

Le récit autobiographique d'Aldo Rossi

Introspection ou rétrospection ?

Marianna Charitonidou

DANS **L'HOMME & LA SOCIÉTÉ** 2018/3 (N° 208), PAGES 295 À 318

ÉDITIONS **ASSOCIATION POUR LA RECHERCHE DE SYNTHÈSE EN SCIENCES HUMAINES (ARSSH)**

ISSN 0018-4306

ISBN 9782343175454

DOI 10.3917/lhs.208.0295

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2018-3-page-295.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la Recherche de Synthèse en Sciences Humaines (ARSSH).

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le récit autobiographique d'Aldo Rossi

Introspection ou rétrospection ?

Marianna CHARITONIDOU
École d'architectes ingénieurs¹, NTUA (Grèce)/
Département de théorie et d'histoire de l'art, École
des beaux-arts d'Athènes

Cet article se propose d'explorer le cas de l'« architecte-historien », terme par lequel je désigne un architecte prenant lui-même en charge son histoire. Ainsi, quelle est la signification, pour un architecte, d'une telle prise en charge de l'interprétation de son œuvre ? Aldo Rossi, en 1981, publie *A Scientific Autobiography*, livre qui constitue une enquête sur les sources de sa propre création. Mon intention dans cet article est de déchiffrer et de comprendre la position de la notion d'introspection dans la réflexion d'Aldo Rossi. Un des objectifs de ma contribution est de montrer quelle est la signification de cette introspection pour le domaine de l'architecture. Dans l'épigraphe de son autobiographie, Rossi pose la question suivante : « Dès lors, à quoi ai-je pu aspirer dans mon métier ? » (Rossi, 1988 [1981a] : 5). Cette interrogation montre sa volonté de mettre en question ou au moins d'examiner son apport à la connaissance et à la pratique architecturales. La réponse qu'il propose à sa propre question est la suivante : « [C]ertes à peu de choses, vu que la possibilité de réaliser de grandes choses est historiquement forclosée. » (Rossi, 1988 [1981a] : 5).

Quel était le contexte dans lequel Aldo Rossi a mis en récit son architecture ? Qu'implique le récit autobiographique, du moment que l'auteur est lui-même architecte ? Aldo Rossi nous informe qu'il a conçu son autobiographie comme

¹ School of Architecture, National Technical University of Athens (Université nationale polytechnique d'Athènes) ; Tositsa building, ground floor, Odos Patission 42, 106 82 Athina (Greece).

« une systématisation de [son] propre travail » (Rossi, 1988 [1981a] : 155). L'analyse du récit de l'*Autobiographie scientifique* pourrait nous servir à examiner la relation entre le métier d'écrire et le métier de dessiner. Rossi nous y rappelle qu'« à travers l'écriture, se dessine un autre projet » (*ibid.* : 154). Dans les pages de la première édition française de cette autobiographie figurent des croquis de ces projets, comme celui de l'étude du portique du *Cimitero di San Cataldo* à Modène (fig. 1), ainsi que celui qu'il fit en 1980 de l'unité d'habitation Gallaterese à Milan (fig. 2). À part les croquis et les dessins, on y trouve des photos des lieux qui ont déterminés sa réflexion sur la ville et l'architecture, et leur histoire, telles que les maisons sur le canal à Milan (fig. 3). Si j'essayais de discerner un trait commun qui guide le choix des photos et des dessins que Rossi a choisis pour illustrer les pages de son autobiographie, j'identifierais leur valeur en tant qu'archétypes. Le seul dessin perspectif abouti qui apparaît dans l'édition française de l'*Autobiographie scientifique* est celui du *Cimitero di San Cataldo* à Modène (fig. 4 ; *ibid.* : 69). Ces dessins et photos témoignent du désir de retour à un bonheur enfantin et simple. Nous pourrions y repérer une association avec le « gai savoir » nietzschéen (Nietzsche, 1998 [1882]). À propos des cabines de l'île d'Elbe (fig. 5) il affirme : « Ces cabines comme de petites maisons innocentes. » (Rossi, 1988 [1981a] : 48). Rossi semble être attiré par les « structures simples provisoires. » (Rossi, 1988 [1981a] : 51). Un trait caractéristique de l'approche de Rossi est la fusion des idées qui correspondent à des différents projets en un dessin.

Cette attitude de créer des dessins hybrides qui mêlent des projets différents témoigne de son intention de mettre en avant les connections entre ces projets et leur perception comme composants d'un tissu imaginaire continu. Cela devient évident dans le cas de son dessin produit en 1982 qui unifie *Cimitero di San Cataldo* à Modène et le *Teatro del Mondo* (fig. 6). Un autre trait caractéristique de sa manière de percevoir la pratique du dessin et de concevoir son architecture est sa tendance à créer de nombreuses variations du même projet. C'est le cas par exemple pour les variations de son étude pour le dessin intitulé *L'azzurro del cielo*, qui fait partie de projet pour le *Cimitero di San Cataldo* (fig. 7).

Rossi écrit : « C'est peut-être cette part autobiographique de l'édifice que je veux voir dans l'architecture mais aussi dans l'abandon de l'architecture » (Rossi, 1988 [1981a] : 145). Les notes qui composent son autobiographie ont été rédigées sur une période de dix ans. À un moment donné de sa vie, Rossi s'est mis à envisager l'architecture comme une description du monde qui l'entoure, ainsi que de lui-même. Il écrivait ainsi : « pour comprendre ou expliquer mon architecture, il me faut parcourir à nouveau les événements et

les impressions. » (Rossi, 1988 [1981a] : 10). Le physicien Max Planck, auquel Rossi emprunte son titre, relate dans son autobiographie les circonstances de ses découvertes scientifiques. Son récit se caractérise par une narration linéaire (Planck, 1960 [1948]). À la différence du récit de Planck, celui de Rossi se caractérise par un cheminement non linéaire des méditations philosophiques et esthétiques.

Introspection, rétrospection, projection, prospection...

L'introspection se concentre sur l'observation du présent actuel, tandis que la rétrospection se focalise sur le passé. Nous pourrions utiliser le terme « introspection » pour désigner la pratique de regarder à l'intérieur de soi. Jacques Schlanger, dans son article intitulé « Introspection, rétrospection, prospection », note que « [d]ès que nous avons conscience de notre activité mentale, nous sommes en train de nous introspecter » (Schlanger, 2001 : 528). Il nous rappelle également que « l'introspection ne consiste pas uniquement à nous observer mais aussi à rendre compte de ces observations à nous-mêmes et à autrui. » (*ibid.*). Comment Aldo Rossi entend-il l'acte d'observer sa propre activité mentale ? Nous chercherons donc à examiner à quel point le récit qu'Aldo Rossi développe dans son *Autobiographie scientifique* s'appuie sur l'introspection.

Si nous tentions de comparer le récit de *L'Architettura della città* (1966) et celui de *A Scientific Autobiography* (1981a), nous serions confrontés à la tension qui existe entre la fonction rétrospective et la fonction prospective de l'histoire. Le regard prospectif désigne le regard tourné vers l'avenir. Si nous entendons le récit autobiographique comme un récit « rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence » (Lejeune, 1975 : 14), nous pourrions examiner à quel point le récit que Rossi développe dans son *Autobiographie scientifique* est autobiographique. Le terme « autobiographie » peut prendre un sens strict de récit rétrospectif de sa propre vie. Les autobiographies offrent une approche personnalisée des événements et se caractérisent par des procédés fictionnels qui dramatisent le récit historique. Aldo Rossi écrit ainsi : « On pourrait dire de chaque projet comme d'une histoire d'amour inachevée. » (Rossi, 1988 [1981a] : 145).

Aldo Rossi fait appel au double sens du mot « temps ». Il conçoit le temps comme un phénomène à la fois atmosphérique et chronologique. Cette polysémie du mot « temps » pourrait nous aider à comprendre comment le rapport entre introspection et rétrospection se déploie dans la pensée

d'Aldo Rossi. À propos de la lecture rétrospective de l'évolution de sa réflexion architecturale et sa relation avec l'introspection, Aldo Rossi remarque que « dans l'itinéraire d'un artiste ou d'un technicien, les choses changent comme nous changeons nous-mêmes. » (Rossi, 1988 [1981a] : 100). Il s'interroge sur la signification de ce changement. Une des questions posées dans cet article sera de déterminer si cette interrogation constitue un trait du regard historique. Rossi en tant qu'écrivain de son autobiographie construit lui-même un récit historique à son sujet.

Aldo Rossi s'intéresse au rapport entre l'imagination et la mémoire. En parallèle, il établit une analogie entre la relation de l'observation avec la mémoire, d'une part, et celle de l'analyse avec la créativité, d'autre part. Dans son *Autobiographie scientifique*, il essaie d'observer rétrospectivement sa propre activité mentale. Il tente de comprendre « sa manière d'être » (Rossi, 1988 [1981a] : 154). La démarche introspective se caractérise par une ambivalence, qui est due à la spécificité du regard interprétatif que l'auteur adopte lorsqu'il est à la fois le sujet d'analyse et l'observateur de son activité mentale. L'aspect qui m'intéresse particulièrement ici est celui de la double nature de l'activité de l'introspection.

À la différence de l'introspection, la rétrospection se focalise sur l'observation de l'activité mentale après qu'elle a eu lieu. Dans le cas du regard rétrospectif en soi, le temps de l'effectuation de l'événement mental et le temps de son observation se distinguent. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une activité d'examen de ses propres traces mentales. Le récit qu'Aldo Rossi met en œuvre dans son *Autobiographie scientifique* se caractérise par une ambiguïté. Tandis qu'il nous rappelle à plusieurs reprises qu'il se tient à la force de l'« expérience directe », il ne semble pas hésiter à recourir à l'observation de ses activités mentales non immédiates. Aldo Rossi entend l'expérience comme un phénomène de transmission de la pensée. Henri Bergson, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, soutient que « l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer » (Bergson, 1889 : 12). Il note également que :

Comme nous n'avons point coutume de nous observer directement nous-mêmes, mais que nous nous apercevons à travers des formes empruntées au monde extérieur, nous finissons par croire que la durée réelle, la durée vécue par la conscience, est la même que cette durée qui glisse sur les atomes inertes sans y rien changer. (Bergson, 1889 : 118)

Cette distinction entre la « durée réelle » et la « durée vécue » pourrait nous aider à mieux saisir l'ambiguïté de la pensée d'Aldo Rossi à laquelle je me

réfère ci-dessus. La « durée réelle » pourrait être associée à la narration de l'autobiographie comme histoire sociale, tandis que la « durée vécue » pourrait être liée à la narration de l'autobiographie comme création. Bergson, dans *Matière et Mémoire*, distingue deux formes de la mémoire, dont la première est liée à l'imagination, tandis que la seconde est liée à la répétition. Plus spécifiquement, il discerne « deux mémoires, dont l'une imagine et dont l'autre répète » (Bergson, 1939 [1896] : 87). Une question intéressante à propos de la pensée d'Aldo Rossi est celle du rapport entre imagination et répétition. La distinction entre la mémoire qui imagine et celle qui répète me semble heuristique pour mieux saisir comment les souvenirs prennent forme à travers les projets architecturaux et urbains.

Rossi et l'utilité de l'histoire pour la vie

Pour mieux comprendre la pulsion qui pousse Aldo Rossi à se tourner vers l'histoire pour discerner les typologies qui lui permettent d'imaginer ses projets, nous pourrions recourir à la distinction que Nietzsche fait, dans la *Deuxième Considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, entre les trois conceptions de l'histoire : l'histoire « monumentale », l'histoire « antiquaire » et l'histoire « critique ». Nietzsche y écrit :

L'histoire appartient au vivant sous trois rapports : elle lui appartient parce qu'il est actif et qu'il aspire ; parce qu'il conserve et qu'il vénère ; parce qu'il souffre et qu'il a besoin de délivrance. (Nietzsche, 1990 : 138)

Il associe chacune de ces manières de se rapporter à l'histoire à une espèce d'histoire. Il remarque, donc, qu'à la trinité de rapports mentionnés ci-dessus « correspondent trois espèces d'histoire » (Nietzsche, 1990 : 138). Il distingue trois points de vue selon lesquels l'individu se met en relation avec l'étude de l'histoire : « un point de vue “monumental”, un point de vue “antiquaire” et un point de vue “critique” » (Nietzsche, 1990 : 138). Parmi les formes d'histoire que Nietzsche discerne, celle qui se caractérise par un regard plutôt prospectif ou projectif est l'« histoire critique ». Philippe Granarolo, dans *L'Individu éternel. L'expérience nietzschéenne de l'éternité*, exprime sa conviction que Nietzsche tente de penser le futur « comme futur de la vie, comme futur vivant » (Granarolo, 1993 : 12). Il souligne que Nietzsche conçoit la vie comme « présence du passé dans le présent, du présent dans le futur, du futur dans le présent et dans le passé » (Granarolo, 1993 : 12).

Nietzsche note que la « vie exige qu'on identifie le présent avec le passé, de sorte qu'une certaine violence, une certaine déformation est toujours liée à la comparaison. » (Nietzsche, 1990 : 369). Il associe cette activité d'identification du présent avec le passé à l'instinct classique. Plus précisément, il affirme : « J'appelle cet instinct l'instinct de ce qui est, de ce qui possède une valeur exemplaire : le passé sert de modèle au présent. » (*ibid.*). Dans le cas d'Aldo Rossi, nous pourrions identifier une formulation du présent qui prend comme point de départ l'imitation du passé. Ce qui me semble stimulant à étudier est le rôle que joue la ville et ses typologies pendant le processus de la création architecturale dans le présent à travers l'assimilation des formes et des typologies architecturales et urbaines qui viennent du passé.

Nietzsche fait la distinction entre l'instinct « classique » et l'instinct « traditionaliste ». Il nomme « traditionaliste » cet instinct « qui s'efforce de saisir le passé comme passé, sans le déformer, sans l'idéaliser. » (Nietzsche, 1990 : 369). Il souligne également que le « besoin de vivre requiert l'instinct classique, le besoin de vérité requiert l'instinct traditionaliste. » (*ibid.*). Nous voyons, donc, que Nietzsche oppose la vie à la vérité. Pour lui, l'instinct « classique [...] soumet le passé à un traitement artistique, il le transfigure par la force de l'art. » (*ibid.*). Il devient, donc, évident que Nietzsche conçoit l'art comme une force de transfiguration de la vie. Jacques Gubler, dans son texte « Le jeu de l'autobiographie », note que la « force péremptoire du langage de Rossi réside dans la transfiguration de l'illusion de l'illusion » (Gubler, 2000 : 53). Nous voyons donc qu'il y a aussi un enjeu de transfiguration dans la pensée de Rossi.

Entre la mémoire autobiographique et la mémoire collective de la ville

Nietzsche note que pour l'homme qui adopte le point de vue lié à l'« histoire antique [...] l'histoire de sa ville devient pour lui l'histoire de lui-même » (Nietzsche, 1990 : 231-232). Cette remarque de Nietzsche pourrait être très utile pour comprendre à quel point, dans le cas d'Aldo Rossi, l'histoire de sa ville devient l'histoire de lui-même. Le fait qu'il ait publié un traité théorique sous le titre *L'Architettura della città*² renforce l'hypothèse que cette identification entre l'histoire de sa ville et son histoire, c'est-à-dire son autobiographie, pourrait être juste. Aldo Rossi identifie l'histoire du soi à l'histoire de la ville. Pour lui, l'histoire de l'architecture constitue le matériau de l'architecture. *L'Architecture*

² 1966, traduit en français sous le titre *L'Architecture de la ville* en 1981.

de la ville nous invite à regarder l'histoire comme une matière vivante. La démarche qu'il élabore dans cet ouvrage vise à revaloriser « l'histoire dans la réalité bâtie de la ville. » (Ribeiro Peixoto, 2002 : 52). Selon Paul Ricœur, l'histoire est une écriture qui n'est pas déliée du réel (Ricœur, 1983).

La manière dont A. Rossi lie la ville et la vie se révèle quand il écrit qu'« [u]n lieu se fixe dans la mémoire dans la mesure où il devient un lieu d'affection, ou dans la mesure où l'on s'identifie à lui. » (Rossi, 1988 [1981a] : 72). La mémoire, donc, devient l'acteur de connexion entre la vie intime et l'histoire. Rossi semble concevoir « les faits urbains », les artefacts urbains, comme des mécanismes qui permettent l'accès à sa propre vie intime. Une question au cœur de cet article est de savoir comment la liaison entre vie et réalité fabriquée urbaine est liée au geste d'introspection, dit aussi auto-analytique, qui caractérise sa pratique. En même temps, il semble croire à l'utilité de l'histoire pour la ville et l'architecture.

Aldo Rossi conclut *L'Architecture de la ville* avec un chapitre intitulé « Évolution des faits urbains ». Ce titre témoigne de son intention de fabriquer un regard projectif/prospectif rétrospectif sur la ville. Comme il nous le rappelle dans le chapitre intitulé « La mémoire collective », il conçoit la ville comme « le "locus" de la mémoire collective » (Rossi, 1981b [1966] : 179). Il me semble intéressant d'examiner comment se nouent les liens entre la mémoire collective et la mémoire individuelle dans la pensée d'Aldo Rossi. Pour comprendre la place de la ville dans la réflexion qu'il formule dans *L'Architecture de la ville*, nous pouvons revenir au début du sous-chapitre intitulé « La ville comme histoire », où il écrit que « la ville est par elle-même dépositaire d'histoire » (Rossi, 1981b [1966] : 174).

Maurice Halbwachs consacre un chapitre de son ouvrage intitulé *La Mémoire collective* à l'analyse de la relation de la mémoire collective avec la mémoire historique. À ce propos, il met en avant l'opposition apparente entre mémoire autobiographique et mémoire historique. Cette tension à laquelle Halbwachs fait appel dès 1950 se situe au cœur du récit d'Aldo Rossi dans son *Autobiographie scientifique* et de la problématique de ce texte. Pour Halbwachs, que Rossi a lu attentivement, « [l]a mémoire collective [...] enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. » (Rossi, 1981b [1966] : 36). Il se réfère également au rapport entre la « mémoire personnelle » et la « mémoire sociale. » Il soutient que la mémoire autobiographique aide la mémoire historique. En parallèle, il semble croire que la mémoire historique est plus étendue que la mémoire autobiographique.

L'assassin de l'architecture ou de l'histoire opératoire ?

Une question qui émerge lorsque nous essayons de comprendre la double fonction du récit historique en tant que rétrospection et projection est de savoir si l'« histoire opératoire » constitue un récit projectif. Nous pourrions également nous interroger sur la relation de la fonction prospective de l'histoire avec sa fonction projective. Par conséquent, il serait intéressant de chercher à comprendre à quel degré l'« histoire opératoire » est fondée sur une pratique de projection ou sur une activité de prospection.

L'historien de l'architecture Manfredo Tafuri, dans son ouvrage *Teorie e storia dell'architettura*, publié en 1968, fait une critique de l'« histoire opératoire » (Tafuri, 1976a [1968]). Il qualifie d'« opératoire » l'histoire qui formule ses jugements non à partir d'une analyse rigoureuse des faits, mais sur des valeurs *a priori* dictées par les courants qu'elle entend légitimer. Pour lui, la « critique opératoire » s'appuie sur l'histoire afin de donner une certaine direction à l'avenir. Il entend l'« histoire opératoire » comme un genre de récit historique qui est fondé sur une projection du passé vers le présent et une projection du présent vers le futur. En d'autres mots, le récit historique opératoire se caractérise par une forte fonction projective. Comme Teresa Stoppani nous le rappelle, Tafuri essaie d'élaborer une démarche historique qui ne devrait être réduite ni à l'histoire de l'art ni au projet de l'architecture (Stoppani, 2010).

Aldo Rossi a dédié à Manfredo Tafuri son aquarelle intitulée *L'Architecture assassinée* en 1975. À travers cette aquarelle, il exprime sa conviction que l'approche de Tafuri « assassine » l'architecture. Dans *L'Architecture assassinée* (fig. 8) figurent des ruines qui semblent venir de l'unité d'habitation *Monte Amiata*, dans le quartier de Gallarate à Milan, conçue par Rossi et construite dès 1970 (fig. 9). Malgré cette tension entre l'historien de l'architecture et l'architecte italien, le second a choisi *L'Architecture assassinée* en couverture de l'édition anglaise (1976) de *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (1973) de Tafuri. Pour nous remettre dans le contexte, rappelons que cet ouvrage a été publié en Italie l'année même de la quinzième Triennale di Milano, au cours de laquelle le tableau d'Arduino Cantafora, intitulé *La Città analoga*³, a été exposé.

Un dessin de *L'Architecture assassinée* a été publié dans les pages de la première édition française de sa *Scientific Autobiography* (1988), à propos

³ Luis DE GREGORIO, « The Italian “Tendenza” in the Centre Pompidou », *Metalocus* [En ligne]. Mis en ligne le 11/07/2012 (consulté le 28/03/2019). URL : <https://www.metalocus.es/en/news/italian-tendenza-centre-pompidou>

duquel Rossi nous informe qu'à travers ce dessin il a tenté d'exprimer la relation entre l'identité et la perte d'identité (Rossi, 1988 [1981a] : 32-35). Les divergences entre les idées de *La Città analoga* – conçue par Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart, et exposée en 1976 lors de la Biennale de Venise, dans le cadre de l'exposition « Europa-America: Centro storico-suburbio » (fig. 10) – et la démarche qu'élabore Tafuri dans son *Progetto e utopia* pourraient se récapituler dans leur conception différente du rôle de l'architecte quant « aux enjeux de la ville en situation de crise de la modernité » (Chupin, 2010 : 137-138). Manfredo Tafuri exprima en 1986, dans sa *Storia dell'architettura italiana*, son scepticisme à l'égard de l'interprétation de la ville par Aldo Rossi. Plus précisément, il y écrivait :

Tout était représentation ; il était inutile de s'inquiéter pour les significations secondaires propres à des réalités inaccessibles. La ville – bien que Rossi prétende le contraire – se révéla comme un simple prétexte. (Tafuri, 1989 [1986] : 138)⁴

Pour mieux saisir le sens de cette controverse entre Aldo Rossi et Manfredo Tafuri, il faut prendre en considération l'amitié qui les liait, et la dimension du jeu dans leurs relations.

L'aspect vital de l'oubli

Nietzsche, dans la *Deuxième Considération inactuelle*, valorise l'oubli contre la mémoire, tout en soutenant que la situation moderne est caractérisée par l'hypertrophie des souvenirs mis en ordre par l'histoire. L'importance de l'oubli pour Aldo Rossi devient évidente quand il écrit qu'il aurait pu utiliser comme titre de son *Autobiographie scientifique* « Oublier l'architecture » (Rossi, 1988 [1981a] : 145). La notion de l'oubli est très présente dans ses travaux, notamment dans son *Autobiographie scientifique*. Il semble associer l'oubli à la puissance de la vie. Il remarque que même s'il y « parle d'une école, d'un cimetière, d'un théâtre, il est plus juste de dire [qu'il] parle de la vie, de la mort de l'imagination. » (*ibid.*)

Selon Rossi, « la connaissance ne “change pas le monde” si l'imagination n'aide pas à la concrétisation. » (Rossi, 1988 [1981a] : 160). L'histoire de l'architecture n'est plus un simple répertoire, mais « une série d'objets affectifs mobilisés par la mémoire lors de la conception du projet : comme une “méditation des thèmes du passé” » (*ibid.* : 163). Rossi, pour saisir la puissance

⁴ Traduction de l'auteure.

de l'analogie dans l'imagination architecturale, s'appuie sur une lettre de Jung à Freud traitant de l'analogie en tant que forme archaïque de pensée inexprimable en mots, imagination silencieuse méditant des thèmes du passé.

Par conséquent, nous pouvons identifier dans sa pensée une liaison intime entre la vie, l'oubli et l'imagination. Une autre notion qui semble avoir une position centrale dans sa réflexion, et plus particulièrement, dans son autobiographie, est celle du suspens. Le concept de suspens chez Rossi sert à questionner une vision progressiste de l'histoire de l'architecture en recherchant la nouveauté dans une « répétition compulsive. » (Rossi, 1988 [1981a] : 100). Il y a donc, dans sa réflexion un rapport particulier entre le suspens et la répétition.

L'histoire et la mémoire acquièrent chez Rossi une dimension esthétique. La pensée de Nietzsche se caractérise par une force instinctive et libératrice qui associe l'art à la vie. Kant et Hegel subordonnent l'art au bien moral et à la philosophie de l'esprit. Kant, en privant l'art de toute liaison avec la vie tandis qu'il sanctifie l'autonomie de l'art, subordonne l'art à la vie. Quelle est la place de l'originalité du phénomène esthétique dans la pensée d'Aldo Rossi ? Si la pensée de Nietzsche se caractérise par une force instinctive et libératrice qui associe l'art à la vie, chez Rossi, ce sont l'histoire et la mémoire qui acquièrent une dimension esthétique. L'articulation entre le souvenir et l'oubli tient une place particulière dans la pensée d'Aldo Rossi. L'oubli dans son processus de création sert à trois opérations : l'abstraction, la fragmentation et le déplacement analogique. Ces opérations ont une valeur esthétique. Il semble lier la valeur esthétique du fonctionnement de la mémoire à l'oubli. Nous pourrions dire qu'il tente de saisir la nature sublime du processus sélectif de la mémoire. Rossi croit qu'afin de pouvoir « atteindre une certaine grandeur » (Rossi, 1988 [1981a] : 83), nous devons oublier « ou proposer simplement une image de référence qui se confond avec le souvenir » (*ibid.*). La mémoire, donc, reste importante mais il s'agit d'un souvenir sélectif, intuitif et inconscient. Rossi valorise le fonctionnement inconscient de la mémoire. Pierre Bourdieu, pour sa part, affirmait que « l'inconscient, c'est l'histoire » (Bourdieu, 2003 [1997] : 23).

En ce qui concerne l'intérêt pour l'oubli et sa valorisation, nous pourrions chercher des affinités entre la réflexion de Rossi et celle de Borges. Jorge Luis Borges, dans son texte intitulé « Funès ou la mémoire », inclus dans *Fictions*, nous rappelle que « penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire » (Borges, 1974 [1951] : 118). En parallèle, Nietzsche, dans sa *Généalogie de la morale*, analyse l'aspect positif de l'oubli et son importance pour la vie. Il écrit : « l'oubli n'est pas seulement une *vis inertiae*, comme le croient les esprits superficiels » (Nietzsche, 1993 : 803,

2^e dissertation, § 1). La caractéristique de l'oubli qui semble attirer l'attention de Nietzsche est son pouvoir actif. Il soutient que l'oubli est « une faculté d'inhibition positive au sens le plus strict du mot » (*ibid.*).

Entre le geste de l'écriture et le geste du dessin

Stendhal a joué un rôle très important dans la genèse de l'*Autobiographie scientifique*. Par ailleurs, Rossi nous rappelle que « [p]eut-être les dessins de Stendhal et cet étrange mélange entre autobiographie et plans d'édifices furent-ils l'une de [s]es premières approches de l'architecture » (Rossi, 1988 [1981a] : 20). Un aspect qui émerge lorsque nous pensons la relation des manuscrits de *La Vie de Henry Brulard* de Stendhal avec les manuscrits des *Quaderni Azzurri* – qui comprennent certaines notes autobiographiques de Rossi de 1968 à 1962, le dessin fait en 1979 réunissant le *Cimitero di San Cataldo* à Modène et le *Teatro del Mondo*, où la fusion entre texte et dessin est évidente (fig. 11) – et certains dessins graphico-textuels de Rossi, comme *L'Ombra del teatro* (fig. 12), est la place du geste graphique dans le récit autobiographique. L'analyse de leurs affinités sert à interroger le statut du dessin au sein de l'écriture de soi. Comment le geste graphique met-il en situation le soi et les modalités de sa compréhension ? La juxtaposition des croquis, plans, esquisses de territoires que l'on trouve dans *La Vie de Henry Brulard*, et l'oscillation des dessins et de l'écriture nous invitent à revisiter le principe de l'autobiographie comme récit (fig. 13).

Les dessins du manuscrit de la *Vie de Henri Brulard*, autobiographie de Stendhal, pourraient constituer un point de départ pour chercher à comprendre les « processus génétiques investis dans l'usage des croquis de Stendhal, tout en proposant quelques principes d'analyse qui unissent texte et dessin » (Lumbroso, 2007 : 120). L'étude des manuscrits de cet ouvrage révèle que Stendhal suspendait ses phrases pour faire ces croquis, en laissant le discours en suspens. Par ailleurs, dans son *Autobiographie scientifique*, Rossi, avoue « toute sa dette envers le Stendhal de *La Vie d'Henry Beyle* » (Cohen, 2015 [1984] : 11). Dans le cas de l'autobiographie de Stendhal, nous sommes confrontés à un langage grapho-verbal, qui met en parallèle les dessins et l'écriture. Nous pourrions dire que cette articulation entre figurativité et narrativité active l'imagination tactile de la mémoire. Il me semble intéressant d'essayer de comprendre comment la relation image mentale/image graphique est conçue dans le cas de Stendhal et celui de Rossi. Le dessin oscille entre la réalité et l'illusion.

Stendhal écrit : « J'étais tout émotion, et cet excès d'émotion ne m'a laissé que quelques images fort nettes, mais sans explications des comment et des pourquoi. » (Stendhal, 1996-1998 [1890] : f° 312ter, vol. 2, 263). Il nous rappelle aussi que l'écriture de son autobiographie constitue un effort d'écrire uniquement avec sa mémoire : « ce livre-ci, fait uniquement avec ma mémoire, ne sera pas fait avec d'autres livres » (Stendhal, 1982 [1890] : 918). Ce qui me semble intéressant est le fait qu'il exprime que l'excès de la sensation provoqué par l'acte de plonger dans ses souvenirs l'a poussé à utiliser les dessins au lieu des lettres. Plus spécifiquement, il note : « Je suis si absorbé par les souvenirs qui se dévoilent à mes yeux que je puis à peine former mes lettres » (Stendhal, 1996-1998 [1890] : f° 38vo, daté du 18 décembre 1835, vol. 1, 906). L'usage des dessins sert à ressusciter la force de la sensation corporelle. Chez Rossi, comme chez Stendhal, le dessin acquiert une fonction constructive dans le processus de mémoire. Leur pratique de juxtaposer dessin et texte pose des questions liées à l'actualisation de l'affectivité dans le récit autobiographique à travers le langage graphico-textuel. Ce recours de Stendhal et Rossi à l'usage du dessin lors de leur confrontation avec l'aspect affectif de la narration de leurs souvenirs me fait penser à la conception du rapport entre art et durée de Bergson. Bergson attribue à l'art la capacité de surmonter cet écart entre notre connaissance et la durée. Nous pourrions aussi dire que Stendhal et Rossi font de leur autobiographie un moyen pour accéder à l'intuition du réel.

Entre architectes et artistes

Dans quelle mesure le récit fabriqué par Aldo Rossi dans son *Autobiographie scientifique* peut-il être considéré comme étant opératoire ? Le récit autobiographique des architectes ou artistes au sens large se caractérise-t-il nécessairement par une fonction opératoire ? Le récit de l'*Autobiographie scientifique* est-il moins « opératoire » que celui de *L'Architecture de la ville* ? À quel point la fonction ou le statut opératoire des récits de Frank Lloyd Wright, d'Alexandre Calder ou de Louis Henri Sullivan, qui ont aussi écrit leurs autobiographies, diffère-t-il de celui d'Aldo Rossi ?

Frank Lloyd Wright a rédigé son autobiographie quand il avait 65 ans. La première édition de son texte autobiographique intitulé *An Autobiography* est parue en 1932. Le récit qu'il élabore se caractérise par son intention de faire le point sur sa vie. Ce qui est particulièrement présent est le témoignage de sa pratique en tant qu'architecte et non pas sa justification. Son choix d'organiser cet ouvrage autour de cinq thématiques – « La famille », « Camaraderie »,

« Travail », « Liberté », « La forme » – nous incite à nous demander si l'ordre dans lequel ces notions figurent dans la table des matières de l'autobiographie de Wright est significatif ou non. À la différence de Rossi, qui préfère raconter son histoire en confondant ces catégories, Wright cherche une structure qui les distingue. Il me semble intéressant de souligner que Wright justifie les points faibles de l'écriture qu'il élabore dans son autobiographie en disant qu'il s'agit de l'autobiographie d'un architecte et non pas d'un écrivain.

Tandis que j'aimerais bien associer l'attirance de Rossi pour la force libératrice du processus de traduction architecturale des idées abstraites et inconscientes en formes concrètes à l'instinct classique que Nietzsche attribue à l'artiste, j'hésite à le faire. La raison de cette hésitation se trouve dans les paroles suivantes. Rossi écrit : « Je n'aime pas entendre parler du projet comme d'une libération : cette idée appartient à la critique superficielle, et en quelque sorte au concept de l'art. » (Rossi, 1988 [1981a] : 66). Nous voyons donc qu'il distingue la démarche de l'architecte et celle de l'artiste. Cette distinction que Rossi élabore suscite mon intérêt pour le rapport entre le récit autobiographique de l'artiste et celui de l'architecte.

Entre histoire sociale et création

Si nous essayons d'inscrire la démarche de rédaction de son autobiographie par Aldo Rossi dans le champ de l'histoire culturelle et sociale de l'art, quelle en est la signification pour la compréhension de l'ensemble de son œuvre ? Dans la conclusion de l'*Autobiographie scientifique* Rossi note qu'il a conçu l'écriture de cet ouvrage comme un effort de « rechercher les liens entre autobiographie en tant qu'histoire sociale, et création » (Rossi, 1988 [1981a] : 154). Dans son article intitulé « Une architecture pour les musées », originellement publié en 1968 dans l'ouvrage *Teoria della progettazione architettonica*, il souligne que « la création est inséparable de la vie et de la société dans laquelle elle se manifeste » (Rossi, 1989 [1968] : 184). En prenant comme point de départ cette remarque de Rossi en ce qui concerne la recherche des liaisons entre l'autobiographie en tant qu'histoire sociale et la création, nous pourrions essayer de discerner quelles sont les différences entre le récit autobiographique qui s'inscrit dans le domaine de l'histoire sociale et celui qui relève du besoin de comprendre le processus de création architecturale et urbaine et de ses acteurs.

Pierre Bourdieu commence son texte intitulé « L'illusion biographique » en nous rappelant que « [l]'histoire de vie est une de ces notions du sens

commun qui sont entrées en contrebande dans l'univers savant » (Bourdieu, 1986 : 69). Il précise les raisons d'existence de cette ambiguïté, en soulignant que « [p]arler d'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire » (*ibid.*). Cette remarque me semble utile pour comprendre le récit autobiographique. Bourdieu met aussi l'accent sur le fait que la narration des histoires de vie est fondée sur l'idée qu'« une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire. » (*ibid.*). L'allusion à la critique que fait Bourdieu de l'illusion biographique incite à s'interroger sur le phénomène que nous pourrions appeler « auto-illusion auto-biographique ».

En dépit de son point de vue critique à l'égard de la notion de « l'histoire de vie », nous ne devons pas oublier que Bourdieu a pratiqué une écriture sociologique de soi. L'aspect de la réflexion de Bourdieu autour des récits de soi qui va nous intéresser dans cet article est l'introduction de la distinction entre l'autobiographie et l'autoanalyse. Il évite le terme « autobiographie » et élabore la notion de l'« auto-analyse ». Dans son *Esquisse pour une auto-analyse*, il écrit explicitement : « ceci n'est pas une autobiographie » (Bourdieu, 2004 : 11).

Bourdieu définit comme *habitus* « ce principe générateur et unificateur qui retraduit les caractéristiques intrinsèques et relationnelles d'une position en un style de vie unitaire, c'est-à-dire un ensemble unitaire de choix de personnes, de biens, de pratiques. » (citation de P. Bourdieu in Bonnewitz, 2002 : 62). Nous pourrions dire qu'il élabore la notion de l'*habitus* pour « cerner la façon d'être de l'individu dans l'histoire » (François, 2007 : 46).

Pour mieux saisir l'opposition entre autobiographie comme histoire sociale et autobiographie comme explication de création, nous pourrions reprendre la distinction qu'Émile Benveniste élabore entre « histoire » et « discours », ainsi que celle entre le « récit » et le « discours » (Benveniste, 2007). La distinction entre histoire et discours pourrait servir à opposer les autobiographies centrées sur l'histoire, c'est-à-dire sur le « je » de l'énoncé, aux autobiographies centrées sur le discours, c'est-à-dire sur le « je » de l'énonciation. Une question qui va nous intéresser davantage est la signification de cette distinction entre le « je » de l'énoncé et de l'énonciation quand le sujet concerné est architecte. Il s'agirait, en vue de mieux comprendre la spécificité du rapport entre l'énoncé et de l'énonciation lorsque le sujet est architecte, de se demander en quoi l'énonciation est un acte de création. Nous pourrions chercher une analogie entre l'opposition des termes « énoncé » et « énonciation » et celle entre l'acte de la fabrication et l'objet fabriqué.

L'enseignement d'Aldo Rossi

Aldo Rossi a rejoint la faculté d'architecture au Politecnico di Milano en 1949 et l'équipe de rédaction de la revue *Casabella Continuità* en 1955. Il a commencé à enseigner à l'Université Iuav⁵ de Venise en 1963. Dans son texte intitulé « *Architectura per i musei* », publié en 1968 dans *Teoria della della progettazione architettonica*, il soutient qu'« un cours de théorie devrait constituer l'axe principal d'une école d'architecture. » (Rossi, 1989 [1968] : 184). À quel point *L'Architecture de la ville* et *l'Autobiographie scientifique* proposent-elles des méthodes à l'enseignement ? La vision pédagogique d'Aldo Rossi se caractérise-t-elle par un esprit dialectique ? Rossi codirigeait avec Carlo Aymonino un cours portant sur la formation du concept de typologie du bâti. Dans son article intitulé « Une éducation réaliste », publié en 1977 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, il soutient que l'enquête et le développement de principes théoriques sont plus importants que l'imitation formelle (Rossi, 1977 : 39). En parallèle, vers la fin de son *Autobiographie scientifique*, il écrit à propos de sa vision pédagogique que « le phénomène de la transmission de la pensée [...] n'est pas lié à un programme ou à [...] une école », ou qu'« [il] ne cherche pas à fournir des modèles mais [...] une invitation à un élargissement du savoir. » (Rossi, 1988 [1981a] : 154).

Aldo Rossi commence à enseigner aux États-Unis en 1976, d'abord à la Cornell University d'Ithaca et ensuite à la Cooper Union de New York. Il donne de nombreux cours dans les principales universités américaines. En 1980, il est invité comme professeur de design à la Yale University. À partir de 1983, il est professeur à Harvard. *A Scientific Autobiography* d'Aldo Rossi est publiée aux MIT Press en 1981 (a). Cet ouvrage paraît donc d'abord en anglais. Quel rôle la parution de ces notes d'Aldo Rossi, dans une maison d'édition américaine prestigieuse, a-t-elle pu avoir pour la pratique historique et théorique en architecture ? Quel est le contexte précis de la rédaction de *l'Autobiographie scientifique* ? Cet ouvrage inclut des notes de dix ans. Parmi les moments où il se réfère au *Cimitero di San Cataldo* de Modène dans *l'Autobiographie scientifique*, il nous rappelle que « la première version [de ce projet] remonte à un concours qui eut lieu en 1971 ». Ensuite, il nous dit que « [c]'est vers le même époque [qu'il commença] à écrire les premières notes de ce texte, sur de petits cahiers bleus d'écolier que l'on ne trouve qu'en Suisse. » (Rossi, 1988 [1981a] : 66-67) Le fait que son autobiographie fut publiée en premier lieu aux États-Unis

⁵ Istituto universitario di architettura

me fait penser à sa déclaration qu'« [a]ucune ville ne [lui] semble autant que New York la confirmation évidente de la justesse des thèses [qu'il] avance dans *L'Architecture de la ville*. » (*ibid.* : 141). Il écrit également : « L'Amérique est certainement une page importante de l'autobiographie de mes projets, bien que je l'aie découverte assez tard. » (*ibid.* : 140).

Comme nous le rappelle Jean-Louis Cohen, dans *La Coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, « l'Institute for Architecture and Urban Studies de New York et sa revue *Oppositions* seront jusqu'en 1982 à la source de la diffusion des problématiques italiennes aux États-Unis. » (Cohen, 2015 [1984] : 22). Il souligne que la publication de l'autobiographie d'Aldo Rossi constitue un effet ultime de cette action.

Autour de la traduction architecturale des images mentales

En quoi le récit qui présuppose une union de la théorie et de la pratique diffère-t-il du récit qui conçoit la théorie et la pratique séparément ? Aldo Rossi note qu'« une théorie du projet représente le moment le plus important, le moment fondateur de toute architecture. » (Rossi, 1989 [1968] : 184). L'articulation entre le projet et la théorie dans sa pensée s'appuie sur l'idée que « lorsque nous projetons, nous accumulons la connaissance » (*ibid.*). Rossi est attiré par le défi de comprendre les manières dont ses idées architecturales se transforment lors de leur concrétisation pendant la conception architecturale. Il porte un intérêt particulier aux processus à travers lesquels ses intuitions à l'égard de l'architecture et la ville se traduisent en objets matériels.

Il serait intéressant d'essayer de comprendre quel est le rapport entre la théorie et l'autobiographie dans le cas d'Aldo Rossi. Paul Valéry écrit qu'il « n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie » (Valéry, 1957 [1939] : 1320). Rossi affirme que « plus nous nous approchons d'une théorie du projet, plus nous définissons une théorie de l'architecture » (Rossi, 1989 [1968] : 184). Par conséquent, nous pourrions soutenir, paraphrasant Valéry, que, pour Aldo Rossi, chacun de ses projets est un fragment, soigneusement préparé, de son autobiographie.

En essayant de comprendre l'interaction entre le récit autobiographique et sa logique lorsqu'il conçoit des formes architecturales et urbaines, Rossi écrit : « il me semble qu'il n'y a pas divergence entre l'annotation personnelle et la description, entre l'autobiographie et la technique, entre ce qui pourrait être et ce qui n'est pas » (Rossi, 1988 [1981a] : 145). Dans cette phrase, nous entendons qu'à part la convergence entre l'analyse du soi et l'analyse du processus de la conception architecturale et urbaine, il s'intéresse aux échanges

entre l'acte d'observation des opérations mentales et l'acte de concrétisation des concepts à travers leur « traduction architecturale » et leur construction. Ce qui me semble intéressant, c'est qu'au lieu d'associer le rapport entre le concept et sa traduction matérielle au couple « ce qui pourrait être » et « ce qui est », il le lie au couple « ce qui pourrait être » et « ce qui n'est pas ». Nous pourrions interpréter ce choix comme une preuve de la conviction de Rossi qu'il y a un geste d'abandon et d'oubli lors de la transformation d'une idée en un projet concret. Il semble concevoir ce procédé de mutation comme un rituel patient. « Si je devais aujourd'hui parler de l'architecture, je dirais qu'elle procède plutôt du rite que d'un processus créatif ; car je connais parfaitement les amertumes et le confort du rite. » (Rossi, 1988 [1981a] : 62).

Aldo Rossi valorise l'acte d'observer. Il nous rappelle qu'« avec l'œil de l'archéologue et celui du chirurgien, [il a] appris à regarder les villes. » (Rossi, 1988 [1981a] : 152). Le fait qu'il élabore assez souvent le terme « traduction architecturale » (*ibid.* : 48) témoigne de son attraction par la métamorphose de l'idée abstraite dans une forme concrète. Il me semble que, pour lui, la connaissance qui vient de la patiente et précise observation de la ville et de son évolution constitue la médiation qui lui permet de traduire les instincts inconscients et les traces de sa mémoire en formes architecturales et urbaines. À cet égard, il suggère que « l'architecte doit préparer les outils avec la modestie d'un technicien. » (*ibid.* : 39). Ce qui me semble très intéressant est son observation que « l'instrument peut évoquer ou suggérer l'action. » (*ibid.*).

Aldo Rossi note que dans « les projets [...] la répétition, le collage ou le déplacement d'un élément d'une composition à une autre, nous place sans cesse devant un autre projet, potentiel, que nous voudrions faire, mais qui est aussi la mémoire d'autre chose. » (Rossi, 1988 [1981a] : 39). Selon Bergson, les images font toujours appel à l'action, et dans l'image il y a toujours du passé et du présent. Nous comprenons donc que Rossi conçoit le processus de création de l'assemblage qui donne forme au projet comme une pratique introspective qui offre un accès à la mémoire. Aldo Rossi semble croire qu'il y a toujours quelque chose qui échappe à l'architecte lorsque la métamorphose d'une image mentale dans une matérialité a lieu. À mon avis, dans cette fuite d'éléments pendant les opérations mentales qui donnent forme aux idées, aux yeux d'Aldo Rossi, il n'y a rien de négatif. Au contraire, cette perte porte la marque d'une vitalité, grâce à une force libératrice. Nous pourrions dire que cet aspect qui échappe à l'architecte lorsqu'il se plonge dans la composition d'une forme lui permet de conserver son désir. Parallèlement, ce désir lui donne la possibilité d'imaginer des fils connecteurs entre ces projets et de

pouvoir les situer sur un tissu imaginaire et inconscient. Son intention d'établir des connections entre ces projets différents et de promouvoir leurs perception en tant que composants du même tissu imaginaire devrait être comprise en conjonction avec son choix d'élaborer des modes de représentation différents dans le même dessin en réunissant des dessins perspectives, des section, des représentations axonométriques, des dessins de façades, des plans, etc., dans le même dessin, comme dans le cas de ses dessins pour le *Cimitero di San Cataldo* à Modène (fig. 14). Cette stratégie est liée à son effort de mettre en avant les connections entre des aspects différents du projet en tant que composants du même tissu imaginaire. La perception de ces projets en tant qu'éléments du même tissu imaginaire devient très présente dans le cas d'un ensemble des dessins réunissant le *Cimitero di San Cataldo* à Modène et le *Teatro del Mondo* (fig. 15). Si, comme le soutient Olivier Lumbroso, la rhétorique de l'autobiographie de Stendhal met en valeur l'articulation entre le maintien et la perte (Lumbroso, 2007 : 129), ne rencontre-t-on pas au fond une figure semblable chez Rossi, qui serait donc proche de son modèle de rôle, mais davantage en termes de structure qu'en termes d'écriture ?

Références bibliographiques

- BENVENISTE Émile, 1959. « Les relations de temps dans le verbe français », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, 54 (1), p. 69-82.
- BERGSON Henri, 1889. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan.
- , 1939 [1896]. *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF.
- BONNEWITZ Pierre, 2002. *Pierre Bourdieu : vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses.
- BORGES Jorge Luis, 1974 [1951]. « Funès ou la mémoire », in *Fictions*, Paris, Gallimard (Folio 614).
- BOURDIEU Pierre, 1986. « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, p. 69-72. DOI : 10.3406/arss.1986.2317
- , 2003 [1997]. *Méditations pascaliennes*, Paris, Éd. du Seuil.
- , 2004. *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir Éditions.
- CHUPIN Jean-Pierre, 2010. *Analogie et Théorie en architecture. De la vie, de la ville et de la conception, même*, Gollion, Infolio.
- COHEN Jean-Louis, 2015 [1984]. *La Coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Bruxelles, Mardaga.

- FRAMPTON Kenneth (dir.), 1979. *Aldo Rossi in America, 1976 to 1979: March 25 to April 14, 1976, September 19 to October 30, 1979*, catalogue d'exposition, New York, Institute for Architecture and Urban Studies.
- FRANÇOIS Frédéric, 2007. « Le social incorporé dans l'individu et sa représentation dans le discours. Bourdieu, l'habitus et l'(auto)biographie », *Langage et société*, 121-122(3-4), p. 45-56. DOI : 10.3917/ls.121.0045
- GRANAROLO Philippe, 1993. *L'Individu éternel. L'expérience nietzschéenne de l'éternité*, Paris, J. Vrin.
- GUBLER Jacques, 2000. « Le jeu de l'autobiographie », in J. Gubler & E. Bianchi (dir.), *Aldo Rossi. Autobiographies partagées*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (Cahiers de théorie 1), p. 7-10.
- LEJEUNE Philippe, 1975. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil.
- LUMBROSO Olivier, 2007. « Les dessins dans la Vie de Henry Brulard : approche de la topologie stendhalienne », *Romantisme*, 138 (4), p. 119-135. DOI : 10.3917/rom.138.0119
- NIETZSCHE Friedrich, 1990. *Considérations inactuelles. I et II : David Strauss, l'apôtre et l'écrivain. De l'Utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. Fragments posthumes (été 1872-hiver 1873-1874)*, Paris, Gallimard (Œuvres philosophiques complètes 2, 1).
- , 1993. *La Généalogie de la morale*, in J. Lacoste & J. Le Rider (éd.), *Œuvres*, vol. 2, Paris, Robert Laffont.
- , 1998 [Chemnitz, 1882]. *Le Gai savoir*, Paris, Flammarion.
- PLANCK Max, 1960 [Leipzig, 1948]. *Autobiographie scientifique et derniers écrits*, trad. A. George, Paris, Albin Michel (Les Savants et le monde 8).
- RAGGI Franco (ed.), 1978. *Europa-America: architettura urbana, alternative suburbana*, Venezia, Edizioni la Biennale di Venezia.
- RIBEIRO PEIXOTO Elane, 2002. « Autour des reconversions architecturales et des monuments historiques », *L'Homme & la Société*, 145 (3), p. 51-65.
- RICŒUR Paul, 1983. *Temps et récit*, t. I : *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil.
- ROSSI Aldo, 1966. *L'Architettura della città*, Padova, Marsilio.
- , 1976. « Une éducation réaliste. *Realismus als Erziehung* », *Archithese*, 19, p. 25-26.
- , 1977. « Une éducation réaliste », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 191, p. 39.
- , 1981a. *A Scientific Autobiography*, trad. L. Venuti, Cambridge – London, The MIT Press.
- , 1981b [Padova, 1966]. *L'Architecture de la Ville*, trad. Fr. Brun, Paris, L'Équerre.

- ROSSI Aldo, 1982. *The Architecture of the City*, trad. D. Ghirardo & J. Ockman, Cambridge – London, The MIT Press.
- , 1988 [Cambridge, 1981]. *Autobiographie scientifique*, trad. C. Peyre, Marseille, Parenthèses.
- , 1989 [1968]. « Une architecture pour les musées », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 263, p. 184-187.
- SCHLANGER Jacques, 2001. « Introspection, rétrospection, prospection », *Revue de métaphysique et de morale*, 32 (4), p. 527-541.
- STENDHAL, 1982 [1890]. *Vie de Henri Brulard*, in tome II des *Œuvres intimes*, éd. établie par V. Del Litto, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade 304), p. 523-963.
- , 1996-1998 [1890]. *Vie de Henry Brulard écrite par lui-même*, éd. diplomatique du Manuscrit de la Bibliothèque de Grenoble prés. et annotée par G. Rannaud ; transcription établie par G. & Y. Rannaud, Paris, Klincksieck (Bibliothèque du XIX^e siècle 13-14).
- STOPPANI Teresa, 2010. « L'Histoire assassinée : Manfred Tafuri and the present », in S. Bandyopadhyay et al. (dir.), *The Humanities in Architectural Design: A Contemporary and Historical Perspective*, London, Routledge, p. 214-225.
- TAFURI Manfredo, 1973. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, Roma – Bari, Laterza (Saggi tascabili Laterza 1).
- , 1976a [Bari, 1968]. *Théories et histoire de l'architecture*, trad. J.-P. Fortin & Fr. Laisney, Paris, Éd. SADG.
- , 1976b [Roma-Bari, 1973]. *Architecture and Utopia Design and Capitalist Development*, trad. B.L. La Penta, Cambridge – London, The MIT Press.
- , 1979 [Roma-Bari, 1973]. *Projet et utopie. De l'avant-garde à la métropole*, trad. Fr. Brun, Paris, Dunod (Espace & architecture 3).
- , 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi.
- , 1989. *History of Italian Architecture, 1944-1985*, trad. J. Levine Cambridge, MIT Press.
- VALÉRY Paul, 1957 [1939]. *Poésie et pensée abstraite*, in tome I des *Œuvres*, éd. établie par J. Hytier, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade 127), p. 1324-1356.
- WRIGHT Frank Lloyd, 1932. *An Autobiography*, New York, Longmans, Green and Company.

Annexes

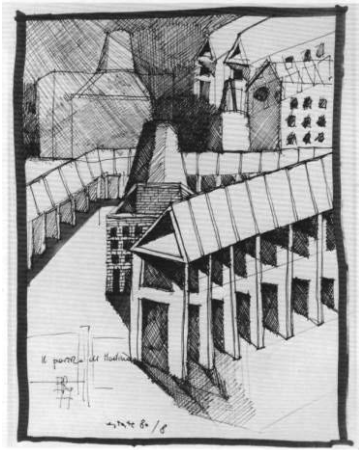


Figure 1 – A. Rossi, étude du portique du *Cimitero di San Cataldo* à Modène, 1977.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Ce dessin de Rossi a été reproduit dans la 1^{re} éd. américaine (Rossi, 1981a : 103).

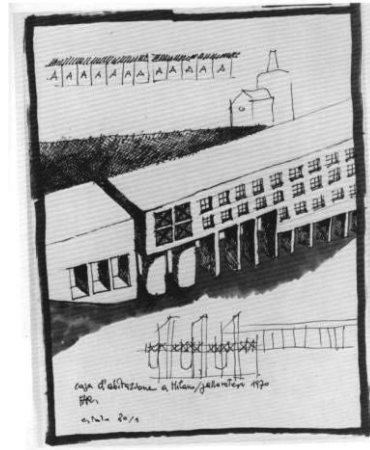


Figure 2 – A. Rossi, dessin fait en 1980 pour l'unité d'habitation Gallaterese à Milan, 1969-1973.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Ce dessin de Rossi a été reproduit dans la 1^{re} éd. américaine (Rossi, 1981a : 87).



Figure 3 – A. Rossi, photo des maisons sur le canal à Milan.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Cette photo a été reproduite dans la 1^{re} éd. américaine (Rossi, 1981a : 17).

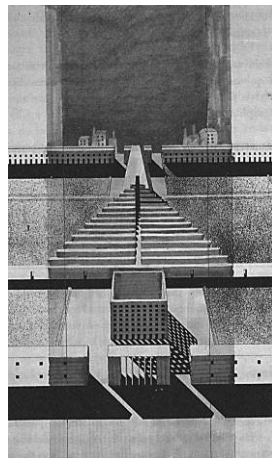


Figure 4 – Aldo Rossi, étude du *Cimitero di San Cataldo* à Modène, 1974.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Cette image a été reproduite dans la 1^{re} éd. française (Rossi, 1988 : 69).

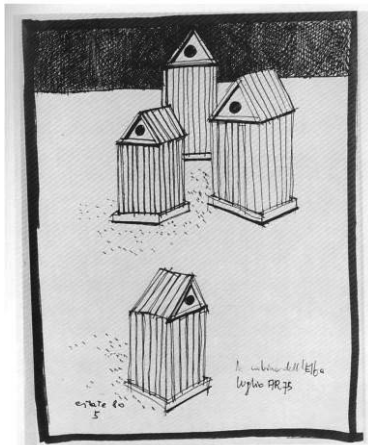


Figure 5 – A. Rossi, *Les Cabines de l'île d'Elbe*, 1975.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Cette photo a été reproduite dans la 1^{re} éd. américaine (Rossi, 1981a : 95).

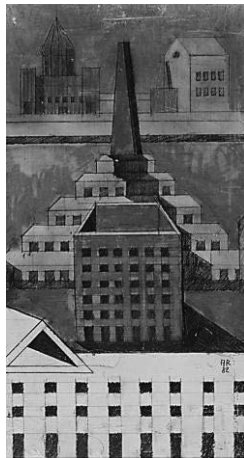


Figure 6 – A. Rossi, composition perspective du *Cimitero di San Cataldo* à Modène et du *Teatro del Mondo* (polychrome), 1982.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Cette photo a été reproduite dans la 1^{re} éd. américaine (Rossi, 1981a : 95).

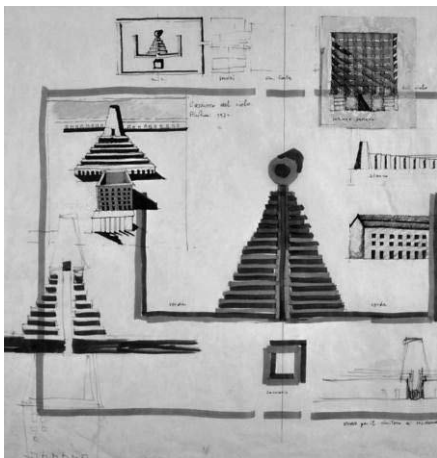


Figure 7 – A. Rossi, *L'Azzurro del cielo*. Étude polychrome pour le *Cimitero di San Cataldo* à Modène, 1971, technique mixte sur papier, 55 x 55 cm.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano.

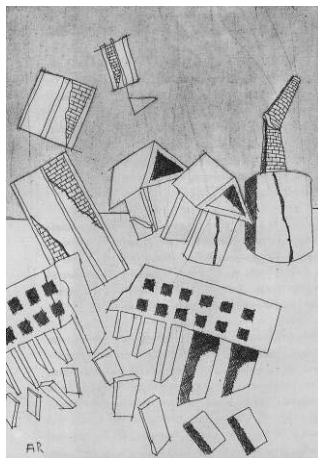


Figure 8 – A. Rossi, *L'Architecture assassinée*, dessin, 1974.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Cette photo a été reproduite dans 1^{re} éd. française (Rossi, 1988 : 35).



Figure 9 – A. Rossi, *L'Architecture assassinée*, dessin polychrome, 1974.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano. Cette image a été reproduite dans la couverture de l'édition américaine de Tafuri, 1976b.

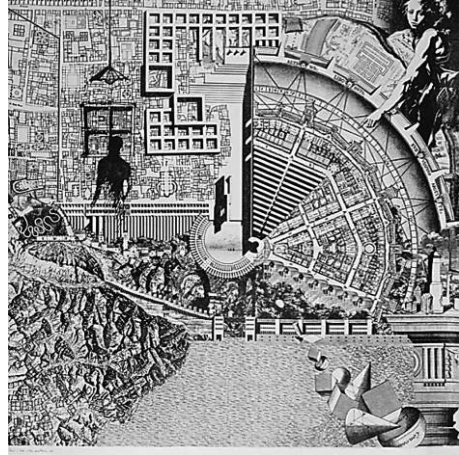


Figure 10 – A. Rossi et al., *La Città analoga*, 1976. Œuvre présentée lors de la Biennale de Venise en 1976 dans le cadre de l'exposition « Europa-America: Centro storico-suburbio ».

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano.

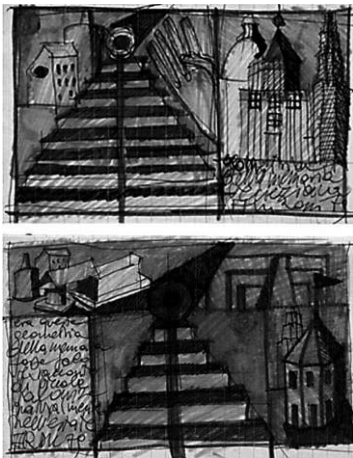


Figure 11 – A. Rossi, composition polychrome réunissant le *Cimitero di San Cataldo* à Modène et le *Teatro del Mondo*, 1979. La fusion entre texte et dessin est évidente dans ce cas.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano.



Figure 12 – A. Rossi, *L'Ombra del teatro*, 1981, eau forte (polychrome), aquatinte, 29 x 21 cm. La fusion entre texte et dessin est évidente dans ce cas.

© Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano.

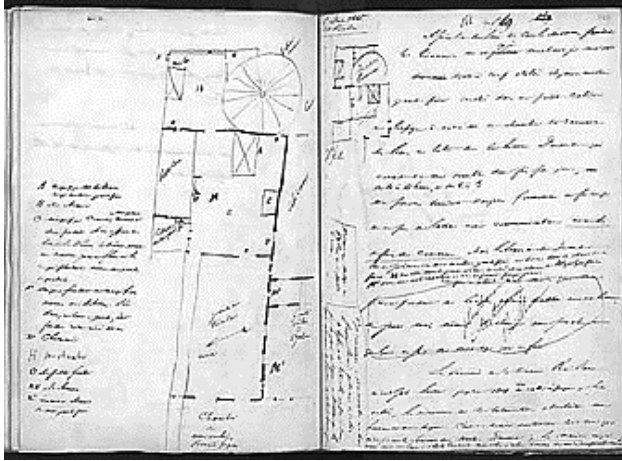


Figure 13 – Stendhal, Appartement Gagnon, croquis de Stendhal extr. du manuscrit *Vie de Henry Brulard*.
 © Ville de Grenoble, Bibliothèque municipale, R. 299 (1) Rés., n° 247 v°

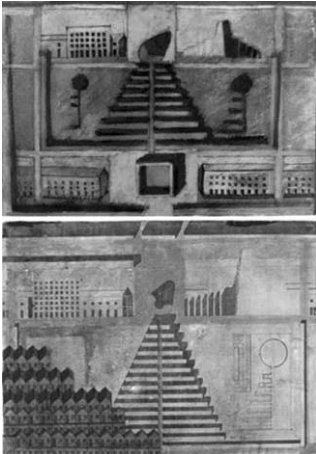


Figure 14 – A. Rossi, dessins polychromes pour le Cimitero di San Cataldo à Modène, 1971-1978.
 © Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano.



Figure 15 – A. Rossi, composition polychrome réunissant le Cimitero di San Cataldo à Modène et le Teatro del Mondo, 1979. Ce dessin nous invite à imaginer les fils connecteurs entre ces projets et nous permet de comprendre son effort de les situer sur un tissu imaginaire et inconscient.
 © Eredi Aldo Rossi. Crédits : Fondazione Aldo Rossi, Milano.