



Article scientifique

Article

2011

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Emotion et souvenir chez Aldo Rossi

Lombardo, Patrizia

How to cite

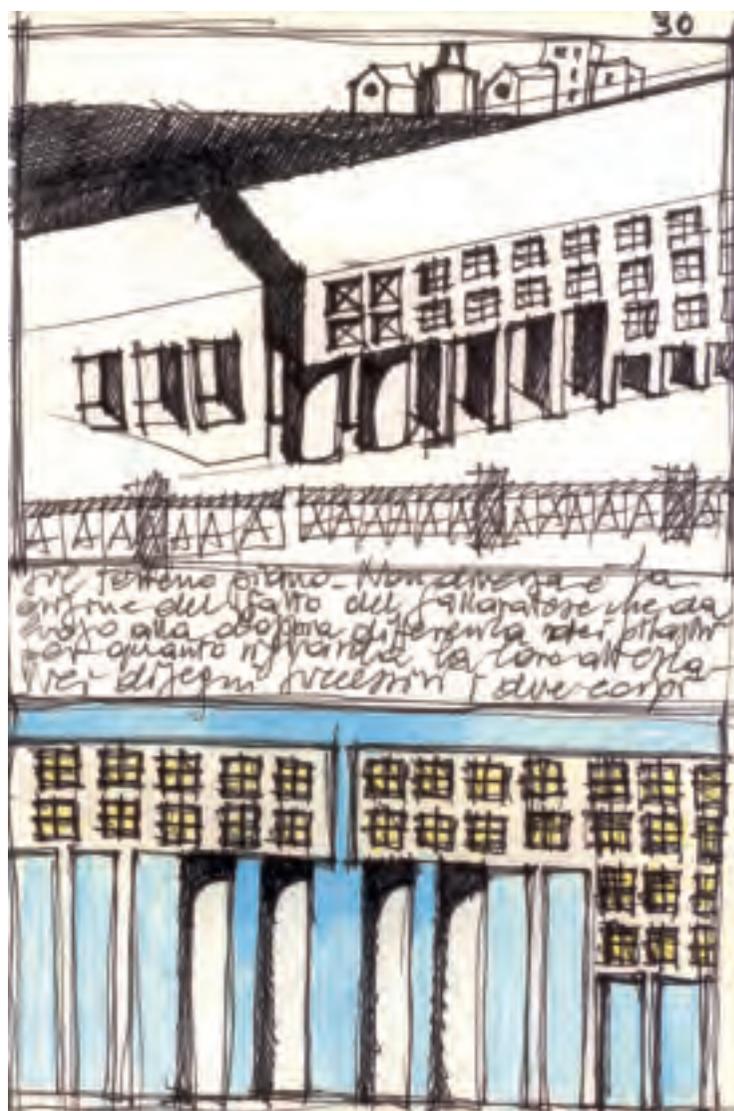
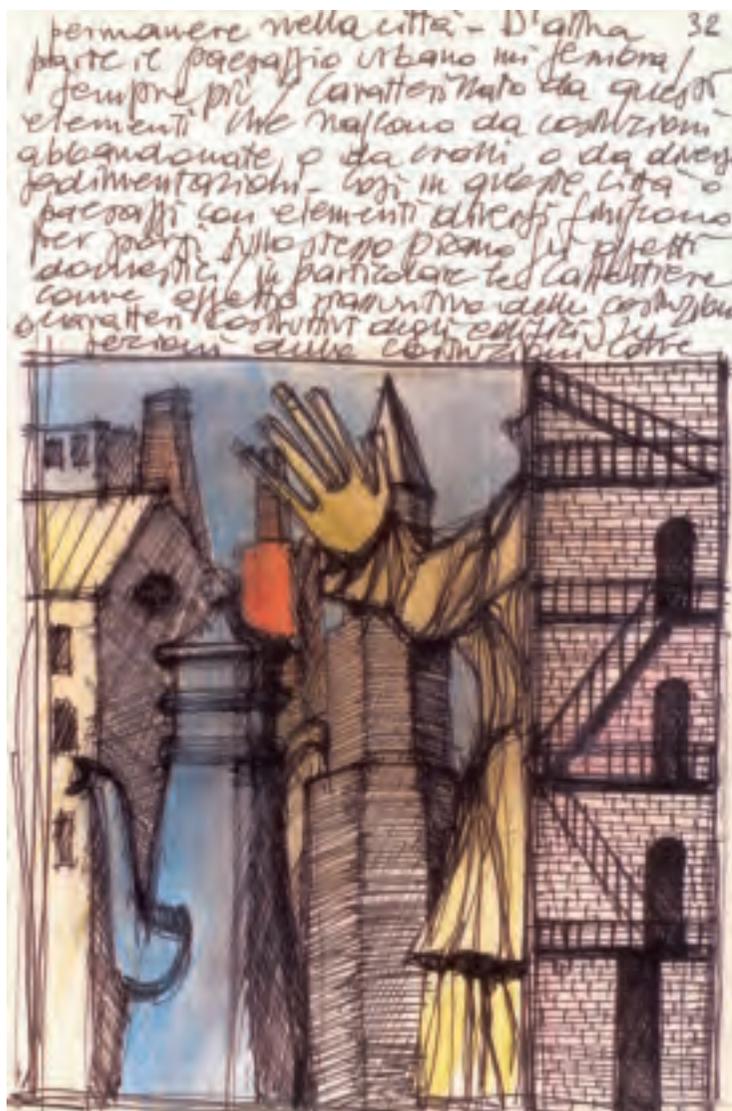
LOMBARDO, Patrizia. Emotion et souvenir chez Aldo Rossi. In: Faces - Journal d'architecture, 2011, vol. 69, p. 34-41.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:96320>

Émotion et souvenir chez Aldo Rossi

LA RÉFLEXION D'ALDO ROSSI ME PARAÎT ESSENTIELLE AUJOURD'HUI pour s'interroger sur le thème de l'affectivité en architecture, justement parce que celui dont le nom est associé à l'architecture rationnelle établit un lien entre la raison et l'émotion, comme l'a fait le philosophe Ronald de Sousa en formulant sa thèse sur la

rationalité des émotions, sur leur caractère motivé et décisionnel¹. L'élément affectif est présent de manière explicite dans l'*Autobiographie scientifique*² de Rossi : ce livre de 1981 trace un parcours non linéaire à travers les œuvres et les idées de l'architecte, ainsi qu'à travers les impressions qui ont guidé ses projets réalisés



Aldo Rossi, La persistenza della città.

Tiré de : Aldo Rossi, *Il Libro azzurro*, Galerie-Edition Weber, Zurich, 1981, p. 32

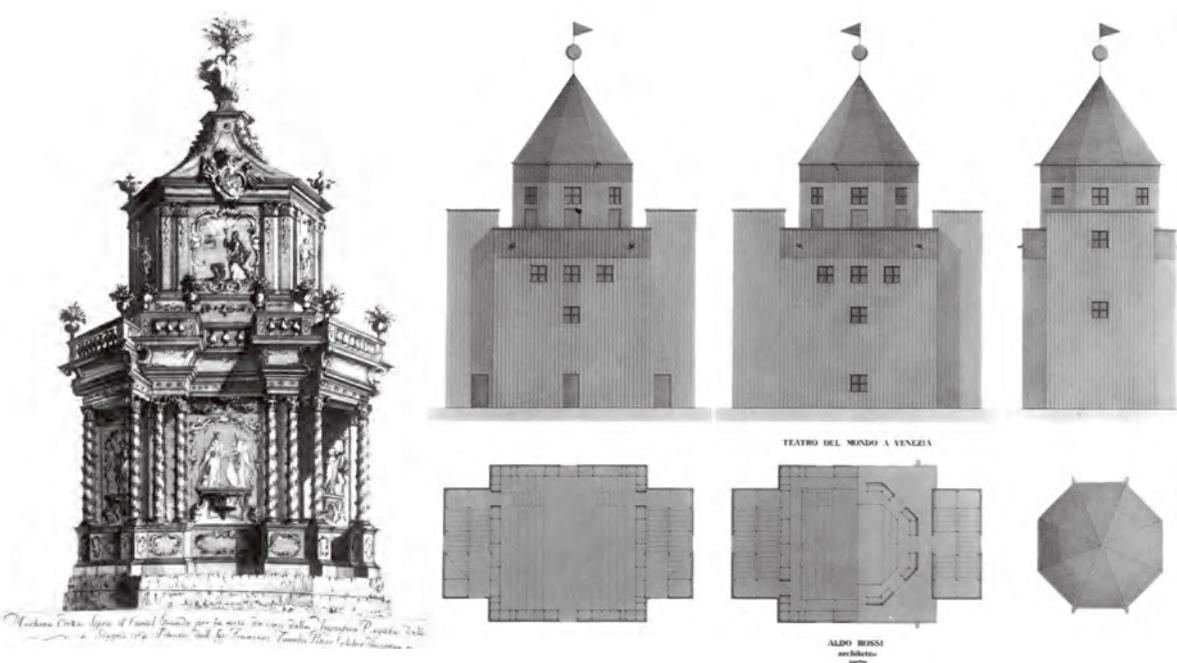
Aldo Rossi, Le Gallaratese.

Tiré de : Aldo Rossi, *Il Libro azzurro*, Galerie-Edition Weber, Zurich, 1981, p. 30

ou non réalisés. Rossi analyse ses intentions et rappelle qu'il a écrit son introduction à l'œuvre collective *Architettura razionale* lorsqu'il organisait la quinzième exposition de la Triennale de Milan, au moment même où il montait un film qui s'appelle, comme l'essai célèbre d'Adolf Loos, *Ornement et délit*, « collage d'œuvres architecturales provenant de séquences de plusieurs films qui essaient d'introduire le discours de l'architecture dans la vie et en même temps de présenter [l'architecture] comme la scène des événements humains »³.

Si l'architecture est le fond sur lequel s'inscrivent les événements humains, elle comporte nécessairement une dimension affective. Rossi révèle dans son *Autobiographie* le socle même de son invention architecturale, de ses éléments caractéristiques – en forme de projet, de croquis et dans ses constructions. Dans les œuvres de l'architecte, on retrouve ses obsessions, ses contradictions, ses souvenirs des premières impressions des lieux, des objets : sa fascination depuis l'enfance pour les Sacri Monti (petites chapelles maniéristes) de Lombardie, les bâtiments populaires milanais, les cabines de l'île d'Elbe, le lac Majeur, les phares de la Nouvelle Angleterre, les plages portugaises aux fragiles habitations en bois. Rossi repense à ses rencontres avec des villes où il a vécu ou qu'il a visitées, les lieux où il a travaillé – Zurich, New York, Milan, Berlin, Venise, Santiago de Compostela, Belo Horizonte.

Dans ce livre trempé d'émoi, il n'y a pas de clivage entre l'aspect cognitif et l'aspect émotionnel. On en déduit que toute recherche vouée à la connaissance est déclenché par une émotion. La vision d'Aldo Rossi apparaît ainsi proche de celle qui caractérise aujourd'hui plusieurs disciplines, des neurosciences à la philosophie : l'affect et l'intellect ne sont pas contradictoires, ou, comme le disait l'écrivain Robert Musil, ils ne sont pas des ennemis mais des frères. D'ailleurs, Rossi, extrêmement attaché à la culture viennoise de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, cite Musil à plusieurs reprises, par exemple dans sa préface de 1982 au livre de Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos* : il rappelle ici que Loos aurait voulu dépasser le clivage entre l'art et la science, entre l'esprit de l'École Polytechnique et celui des Beaux-Arts. Rossi corrige une interprétation rigide du rationalisme de Loos qui, comme Ulrich, le personnage principal du roman de Musil, sait que l'intelligence oriente les projets des êtres humains à travers la joie ou la souffrance⁴.



À l'instar de ce que Rossi dégage de Loos, le titre même d'*Autobiographie scientifique* conjugue l'élément « scientifique » et l'élément « autobiographique », celui-ci marqué par l'émoi personnel. La première page non numérotée montre quelques lignes en épigraphe : « J'admets que le désordre [...] peut mieux correspondre à notre état d'âme. Mais je déteste le désordre arbitraire qui est indifférence à l'ordre, une sorte d'étroitesse morale, de bien-être satisfait, de négligence ». Les termes « état d'âme », « je déteste », etc., signalent la présence d'émotions, qui détaillent la valeur morale et cognitive marquant le travail de l'architecte : la recherche d'un ordre qui refuse l'arbitraire.

Dès le début du livre, par ces mots, les objets et les états d'âme, les valeurs et les émotions se relient, laissant apparaître la distinction entre des émotions et valeurs négatives, et des émotions et valeurs positives : l'indifférence, l'étroitesse morale, l'autosatisfaction et la négligence s'opposent implicitement à la recherche de l'ordre (dans la forme), à l'ouverture morale, à l'insatisfaction et à l'attention. Ce petit parcours émotionnel-cognitif, caractéristique de toute l'*Autobiographie*, se conclut dès l'épigraphe par un sentiment composite comportant la nostalgie, mais aussi la persévérance dans l'action : « À quoi alors aurais-je pu aspirer dans mon métier ? À de petites choses, certes, puisque la possibilité de grandes choses était historiquement exclue ».

Les expériences psychologiques sur les émotions se font en général sur la peur, la colère, le

dégoût : les grandes émotions primaires. Mais est-ce qu'une étude expérimentale peut capter les oscillations de cet affect imposant qui est essentiel à l'être humain : le sentiment du temps ? Voilà le défi que les disciplines artistiques et littéraires posent aux sciences expérimentales : saisir l'élément temporel, l'affect lié à la perception de sa propre temporalité. Rossi contemple dans l'*Autobiographie* sa vie et les époques qu'il a vécues : « le temps » de sa propre recherche, le temps de l'architecture, le temps de l'histoire des hommes et des éléments naturels, selon les deux acceptions – chronologique et météorologique – du mot « temps » dans les langues latines.

Le souvenir est à la fois le produit et la cause du sentiment du temps, accompagné par des émotions comme la nostalgie, la tendresse, un mélange de plaisir et de mélancolie et bien des autres encore ; mais le souvenir est aussi la possibilité même de la connaissance et de l'imagination. Par exemple, dans le premier projet réalisé par Rossi avec Carlo Aymonino, le Gallaratese (1969-1972), la suite de couloirs entre l'extérieur et l'intérieur provient du souvenir précis d'une typologie architecturale chère à Rossi : les maisons populaires de Milan du *naviglio* avec leurs terrasses à balustrade. Ce souvenir appartient à la fois à la mémoire personnelle et à la mémoire collective : personnelle car Rossi est attaché à ces constructions qui lui sont familières ; collective car cette forme appartient à une morphologie de la tradition régionale. La ville, disait Rossi déjà dans

Francesco Zanchi, *Machina eretta sopra il Canal Grande* (1769). Tiré de : Manlio Brusatin, Alberto Prandi, Aldo Rossi : *Teatro del Mondo*, Cluva, Venise, 1982, p. 61

Teatro del Mondo a Venezia (1979). Tiré de : Manlio Brusatin, Alberto Prandi, Aldo Rossi : *Teatro del Mondo*, Cluva, Venise, 1982, p. 73 35 FACES 69

son livre de 1966 qui eut un effet remarquable en théorie de l'architecture, *L'Architecture de la ville*, est le lieu d'une mémoire collective, chargée de symboles à travers lesquels l'homme passe et qui « l'observent avec des regards familiers », comme les vivants piliers des « Correspondances » de Baudelaire. L'espace urbain, qui pour Rossi coïncide avec l'architecture, est incessamment construit et reconstruit dans un kaléidoscope de formes qui reviennent, se perdent et reviennent encore à travers les transformations du temps. Dans *l'Autobiographie* ce phénomène imbu de temps, d'affects, de pratiques et de formes est appelé : ville analogue.

Correspondances

Un livre important pour Rossi est *La Mémoire collective* de Maurice Halbwachs. Pour ce sociologue, le concept de mémoire collective est explicité par le langage de l'espace et de l'émotion, comme le montre ce beau passage : « C'est ainsi que quand on est entré pour la première fois dans une chambre à la tombée de la nuit, qu'on a vu les murs, les meubles et tous les objets plongés dans une demi-obscurité, ces formes fantastiques ou mystérieuses demeurent dans notre mémoire comme le cadre à peine réel du sentiment d'inquiétude, de surprise ou de tristesse qui nous accompagnait au moment où elles frappaient nos regards. Il ne suffirait pas de revoir la chambre en plein jour pour nous les rappeler : il faudrait que nous songions en même temps à notre tristesse, à notre surprise ou à notre inquiétude ». Le sociologue continue en suggérant que la transfiguration que nous opérons dans notre mémoire ne peut pas être séparée de notre imagination qui se rattache à d'autres êtres ayant vécu ce que nous ressentons : « Nos sentiments et nos pensées les plus personnels prennent leur source dans des milieux et des circonstances sociales définis ». L'effet de ce lien trouble entre notre perception d'un lieu et des objets qui y figurent – perception chargée d'émotions – et les déformations de notre souvenir vient de ce « que nous cherchions dans ces objets non ce qu'y voyaient ceux auxquels ils étaient familiers, mais ce qui se rattachait aux préoccupations d'autres hommes dont la pensée s'appliquait pour la première fois à cette chambre avec nous »⁵.

La « ville analogue » de Rossi contient aussi le rapport de la perception intime avec l'hypothèse sur l'attachement des êtres aux lieux ; c'est pour cela que la ville analogue est liée au



souvenir de lieux réels et imaginaires, de temps vécus et de temps supposés. La ville analogue n'est pas un concept fixe, mais une abstraction relevée sur des données concrètes, une série d'images, « un circuit de relations qui n'est pas fermé, une contamination illimitée de correspondances »⁶, comme celles indiquées par Halbwachs. Une forme ou une image urbaine est ainsi accompagnée par une autre image, ou une atmosphère, une humeur, une sensation. Il ne s'agit pas de parallélismes ou de similitudes, mais d'abstractions mentales à partir de certaines expériences visuelles réelles et possibles.

Rossi rappelle que des différentes formes d'habitat sont emmagasinées dans l'esprit

et dans l'histoire des êtres humains. Ainsi les projets d'architecture, ces projets sur lesquels il réfléchit dans *l'Autobiographie*, sont des résultats d'abstractions à partir des accumulations multiples qui déclenchent le mouvement des analogies. Rossi cite Gilbert Ryle, le philosophe qui a récusé le dualisme cartésien du corps et de l'esprit et insisté sur le concept de « *mind* » compris comme l'unité complexe d'une personne qui pense, sent et agit : « Dans *The Concept of Mind*, Gilbert Ryle affirme que « l'analogie est constituée par des choses qui ont déjà été appréhendées grâce à un processus dont on ne rapporte que le résultat... Les contours sont des abstractions »⁷.

La ville analogue de Rossi représente donc l'aboutissement d'opérations mentales produites sur des traces mémorielles de l'individu en tant que membre anonyme de la collectivité. Ainsi les morphologies des villes sont des résultats d'ordre anthropologique et historique à la fois, et c'est pour cette raison, affirme Rossi, qu'il est difficile d'imaginer des typologies complètement différentes de celles qui ont existé et qui sont reprises par des variantes.

La mémoire est nécessairement liée aux émotions, non seulement parce que, comme le dit le psychologue Klaus Scherer dans l'entretien publié dans ce numéro de *FACES*, elle est active à chaque étape de l'épisode émotionnel, mais aussi parce qu'une large portion du contenu de nos souvenirs est ancrée, dans nos impressions, à l'étincelle émotionnelle qui nous relie à une chose, un lieu, une personne, une musique. On l'a dit, l'*Autobiographie* donne une grande place au souvenir des impressions, pourtant elle est le contraire même d'une œuvre impressionniste. Le sentiment y est présent, mais sans aucun sentimentalisme.

Le style de l'*Autobiographie* est certes différent du ton assertif de *L'Architecture de la ville*; la narration procède par affirmations brèves, apparemment simples, qui entrelacent l'intention théorique et l'expérience personnelle, comme dans l'architecture de Rossi la composante rationaliste est conjuguée avec l'effort continu pour saisir une émotion, un événement, et les mettre à distance pour les observer. Tout en traitant de l'importance des affects,

de la mémoire et de l'attachement aux lieux et à l'espace, comme Halbwachs, il n'y a rien de proustien chez Rossi : l'architecte ne cherche pas le surgissement vitaliste de la mémoire involontaire qui ferait ressusciter une émotion ou une impression, pour la restituer vive et entière comme si elle était présente. Chez Rossi, l'impression est pour ainsi dire encadrée, épinglée, pour être observée : elle exige une analyse scientifique, comme lorsqu'on étudie les résultats d'une expérience.

Comme les projets de Rossi, des plus anciens à ceux des années 1980, la prose de l'architecte combine une étrange quiétude intemporelle et les marques du temps. En parlant de sa fascination pour certains dessins accompagnés de mots écrits de Giacometti et d'artistes du XVI^e siècle, Rossi mentionne encore une fois son admiration pour Adolf Loos, lequel, dans sa quête de la logique « atemporelle » de l'architecture, propose des affirmations qui ont presque un caractère biblique et montre que l'on peut s'identifier à l'objet d'observation en « congelant la passion créatrice ». Le type d'observation « congelée » de Loos apparaît aussi chez les grands artistes de la Renaissance, dans les catégories d'Alberti ou dans les lettres de Dürer. Rossi cherche cette forme, car « parler de ses propres émotions est difficile et relève souvent du dilettantisme »⁸. Ainsi une valeur importante pour Rossi est la distance qui ne résulte pas de l'indifférence, mais de la pudeur, du désir de ne pas tomber dans l'amateurisme facile, dans le côté sensationnel de l'émotion. La distance permet aussi de donner au temps son aspect d'éternité qui peut se conjuguer à la dimension historique, laquelle met en relief la valeur du contexte et induit les changements.

Les formes pures de la géométrie, dont on a tant parlé à propos des projets de Rossi, captent le contexte spatial et temporel : par exemple, son *Teatro del mondo*, construction flottante (et par la suite détruite) réalisée pour la Biennale de Venise de 1979, reprend les formes de certaines constructions en bois de la Renaissance dans la région vénitienne, ainsi que les *skyline*, les contours de Venise, surtout lorsque le théâtre glisse le long du Grand Canal et se superpose à la Punta della Salute, comme dans la belle photographie d'Antonio Martinelli que Rossi dit aimer tant⁹. Les compositions de Rossi distillent pour ainsi dire le temps du bruit du temps : le cimetière de Modène s'inspire des formes historiques locales, la sévérité néoclassique du cimetière de Cesare Costa, dont le

projet date de 1850-1860, conjuguée à l'atmosphère des rives du fleuve Po, ce sentiment d'attente lente d'un après-midi dans la plaine du Po, tel qu'on le trouverait dans la peinture de Chirico¹⁰. Le temps est chronologique et météorologique à la fois. Comme la lumière et le soleil, l'architecture est l'arrière-plan des événements humains, la scène sur laquelle ils se déroulent comme dans une pièce de théâtre.

Une recherche

L'acte de construire exige l'ordre rationnel, qui est un équilibre de la forme et des usages dans le temps. Rossi a toujours refusé une conception fonctionnaliste en architecture, et sa pensée a influé, en Italie, sur le mouvement des années 1970, *Tendenza*. Mais, attaché au rationalisme, il n'aurait jamais fait appel, comme Luis Barragán, à une « architecture émotionnelle », imbu de lumière et de sacralité, qui s'opposerait à l'architecture rationnelle du mouvement moderne. Rossi, certes, était conscient des faillites du mouvement moderne, et, surtout dans l'*Autobiographie*, observe la base affective des projets architecturaux et urbains, mais l'affect mène à une connaissance et s'inscrit dans la tension entre les choses et le temps, entre la mémoire et l'oubli. La ville est pour Aldo Rossi un lieu de mémoire à la fois collective et personnelle, ainsi qu'il l'a dit dès 1966 dans son *Architecture de la ville*, véritable traité qui refuse la division entre architecture et urbanisme. La ville et l'architecture coïncident, car une ville change à travers le temps, mais garde son identité. Des édifices qui avaient été construits pour un but, sont utilisés de manière différente. La vie de tous les jours, la vie des événements humains, des « petites choses », des attachements des êtres aux lieux, de la formation de leurs habitudes, tout cela défie le projet de l'architecte : « J'ai vu des anciens palais habités à présent par de nombreuses familles, des couvents transformés en écoles, des amphithéâtres devenus des champs de football ; ces transformations sont survenues de manière la plus efficace là où ni un architecte ni un administrateur habile ne sont intervenus »¹¹.

Cette liberté émotive des habitants qui trouvent la solution rationnelle pour eux à un moment déterminé fascine Rossi ; il aime les événements inattendus qui mettent en cause la fonction, comme les bistrotts sous les voûtes de la Schnell-Bahn de Berlin, ou les kiosques à deux étages derrière la cathédrale de Ferrare. Les gens vivent dans l'espace construit, ils en font





des usages qui changent dans la persistance des formes et des typologies. La pensée de Rossi a ouvert la voie à l'idée de flexibilité et de mélange des fonctions qui sera un thème important de la pratique et de la théorie architecturale des années 1990 et surtout 2000 – par exemple chez Josef Kleihues, Leon et Rob Krier, Vittorio Gregotti et Oriol Bohigas¹². Les transformations de l'usage, dans le va-et-vient de la persistance et du changement, disent les alternances de la mémoire et de l'oubli, ou mieux encore la composante d'oubli qui se niche dans la mémoire.

Reprenons les caractéristiques de la mémoire selon Rossi, suivant ce que j'ai défini comme son aspect non proustien. On sait la place que le surgissement de la mémoire involontaire occupe dans *À la Recherche du temps perdu* : elle a le pouvoir de faire renaître non seulement un lieu et une atmosphère, mais aussi l'émoi de cette expérience lointaine soudainement rendue présente et vivante. Mais la mémoire volontaire, comme celle de l'architecte qui en 1981 revisite ses propres œuvres et se remémore

son parcours de recherche, offre la possibilité de contempler les émotions avec la distance du temps et surtout de comprendre mieux leur valeur de connaissance. Le souvenir permet le regard « scientifique » sur les émotions. Si beaucoup d'expériences en psychologie et en neurosciences essaient aujourd'hui de capter l'émotion au moment même où elle se produit, on sait qu'une partie importante de la vie affective passe à travers le récit de nos émotions, le regard *a posteriori* sur ce que nous avons vécu, et les temporalités différentes de notre vie dans lesquelles ces *flashbacks* nous traversent l'esprit. Le souvenir d'une émotion, sans être l'émotion directe, appartient à un chapitre essentiel de l'affectivité humaine : le récit que l'on fait de ses propres expériences, récit certes interrompu, intermittent, mais sous forme narrative.

Le philosophe Peter Goldie¹³, dans un article essentiel pour les sciences affectives, parle de la mémoire autobiographique et des procédés de distanciation qui sont nécessaires pour la comprendre : l'ironie dramatique – le

procédé théâtral par lequel le spectateur en sait plus que les personnages du drame –, et le style indirect libre, le procédé à travers lequel le narrateur fonde sa perception et la perception d'un personnage. Ainsi les souvenirs reviennent à nous non pas comme retrouvailles, mais comme reconstructions. Rossi proposait déjà cette vision de l'autobiographie comme reconstruction, à travers l'effort de décrire, de raconter : « Pour expliquer et comprendre mon architecture, il me faut parcourir à nouveau les événements et les impressions. Les décrire ou trouver un moyen de les décrire »¹⁴. Or la mémoire chez Rossi conjugue l'aspect nostalgique et l'aspect cognitif, entrelace la recherche individuelle et la recherche de l'architecture, l'existence personnelle de l'architecte et la longue période d'une activité aussi ancienne que l'être humain : construire. La vie avec ses particularités et ses choix volontaires ou fortuits se fonde dans la grande aventure de l'architecture. Et la forme est celle d'une narration : « Je savais que l'architecture devenait possible dans

la confrontation d'une forme précise avec le temps et les éléments, une confrontation qui durait jusqu'à ce que la forme fût détruite dans le procès de ce conflit. L'architecture était un des moyens par lesquels l'humanité a pensé survivre; c'était une manière d'exprimer la recherche fondamentale du bonheur »¹⁵.

Dans l'*Autobiographie*, le passage du temps est coulé dans les pierres, les murs, les bâtiments. Les fonctions et les usages changent et la morphologie urbaine recèle, à travers l'oubli même, l'empreinte archéologique de ce qui fut ou de la manière dont on a utilisé les lieux. De là vient, dit Rossi, sa passion pour « les collections archéologiques, les ustensiles, les fragments où la pierre ancienne se confond avec l'os et, dans l'os même, s'est perdue la structure du squelette »¹⁶. On a déjà remarqué que Rossi reconnaît l'importance des impressions blotties dans les souvenirs les plus éloignés: « Assurément, certaines choses ne sont pas compréhensibles si elles ne sont pas rapportées aux émotions par lesquelles nous en avons eu l'expérience »¹⁷.

L'architecte opère à partir de formes géométriques éternelles dans des contextes pour ainsi dire blessés par le temps et les événements. Car l'effet de la destruction de la Seconde Guerre mondiale était encore fort pour Rossi. Il serait impossible de comprendre la revue *Casabella-continuità*, dont il a été un des principaux rédacteurs de 1955 – lorsqu'il n'avait que vingt-quatre ans – à 1964, sans l'insérer dans le débat italien et international de l'après-guerre. Comment ne pas ressentir l'atmosphère inquiétante – l'inquiétude étant bien sûr une émotion – qui émane de ses dessins où les objets de la vie quotidienne sont aussi grands que les bâtiments: ainsi, dans une image (n° 32) de *Il Libro azzurro. Alcuni dei miei progetti*¹⁸, une cafetière et un vase démesurés dominant l'espace urbain, exposant la fragilité des constructions humaines soumises aux érosions du temps. Suivant les mots qui accompagnent ce croquis: « Le paysage urbain me semble toujours davantage caractérisé par ces éléments qui naissent des constructions abandonnées, d'écroulements ou de sédimentations

diverses. Ainsi, dans ces villes ou ces paysages à éléments divers, les objets domestiques finissent par se placer sur le même plan... ».

Ainsi, à côté de l'immense cafetière, on reconnaît, dans une atmosphère qui fait penser aux tableaux de Mario Sironi, des éléments des constructions de Rossi, comme la tour du théâtre flottant pour la Biennale de Venise de 1979, *il Teatro del Mondo*. Ce souvenir côtoie la forme d'un autre souvenir, la silhouette d'une immense statue étrange qui avait frappé Rossi enfant, le San Carlone sur le lac Majeur, dans laquelle on peut monter, comme dans une tour. Le bord droit du croquis est complètement occupé par un bâtiment en briques et échelles extérieures qui rappelle les bâtiments de New York, ville que Rossi aime (il a enseigné à l'école d'art et d'architecture de Cooper Union à la fin des années 1970).

Combien de fois revient dans les dessins de Rossi ce théâtre de Venise, la ville où il a enseigné, à l'Institut universitaire d'Architecture, de 1975 jusqu'à sa mort en 1997! Le théâtre est une forme que Rossi affectionne, car elle s'érige sur une tension forte entre l'extérieur et l'intérieur et marque une temporalité cyclique qui relève de l'éphémère du spectacle et de l'éternel de la répétition. Venise, quant à elle, est la ville analogue par excellence qui peut absorber les analogies des rapprochements mentaux que l'architecte fait, comme il l'avoue, entre le Palais des Doges, Moscou ou les phares de la Nouvelle Angleterre: « La tour de mon théâtre vénitien pourrait être un phare ou une horloge; le clocher peut être un minaret ou une des tours du Kremlin; les analogies sont illimitées, telles qu'elles sont vues de l'arrière-plan de cette ville analogue par excellence »¹⁹.

L'enchaînement des analogies se déploie à travers des formes urbaines variées, des formes sensibles intériorisées dans la mémoire de l'architecte, mais aussi à travers les éléments de la nature perceptibles dans cette ville faite de pierre et de ciel, ville qui n'est pas sans rappeler à Rossi un vers d'Alcée sur le coquillage et sa carapace dure: « coquille fille de la pierre et de la mer blanche, tu étonnes l'esprit des

enfants »²⁰. Cette image qui embrasse d'un seul coup poésie, architecture, ville et mer, reprend le thème de l'enfance suggéré si souvent par l'*Autobiographie scientifique*, mais aussi projette sur le temps des affects et du travail, et donc de l'action, l'émotion première de tout acte de connaissance: l'étonnement. Aristote qui, contrairement à Platon, ne condamne pas l'affect, a pensé au rapport entre les affects et la cognition, et dit dans sa *Métaphysique*: « Ce fut l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques ».

Quel lien plus fort pourrait-on trouver entre l'aspect scientifique et l'aspect émotionnel tissés ensemble dans l'*Autobiographie* de Rossi? Entre son rationalisme et son étude des impressions et émotions fondatrices de sa recherche, de toute recherche? Le vers d'Alcée plonge alors l'architecte dans sa vision de la ville, espace collectif, fait de temps, de continuité, de persistance, comme les traces de la mémoire dans les êtres et les choses: « L'étonnement a une croûte dure faite de pierre et formée par la mer, comme la croûte des grandes constructions en acier, pierre, béton qui forment la ville. »

Patrizia Lombardo est professeure ordinaire à l'Université de Genève où elle enseigne la littérature française, la littérature comparée et le cinéma. Elle dirige le projet de recherche « Affective Dynamics and Aesthetic Emotions » au Swiss Centre for Affective Sciences (CISA) de Genève.



1 Nous citons le livre de Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion* (The M.I.T. Press, Cambridge Mass./London, 1987) dans notre introduction à l'entretien avec Klaus Scherer. À part Rossi, *Architettura della città*, 1966 (trad. fr. *L'Architecture de la ville*, Infolio, Gollion, 2001), voir l'ouvrage collectif de E. Bonfanti, R. Bonicalzi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitale, *Architettura razionale*, Electa, Milan, 1973; sur le rationalisme de Rossi, voir Anthony Vidler, « La troisième typologie », *Architecture rationnelle: la reconstruction de la ville européenne*, Léon Krier, Bruxelles, Éditions des Archives d'architecture moderne, 1978. Vidler parle du purisme de Rossi comme d'un retour nostalgique à des formes du modernisme qui, dans les années 1970, s'oppose aux excès postmodernes, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p. 162.

2 Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981 (trad. fr. *Autobiographie scientifique*, Parenthèses, Marseille, 1988). Traduction de l'auteur; la pagination est donc celle de l'édition américaine. Dès les premiers paragraphes, Rossi dit que le titre reprend volontairement celui de Max Planck, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1948 (*Autobiographie scientifique et derniers écrits*, introduction, traduction et notes d'André Georges, Albin Michel, Paris, 1960).

3 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 72.

4 Aldo Rossi, préface à Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Idea Books Edizioni, Milan, 1982, et Rizzoli International Publication, New York, 1988, pp. 15 et 14.

5 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, PUF, Paris, 1950, pp. 16-17.

6 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 35.

7 *Ibid.*, p. 71. *The Concept of Mind* fut publié en 1949 et fut perçu comme le texte fondateur du behaviourisme philosophique ou analytique.

8 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 44.

9 *Ibid.*, p. 73.

10 La postface de Vincent Scully dans *A Scientific Autobiography* insiste sur la présence de la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico dans l'architecture de Rossi.

11 *Ibid.*, p. 75.

12 Voir Josef Kleihues, *Stadt der Architektur, Architektur der Stadt*, Nicolai, Berlin, 2000; Oriol Bohigas, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa, Barcelona, 2004; Vittorio Gregotti, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza, Rome-Bari, 2000.

13 Un des philosophes contemporains qui a mis en valeur le rôle des émotions. Voir Peter Goldie, *The Emotions: A Philosophical*

Exploration, Clarendon Press, Oxford, 2000. « Narrative Thinking, Emotion, and Planning », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 67, 2009, pp. 97-106.

14 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 1.

15 *Ibid.*, p. 2.

16 *Ibid.*, p. 2.

17 *Ibid.*, p. 6.

18 *Il libro azzurro*, Zurich, Jamileh Weber Galerie-Éditions Zurich, 1983, p. 32. Il s'agit d'un magnifique volume reproduisant les dessins avec les inscriptions de Rossi, qui avaient été exposées à Zurich par la Galerie Jamileh Weber.

19 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 67.

20 *Ibid.*, p. 66.

Aldo Rossi, Cimetière de San Cataldo, 1971-1978.

Vue de l'ossuaire. Tiré de: Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: Architettura 1959-1987*, Electa, Milano, 1987

«Si le soleil entre dans la maison, il est un peu dans votre coeur»

Le Corbusier

Maison Borel à Brno, République tchèque
Tropos Modern de Architecture

unlimited perspective sa

Route de la Pâle 14 1026 Denges Suisse
T +41 21 804 17 00 F +41 21 804 17 09 M +41 79 455 51 13
panoramah.com

