort – a été dépassée, mais où l'on ne sait pas encore comment on va renaître.
- 47 Marc Augé nous indique que le recommencement « ouvre à tous les avenir possibles sans en privilégier aucun. (...) Le futur à retrouver n'a pas encore de forme, ou plus exactement, il est la forme inchoative du présent²⁷ ». Suivant Augé, nous pourrions dire que, chez Rossi, l'attente débouche sur un recommencement dont les contours ne sont pas encore définis, même si nous devinons qu'il y aura dans ce recommencement un air de retour du passé.

Les fins et les recommencements

- 48 Dans un passage d'*Autobiographie Scientifique*, Rossi écrit : « j'aime le commencement et la fin des choses ; mais j'aime surtout les choses qui se brisent puis se recomposent, les opérations archéologiques... et chirurgicales. (...) Peut-être l'unique défaut de la fin comme du commencement des choses est-il d'être en partie intermédiaire, c'est-à-dire prévisible. Et la chose la plus prévisible c'est justement la mort.²⁸ »

- 49 Cet extrait est symptomatique du lien singulier qu'entretiennent dans l'œuvre de Rossi la répétition et l'anxiété face à la mort : la répétition du commencement et de la fin des choses, c'est-à-dire le processus réitéré de destruction-reconstruction, ont comme point commun la mort. Cette mort matérielle, qui concerne aussi bien le corps humain que l'architecture et sa ruine physique, intervient au rythme de la nature, sans proposer une temporalité propre, sans pouvoir suspendre le temps. Or l'enjeu qui anime toute l'œuvre de Rossi, c'est précisément de générer une forme différente de répétition, une répétition esthétique susceptible d'extraire l'architecture de ce déterminisme naturelle afin de lui offrir une temporalité autonome.
- 50 Rossi le dit lui-même : il s'agit d'inventer « le « temps » propre de l'architecture [qui] n'était plus dans sa double entité d'ombre et de lumière ou de dépérissement des choses, [mais] se présentait plutôt sous l'aspect funeste d'un temps qui reprend les choses.²⁹ »
- 51 On peut distinguer dans cette phrase trois temporalités dont chacune suppose un rapport particulier à la mort. La première est le temps du « dépérissement » qui est de nature matérielle. Elle obéit à la loi naturelle régissant la mort comme combinaison d'énergie. Au sein de cette temporalité, les saisons agissent avec le rythme de la mort et de la destruction. La répétition y a l'effet d'une « pulsion » destructrice qui est, en dernier lieu, assujettie à la loi de la conservation de la vie. La deuxième temporalité, qui est faite « d'ombre et de lumière » est un temps dialectique qui suspend le dépérissement comme elle suspend la vie. Elle fige tout mouvement et gèle le désir. La mort y est en latence, elle « plane » sur le réel comme un fantôme. La troisième dynamique, qui est sûrement la plus profonde, est l'« aspect funeste d'un temps qui reprend les choses ». Cette *reprise* qui dénie le dépérissement physique des choses tout en dépassant l'état de contemplation mélancolique propre au suspens, est un temps qui reprend les choses et les répète avec le rythme de la mort. Reprendre revient ici à recommencer en oubliant. Dans l'architecture de Rossi, ces « choses » qui sont reprises sont les signes témoignant de l'esthétisation et de la ritualisation de la mort. L'architecture devient autonome en générant des signes comme celle de la tombe, le fronton, ou la forme d'un bâtiment en cour. Mais il ne s'agit pas simplement d'établir une représentation qui sublime la mort matérielle pour se complaire dans une contemplation nostalgique, mais bien d'inventer une nouvelle temporalité qui réinvestirait la mort au sein même de la répétition : une mort symbolique devenue puissance répétitive, réitérant les signes de la résistance à l'encontre de la mort matérielle.
- 52 De façon rituelle, « avec la constance de la mort », la nature vient violenter la construction de l'homme en « ne laissant que signes, signaux, fragments³⁰ ». L'architecture s'inspire alors de ces signes laissés par la nature pour développer ses propres signes qu'elle va répéter. Elle a donc comme vocation intime de transcender la nature par l'esthétique : devenir autonome en constituant son propre registre de signes qui permettent d'aller au-delà de la ruine et du dépérissement naturel. En répétant de manière compulsive les signes inspirés de la mort naturelle, l'architecture va faire de la mort une puissance positive immatérielle et esthétique : l'affirmation ultime d'une singularité qui ne peut mourir, puisqu'elle ne répond plus aux lois de la nature. Là se trouve peut-être l'invention ultime, la nouveauté recherchée par l'architecture de Rossi. Là est aussi le sens profond de l'oubli : inventer une architecture capable

d'oublier la mort naturelle pour inventer sa propre temporalité, son propre registre de signes, et le mode de répétition par lequel elle les réitère.

Fig.13

Aldo Rossi, *Architecture Assassinée*, 1974.

Les trois opérations de l'oubli : l'abstraction, la fragmentation et le déplacement analogique

- 53 Il existe des opérations esthétiques qui permettent à l'oubli d'exister. Nous pouvons en distinguer quatre dans le processus créateur de Rossi : l'abstraction, la fragmentation, la répétition et le déplacement analogique.
- 54 L'abstraction, la première des appareils de l'oubli, est une manière de faire le vide, en mettant sous silence le désir et l'anxiété face à la mort. Comme pour les deux protagonistes de *L'attente, l'oubli* de Maurice Blanchot qui « cherchaient l'un et l'autre la pauvreté dans le langage » en se débarrassant « des mots trop riches et qui parlaient avec excès », en privilégiant des « mots abstraits, qui n'évoquaient rien »³¹, chez Rossi, l'architecture se fait silencieuse. Elle cherche à se faire oublier afin de donner lieu à une autre forme de communication plus profonde : au « vrai » mouvement qui se trouve dans les limites du langage.
- 55 Toutes les formes utilisées par Rossi, à commencer par le cube, le prisme et la cheminée, subissent cette abstraction qui est la première opération de l'oubli. La simplicité enfantine de certains dessins, l'élémentarisme des volumes et l'aridité des modes de représentation, sont autant de procédés d'oubli qui tendent à interdire l'expression corporelle dans son immédiateté.

- 56 La deuxième opération de l'oubli concerne non plus les formes elles-mêmes et leur dimension sémantique, mais la syntaxe du langage architectural. Ainsi, si les formes sont simples, abstraites et élémentaires, la structure sera elle fragmentée et complexe. Pour Rossi, il n'est plus envisageable d'avoir une totalité cohérente, ni d'écrire une narration complète, car la ruine et l'oubli sont inhérents à la mémoire de l'architecte, comme à la mémoire collective de la ville.
- 57 Quand Rossi développe sa théorie sur la *Città analoga*³², la notion de « fragment » accompagne celle de ruine et joue un rôle essentiel dans sa définition d'une ville analogue : « La question du fragment en architecture est particulièrement importante, car seules les ruines expriment peut-être complètement un phénomène. Photographies de villes pendant la guerre, coupes d'appartements, jouets brisés, Delphes et Olympie... cette capacité à utiliser des fragments de mécanismes dont le sens général est en partie perdu m'a toujours intéressé, y compris sur le plan formel. Je songe à une unité, ou à un système, fait uniquement de fragments recomposés ; seuls, peut-être, un grand élan populaire peut-il nous donner la clé d'un dessin d'ensemble. Pour l'instant nous sommes contraints à nous arrêter à certains éléments. Je suis convaincu cependant que cette architecture d'assemblage, le projet global, l'ossature, est certainement plus importante et en dernière analyse plus belle. Mais il arrive que des obstacles historiques – tout à fait semblable à des blocages ou des symptômes d'ordre psychologique – empêchent toute reconstitution. C'est pourquoi, je crois qu'il ne peut y avoir de compensation sérieuse et que la seule chose possible est une unité, ou (...) un système, fait uniquement de fragments recomposés³³ ».

Fig.14

Aldo Rossi, Exposition Città analoga, planche, 1976.

- 58 Ainsi, comme le suggère aussi Marc Augé, l'oubli impose une histoire où il est impossible d'avoir un « grand récit ». Celui a laissé place à une multitude de fictions : du grand mythe fondateur des origines, on ne gardera qu'une multiplicité de signes, traces et fragments. Les figures choisies par Rossi pour la *Città analoga* sont des fragments qui ne peuvent être liés entre eux sans artifice graphique, elles apparaissent comme les résidus issus d'une continuité perdue. Ces fragments ne proviennent pas d'une même matrice commune, comme un puzzle dont des pièces auraient été égarées mais dont on pourrait envisager la reconstitution partielle. Ils proviennent plutôt de plusieurs puzzles différents, chaque figure faisant référence à une histoire singulière et différente. L'enjeu du collage est moins d'établir une continuité historique que de suggérer un agencement singulier entre les récits racontés par ces fragments. Si la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier et le projet pour Gallarate de Rossi n'ont pas de lien direct, leurs histoires réciproques ont des choses à se dire. Sans qu'il y ait de continuité entre les projets, il existe toujours un lien analogique plus ou moins fort à travers lequel un fragment se relie à un autre.
- 59 La troisième opération de l'oubli est donc le déplacement analogique. Les fragments d'un projet se retrouvent dans les dessins pour un autre projet ; les formes répétées sont renvoyées dans un nouveau contexte où leurs significations se trouvent modifiées : le fronton du temple se retrouve dans la cabine de plage, la cabine dans le cimetière. Le déplacement est une forme de recommencement, où l'on a oublié d'où l'on vient pour créer de nouveaux agencements.
- 60 Selon Rossi, le début d'une série ne permet pas de certitude sur sa suite. Il n'est pas possible d'anticiper la signification que prendra la chose répétée à sa prochaine apparition. Même si les apparences peuvent être similaires, les ressemblances peuvent être trompeuses, non pas uniquement parce que le contexte et la manière dont les choses surviennent modifient radicalement leurs significations, mais aussi parce que le processus de répétition lui-même est assujéti à des accélérations, des ralentissements, des blocages. La répétition, par sa nature même, contient une part pathologique. Les figures ne se suivent pas pour générer une continuité logique, prédéterminée. Pour aller à l'encontre d'une répétition mécanique et prévisible, les agencements analogiques constituent des discontinuités et des oppositions.
- 61 C'est aussi pourquoi Rossi peut dire que « la « non-réconciliation » peut être une manière d'exister. (...) là où les analogies ne se suivaient plus comme les figures d'un jeu de cartes – roi, valet, fou, cavalier – mais recomposaient un monde où les choses s'opposaient ³⁴ ». La répétition n'est pas mécanique. Elle suit un cheminement libre et aléatoire. S'il est prévisible qu'une chose va se reproduire, on ne sait rien de la manière et de l'instant de sa reproduction. La reprise est inévitable mais toujours intempestive et inopportune. La répétition n'interdit pas la différence ; au contraire, c'est elle est garante de la possibilité du nouveau.
- 62 Parler du nouveau peut prêter ici à confusion puisqu'il s'agit en réalité de la réapparition de quelque chose qui existe depuis toujours, contenu en latence. La « nouveauté », telle que la conçoit Rossi à travers le thème de l'oubli, n'est pas le fruit d'une innovation formelle ou technique ; elle est la résurgence anachronique de quelque chose de familier qui apparaît de façon non familière.
- 63 C'est un enseignement de la psychanalyse qui n'échappe pas à Rossi : on n'oublie pas pour repartir à zéro ; on oublie pour répéter compulsivement la chose oubliée. C'est la

chose oubliée qui se réitère, la même chose qui recommence, à peu de chose près. C'est en ce sens que pour Rossi « l'abandon constitue le commencement du projet, où l'abandon s'identifie à l'espoir³⁵ ». Mais il s'agit ici de l'espoir de refaire la même chose, afin de rendre cette chose plus intense encore. De la même manière qu'un amoureux reprend une même histoire d'amour qui est restée inachevée avec l'espoir de retrouver la même intensité, l'architecte réitère sans cesse un même projet qu'il a abandonné. Il ne s'agit pas de refaire pour améliorer ou faire évoluer, attitude qui pour Rossi relève de la superficialité, « mais de refaire à cause d'un étrange sentiment de la profondeur des choses, pour découvrir quelle sorte d'action pourrait se dérouler dans le même contexte, ou vice versa, comment le contexte, avec de légères altérations, modifierait l'action³⁶ ».

- 64 Si l'on oublie pour répéter, détruit pour reconstruire la même chose, la manière dont cette « même » chose advient peut constituer une « différence » : un choc dans le présent. Dans la « profondeur des choses » agit une dynamique répétitive qui contient la différence comme potentialité. Cette différence interne, la singularité inhérente à la chose, invisible et silencieuse, agit en chaque instant, dans chaque répétition, pour donner lieu à une différence dans le contexte ou une action différente. L'intérêt de cette résurgence réside moins dans les changements apparents que subit la figure que dans le fait même de répéter, mais en s'attendant à un résultat toujours différent.
- 65 Pour Rossi, « l'envie de refaire c'est un peu comme prendre deux fois la même photographie : aucune technique n'est suffisamment parfaite pour empêcher les variations dus à l'objectif, à la lumière, et finalement c'est aussi le désir de voir surgir un objet différent. Sûrement différent³⁷ ». Au-delà de la différence visible et vérifiable sur papier, ce qui en dernier lieu peut garantir cette différence est précisément l'oubli qui efface le souvenir dans l'esprit, même quand l'image est inscrite sur une surface. L'oubli fait que la différence est bien plus qu'une simple variation formelle ou un changement extérieur visible dans l'objet. Le cube, le prisme, la cabine avec fronton, la fenêtre carrée et la cheminée, sont des signes récurrents dans l'architecture de Rossi. Mais chaque fois qu'ils réapparaissent, la « nouveauté » réside moins dans les variations formelles propres au signe répété que dans la conscience de celui – l'architecte en premier – qui contemple les résurgences du signe. Paradoxalement, c'est comme si l'oubli était produit par la répétition elle-même : une répétition qui de l'extérieur semble reproduire le même, mais qui de l'intérieur – pour la conscience de celui qui oublie et répète – est animée par un sentiment de différence.
- 66 Pour expliquer ce phénomène, Gilles Deleuze cite la thèse célèbre de Hume disant que « la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple³⁸ ». Selon Deleuze, « répéter, c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent. Et peut-être cette répétition comme conduite externe fait-elle écho pour son compte à une vibration plus secrète, à une répétition intérieure et plus profonde, dans le singulier qui l'anime³⁹ ».
- 67 Dans sa répétition, le signe devenu image singulière donne lieu à des formes visibles indentifiables en tant que variations, mais ce qui motive véritablement la répétition est toujours cet « étrange sentiment de la profondeur des choses » qui se rapporte à l'intériorité d'une différence silencieuse et invisible qui n'est rendu possible que par l'oubli.

- 68 Quand Rossi dit à propos d'Adolf Loos, que « si rien ne peut changer, il peut rendre les choses merveilleusement plus intenses⁴⁰ », il dit l'essentiel : l'innovation et le changement ne sont pas à considérer au sein d'une évolution chronologique et selon une conception évolutionniste de la culture, mais comme la possibilité d'un événement qui est inscrit à l'intérieur de chaque chose. La nouveauté n'est pas une instance extérieure – historique, esthétique ou morale – qui s'imposerait à l'architecture mais une potentialité qui lui est immanente. Elle est inscrite dans l'histoire comme un possible tenu en suspens par la mémoire et l'oubli. Elle correspond à la fulgurance avec laquelle l'événement enfouie et oubliée va resurgir dans le présent.

Fig.15

Aldo Rossi, Cimetière de Modène, 1971-1978. Photographies de l'auteur. 2011-Cabines.

NOTES

1. Aldo Rossi, *Notes autobiographiques sur ma formation...* in Alberto Ferlenga, Aldo Rossi, *Tout l'oeuvre*, op. cit., p. 21.

2. « Comme je l'ai dit, j'aurais pu tout aussi bien intituler ce livre *Oublier l'architecture*. Car même si j'y parle d'une école, d'un cimetière, d'un théâtre, il est plus juste de dire que je parle de la vie, de la mort de l'imagination. »

Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, Paris, 1988 (édition originale, 1981, The MIT Press), p. 145.

3. Ibid., p. 83.

4. « L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps : au futur, pour vivre le commencement ; au présent, pour vivre l'instant ; au passé pour vivre le retour ; dans tous les cas, pour ne pas répéter ».

Marc Augé, *Les Formes de l'oubli* (1998), éd. Payot & Rivages, édition de poche, Petite Bibliothèque, Paris, 2001, p. 122.

5. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p.80. Nous soulignons.

6. « Sans doute, l'observation des choses a-t-elle constitué l'essentiel de mon éducation formelle ; puis l'observation s'est transformée en mémoire des choses. Aujourd'hui j'ai l'impression de voir toutes ces choses observées, disposées comme des outils bien rangés, alignées comme dans un herbier, un catalogue ou un dictionnaire. Mais cet inventaire inscrit entre imaginaire et mémoire n'est pas neutre : il revient sans cesse à quelques objets et participe même à leur déformation ou, d'une certaine manière, à leur évolution. », Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 42..

7. Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, op. cit., p. 30.

8. En effet, la psychanalyse nous montre que l'on répète d'autant plus que l'on oublie, la reprise étant d'autant plus compulsive que le refoulement est profond et l'événement refoulé traumatique. Dans son livre *Différence et Répétition*, Gilles Deleuze analyse la manière dont l'oubli est directement lié à la répétition : « on répète d'autant plus son passé qu'on s'en ressouvent moins, qu'on a moins conscience de s'en souvenir ».

9. Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, op. cit., p. 20.

10. Aldo Rossi, *Tout l'œuvre*, sous la direction de Alberto Ferlenga, 1999 Electa, Milan, Italie, p. 50.

11. C'est aussi le sens intrinsèque des écrits de Bataille – et du « Bleu du ciel » en particulier dont Rossi utilise le titre comme « devise » de son projet – pour lequel l'essence de la vie est à « chercher dans le sentiment de la mort, dans ces moments intolérables où il nous semble que nous mourons, parce que l'être en nous n'est plus là que par excès, quand la plénitude de l'horreur et celle de la joie coïncident », Georges Bataille, *Préface à Madame Edwarda*, Paris, Pauvert, 1956, p. 3.

12. Aldo Rossi, *L'Architecture de la Ville*, éd. Folio, collection Archigraphy, 2001, édition originale 1966, Marsilio Editori, Padova, p. 57.

13. « Je suis particulièrement convaincu de l'importance de la méthode historique ; mais j'insiste également sur le fait que nous ne pouvons pas considérer l'étude de la ville uniquement comme historique. Nous devons au contraire être extrêmement attentifs, dans notre étude des permanences, à ne pas réduire l'histoire de la ville à ces seules permanences. Je crois en effet qu'on peut également voir les éléments permanents comme des éléments pathologique », Aldo Rossi, *L'Architecture de la Ville*, op. cit., p. 15. Nous soulignons.

14. Adolf Loos, *Les Meubles*, 1898, *Paroles dans le vide*, chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898) et autres chroniques des années 1897-1900, suivi de *Malgré tout* (1900-1930), traduit de l'allemand par Cornelius Heim, éd. IVREA, Paris, 1994, p. 86.

15. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, suivi de *La Vénus à la fourrure* de Léopold Von Sacher-Masoch, tr. fr. Aude Willm, éd. de Minuit, 1967, p.89.

16. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 57.

17. Rossi revient à plusieurs reprises sur ce sentiment d'immobilité et la distanciation qui en découle : « une grande partie de la signification et du processus d'évolution du temps m'échappe encore aujourd'hui ; comme si le temps était une matière que j'observe de l'extérieur. L'absence de processus d'évolution dans mon travail a été la source de quelques mésaventures mais aussi de bonheurs. », Ibid., p. 70.

18. Rossi retrouve dans ce que Loos annonçait face au tumulus une définition de la suspension : « Aussi, les déclarations d'Adolf Loos, avec leur caractère biblique, me passionnaient-elles dans leur incapacité à trouver un développement ultérieur : une logique supra-historique de l'architecture. (...) Adolf Loos avait fait cette grande découverte architecturale : s'identifier à

l'objet à travers l'observation et la description, sans altération, sans accommodement et finalement sans passion créative ou plutôt, avec une émotion glacée par le temps. », *Ibid.*, p. 81.

19. *Ibid.*, p. 19.

20. Max Planck, *Autobiographie scientifique* (1943) et derniers écrits, éd. Flammarion, Collection Champs-Science, 2010. Cité dans Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 10.

21. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 10.

22. *Ibid.*

23. Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, éd. Gallimard, 1962, p. 43. La lecture de Blanchot se base notamment sur le principe évident mais inquiétant selon lequel la mort comme événement est toujours impersonnel, car c'est précisément le moment où le sujet est aboli.

24. « Ce fut, indéniablement, mon premier contact avec l'art figuratif, et j'étais alors, comme je le suis aujourd'hui, attiré par la permanence et le naturel, par le classicisme des architectures et par le naturalisme des personnages et des objets. Le sentiment de « suspension » du temps, des choses, que j'éprouvais alors, suscitait en moi des états de froide exaltation (...). Dans chacun de mes projets et de mes dessins, je crois que se profile l'ombre de ce naturalisme, il transcende leurs bizarreries et leurs défauts. Lorsqu'à New York j'eus l'occasion de voir l'ensemble de l'œuvre d'Edward Hopper, je réalisai combien mon architecture portait cette empreinte : des tableaux comme *Chair Car* ou *Four Lane Road* me renvoyaient à l'immobilité de ces miracles hors du temps, tables dressées pour l'éternité, boissons jamais consommées, choses qui ne sont qu'elles-mêmes. », Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 19.

Il n'est pas anodin que Rossi fasse référence aux peintures d'Edward Hopper dans lesquelles le suspens comme procédé esthétique est obtenu grâce à des mises en scène architecturales en jouant de la lumière et de la visibilité entre l'intérieur et l'extérieur. Nous verrons plus loin que la dialectique de la visibilité qui en découle est un procédé spécifique à l'architecture – au travail de l'espace – auquel empruntent aussi la littérature et le cinéma pour constituer leur propre esthétique du suspens.

25. *Ibid.*, p. 18.

26. *Ibid.*, p. 122.

27. Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, op. cit., p. 78.

28. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 150. Nous soulignons.

29. *Ibid.*, p. 32.

30. En décrivant le cimetière à Modène, Rossi écrit que dans son imaginaire, « cette construction appartenait aux brouillards épais de la vallée du Pö, aux maisons désertes de ses rives, abandonnées depuis des années, après les grandes crues du fleuve. Dans ces maisons, on trouve encore la tasse cassée, le lit de fer, la vitre brisée, la photo jaunie, l'humidité, et tous les signes qui témoignent de l'état de dévastation laissé par le fleuve. Ce sont des villages où le fleuve revient avec la constance de la mort, ne laissant que signes, signaux, fragments, mais ce sont des fragments attachants ».

Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 31.

31. Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, éd. Gallimard, 1962, p. 16.

32. *Città analoga* – ville analogue – est le titre de la peinture commandée par Rossi à Ardiuno Cantàfora, pour la triennale de Milan en 1973. Le même titre est utilisé pour le célèbre collage présenté pour la biennale de Venise, en 1976, et réalisé par Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart.

Città analoga est aussi le titre qu'il envisage pour le traité qu'il prépare dans les années 70, comme l'indique ses notes dans les carnets bleues. Dans *Autobiographie Scientifique*, qui en quelques sorte vient remplacer ce traité qu'il ne rédigera jamais, Rossi revient à plusieurs reprises sa définition de la Città Analoga.

33. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 22.

34. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p. 124.

35. *Ibid.*, p. 96.

36. *Ibid.*, p. 145.

37. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, op. cit., p.145.

38. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 96.

39. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 7. Pour Deleuze, la répétition archétypale n'est pas une « vraie » répétition, dans la mesure où elle réitère une représentation idéale et fait appel à une structure générique qui en serait le fondement. La manière dont nous entendons ici la répétition du « type », c'est-à-dire comme la répétition d'un signe singulier, suggère l'existence d'une dynamique intensive, différentielle, qui dirige la répétition, et non pas une structure profonde et intemporelle.

40. Aldo Rossi, *The Architecture of Adolf Loos*, Préface dans Adolf Loos, *Theory and Works de Benedetto Gravagnuolo*, op. cit., p. 14-15.

RÉSUMÉS

L'oubli est un thème central dans les écrits d'Aldo Rossi, notamment dans son livre *Autobiographie Scientifique*. Pour lui, le souvenir et l'oubli sont les deux possibilités de l'architecture : ce que l'on oublie en dit autant sur notre création que l'accumulation de souvenirs qui nous permettent de constituer un récit cohérent. Dans son architecture, trois opérations esthétiques spécifiques permettent à l'oubli d'exister : l'abstraction, la fragmentation et le déplacement analogique. L'abstraction est une manière de faire le vide, en mettant sous silence le désir et l'anxiété face à la mort. Toutes les formes utilisées par Rossi, à commencer par le cube, le prisme et la cheminée, y sont soumises. La fragmentation ne concerne plus les formes elles-mêmes et leur dimension sémantique, mais la syntaxe du langage architectural. Ainsi, si les formes sont simples, abstraites et élémentaires, la structure sera elle fragmentée et complexe. Pour Rossi, il n'est plus envisageable d'avoir une totalité cohérente, ni d'écrire une narration complète, car la ruine et l'oubli sont inhérents à la mémoire de l'architecte, comme à la mémoire collective de la ville. La troisième opération est le déplacement analogique. Les fragments d'un projet se retrouvent dans les dessins pour un autre projet ; les formes répétées sont renvoyées dans un nouveau contexte où leurs significations se trouvent modifiées. Le déplacement est une forme de recommencement, où l'on a oublié d'où l'on vient pour créer de nouveaux agencements. La « nouveauté » pour Rossi n'est pas donc le fruit d'une innovation formelle ou technique mais elle est la résurgence anachronique de quelque chose de familier qui apparaît de façon non familière et est inscrite dans l'histoire comme un possible tenu en suspens par la mémoire et l'oubli.

INDEX

Mots-clés : Souvenir, image, maladie, suspens, mort, retour, recommencement, typologie, forme, inventaire

AUTEUR

CAN ONANER

Architecte et docteur en Histoire de l'architecture, il enseigne la théorie et le projet à l'ENSAP-Malaquais. Il soutient en 2011 sa thèse de doctorat « Le suspens en architecture de Adolf Loos à Aldo Rossi », sous la direction de Dominique Rouillard, Paris-1 Panthéon-Sorbonne, où par le concept de suspens, entendu comme un phénomène à la fois temporel esthétique et existentiel, il développe une interprétation originale des oeuvres d'Adolf Loos et d'Aldo Rossi. Il a publié des articles et présenté des conférences sur les analogies dans le travail d'Adolf Loos et les écrivains Sacher-Masoch et Georges Bataille. En 2005 il a participé au symposium de l'UIA (Union Internationale des Architectes) à Istanbul avec un court-métrage intitulé *Le locataire de la maison Tzara*. Il a été le correspondant parisien de la revue architecturale turque XXI, de 2000 à 2002. En 2013 il a été le commissaire avec Gilles Delalex d'une exposition réunissant architectes et plasticiens autour du Temps Suspendu. Depuis 2011, ses recherches au sein du laboratoire LIAT l'orientent vers les espaces et les temps suspendus dans la ville