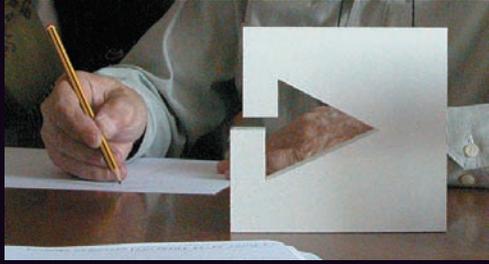


SIZA AU THORONET

LE PARCOURS ET L'ŒUVRE

sous la direction de Dominique Machabert

ÉDITIONS PARENTHÈSES



SIZA À L'ABBAYE DU THORONET : UNE ÉVIDENCE

Dominique Machabert

Sans qu'aucune explication ne s'impose, il semblait qu'en invitant Álvaro Siza à l'abbaye du Thoronet, on ne se trompait pas. Que c'était une bonne, une excellente idée, une évidence même. Et pourquoi ça ?

Regarder de quoi est faite l'évidence est bien intéressant mais un peu risqué car il n'est pas certain de trouver en sortant ce que l'on pensait tenir en rentrant. On cherche partout, on palpe dans l'étoffe du vêtement, dans l'utile besace que l'on emmène partout, au vestiaire des choses immuables, au chevet d'une conviction intime qui dort. Mais rien, volatilisée.

Démonter le merveilleux petit mécanisme de l'évidence, c'est à coup sûr perdre définitivement ce qui, la seconde d'avant, tenait en équilibre sans que l'on sache vraiment comment. Et voilà que, démunis, comme parti de zéro, l'on se met à remonter comme on peut, autant dire autrement, le petit système de la chose perdue dérobée par la question.

« Le contexte, le site ! » s'exclame-t-on à l'envi à propos de Siza comme si c'était du clairon qu'il jouait. Oui, mais encore.

Ne peut-on regarder cela de plus près et tâcher de comprendre ce qu'il arpente quand il arpente les sites, mais pas comme les naturalistes ? Pour lui, le site est d'abord une tension qu'il esquisse en premier, point de départ pour trouver l'implantation, travailler l'échelle et les proportions. Premiers traits dont ses cahiers noirs témoignent, trésors d'inspiration et conceptuels. Plus conceptuel que contextuel donc. Il dessine ce qu'il voit en vrai ou pas, accumulant, articulant ce qu'il sait d'expérience, de mémoire avec ce que chaque situation a de particulier et d'inédit. Il s'informe de tout, même du dérisoire à toutes fins utiles. Il est un architecte de



la mesure, veille à ne pas dépasser les limites mais à les subvertir. Il crée les conditions de l'architecture. De l'homme, aux prises avec toutes les vicissitudes qui jalonnent une vie — celle-ci n'en a pas manqué —, une certaine littérature a tracé, à son insu, une trajectoire romanesque d'architecte hors norme, hors tendance, hors actualité, qui depuis son atelier à Porto a orienté les regards vers la périphérie, les bords, les marges, ce qui serait en définitive une sorte de spécialité portugaise, inimitable. On en a déduit qu'il était modeste. C'était confondre l'œuvre qui ne l'est pas avec le personnage plutôt discret, affable, mais dont l'assiduité au travail l'oblige plutôt à l'immodestie sans quoi, on ne fait rien. Voyez ces projets ! Toujours d'une complexité savante pour qui sait regarder, que d'autres prennent pour de la simplicité. Le petit fil romanesque relate, à raison, l'attention de Siza pour les architectures faites sans architectes, bonnes pour les usages, sans plus, contribution précieuse à l'histoire des formes érudites pourtant. Voilà, à la réflexion, pourquoi l'idée d'inviter Siza au Thoronet s'est imposée avec l'assurance implicite que d'une confrontation de son travail, de sa pensée, de son œuvre avec une œuvre produite d'une Règle et d'une géographie, quelque chose se passerait.

Qu'il se passerait quoi ? Une « installation » comme on dit, des dessins comme il aime et ne cesse d'en faire partout et en toutes circonstances, une sculpture comme il en rêvait autrefois, un projet, construction éphémère, comme celui de Londres à la Serpentine Gallery (2005) ou pour l'exposition de Hanovre (2000). Quoi d'autre ? Qu'attendions-nous de cette confrontation ? Nous ne le savions pas ; c'était le jeu.

Et puis, il y a ce monument d'histoire prestigieux qui inspire, dit-on, la modernité, autre instrument où l'on souffle dedans sans trop de discernement. Disons alors qu'il semblerait que ce bâtiment ait inspiré ce qui plus tard s'appellerait la modernité en architecture soit, dit dans le désordre et confusément : dépouillement, géométries simples, rationalité, fonctionnalité, économie, des choses comme ça, garantes de l'essentiel et qu'il est difficile d'exprimer mieux que par l'architecture du Thoronet.

Ils viennent nombreux, architectes, artistes, visiteurs anonymes, attester de cela à leur insu ou pas. Ils prennent des mesures, des photos, dessinent, quelqu'un psalmodie sous les voûtes, étudient, lisent ou regardent simplement, plus ou moins connaisseurs, ce qui,





produit d'une Règle, d'un calcul, échappe au calcul. Ils saisissent sans le savoir toujours, des qualités qui, mises bout à bout, ne suffisent pas à expliquer cette qualité-là qui habite l'air. Un vide, une qualité de vide qui le distingue du néant ou du vide indigent.

L'abbaye du Thoronet serait une espèce de futur annoncé et l'invitation, à l'autre bout du temps, concernait cela. Siza, dont le succès fut tardif et dont l'intrigue romanesque indique qu'il l'indiffère — ce qu'il ne fait pas croire —, auteur d'une œuvre forcément confidentielle par les temps qui courent, témoigne de ce futur-là. Il en fallait un capable de faire éclater la vérité comme à l'exposition *Cézanne en Provence*, lorsque, cet été 2006, c'est Cézanne en train de devenir Cézanne à quoi l'on assistait, c'est-à-dire la manifestation que quelque chose de nouveau était en train de se passer sous les yeux de ceux qui pouvaient voir, plutôt que la production d'un peintre raté pour les yeux de ceux qui croyaient voir, ce qui à ce moment-là, pouvait bien être la même chose. Passons.

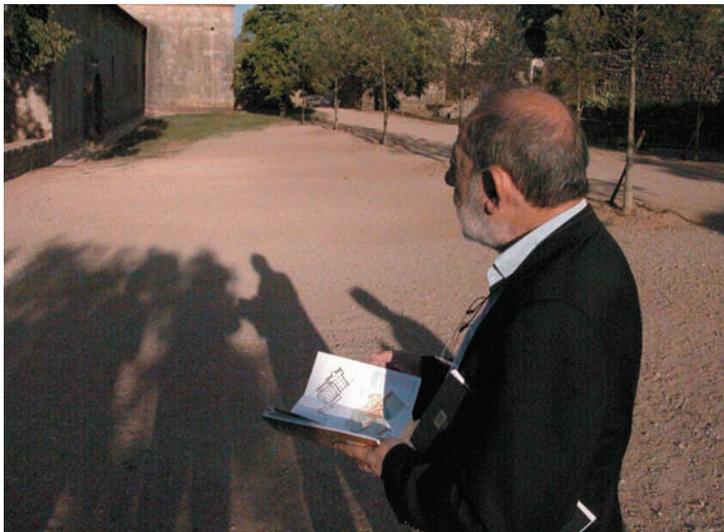
Il fallait un coutumier de l'indifférence générale, capable de se repérer seul, dans l'épaisse fumée du temps. Un qui ne s'en laisserait pas trop compter non plus par le prestige du lieu, pas un dévot. Il fallait un égaré, lucide, plus hérétique qu'héritier sur la question

de l'essentiel qu'il est vain de vouloir retrouver à la manière d'un essentialisme médiéval comme au Thoronet. Un égaré qui ne trouve jamais mieux qu'au cœur de son égarement volontaire aimant la nuit des formes, ayant perçu dans l'éclat d'une image fugace, la forme étrange et familière de l'évidence perdue. Que cette perte entre les deux, inscrite dans l'histoire de l'architecture, n'ait pas emporté l'essentiel, mille ans après ou à peu près, cela restait à voir, cela que chaque fois Siza vérifiait s'étonnant que ça marche. Quoi ? La chose à sa place. Cela arrive, même si ça n'est plus intact, plus aussi ingénu, obtenu, sans le laisser paraître, avec plus de labeur.

De son côté, sans trop savoir ce que l'on attendait de lui, Siza avait consenti à faire le voyage à la fin de l'été 2006, honoré que l'on pense à lui, enthousiaste déjà d'entrer dans cette nuit qui s'ouvrirait comme à chaque fois qu'il entreprend quelque chose.

SIZA VOULUT D'ABORD VOIR LE PARKING

Dominique Machabert



Grand architecte anonyme. Vol en provenance de Londres.

L'ouverture des portes automatique laisse apparaître des filles très longues, des top models. Une onde d'agitation traverse le hall. Elles ont des corps lents et des regards qui passent au-dessus des têtes. Des groupes de gens venus attendre quelqu'un s'effacent devant le passage des belles indifférentes. Des hommes, bons pères de famille, bons maris tournent vers elles leur regard, implorant quelque chose. Vol en provenance de Bruxelles. Un chanteur connu se fraye un passage. De le voir en vrai provoque un nouveau trouble dans l'assistance et une séance d'autographes improvisée. Le vol de Porto est enfin annoncé. Plus grand monde dans le hall et la petite valise du grand architecte est légère. L'architecture est ingrate et l'anonymat, peut-être un luxe au fond.

Álvaro Siza parle de son interminable escale à Lisbonne, du retard et des péripéties des voyages regrettant que l'attente dans les aéroports soit plus longue que les vols. C'est un temps précieux qui s'échappe, peu propice au travail et qui lasse, à la longue, quand le désir toujours plus pressant serait désormais de ne se consacrer qu'à l'architecture, à elle seule. Même la vie à l'atelier ne garantit plus cette disponibilité précieuse. Reste les dimanches sans coups de fil ni réunions.

Le vol au-dessus de la Méditerranée à l'approche de la côte et l'atterrissage en pleine ville de Nice, événements toujours réjouissants pour un architecte, auront mis un terme aux facéties du

voyage. Siza s'enquiert à présent de ces longs bâtiments sur les collines, vus depuis l'avion et si l'on peut fumer dans la voiture. Pour fumer c'est oui, pour le reste, je l'ignore.

De l'aéroport à l'abbaye, une heure de route, il s'étonne de ne plus voir la mer et demande où l'on va comme si, ne maîtrisant plus rien, ce voyage était un rapt auquel il consentait, regrettant toutefois sans le dire que la mer n'en fasse pas partie.

Siza connaît la Côte d'Azur. Il évoque ses séjours en couple et entre amis quand, rentrant d'Italie où l'architecture — comme toujours — les avait tirés d'un Portugal d'où l'on sortait peu à l'époque, l'envie leur était venue, une fois, d'aller piquer une tête à Saint-Tropez où ils n'avaient pas croisé Brigitte Bardot. Puisque l'Italie était derrière, on pouvait bien se payer du bon temps à présent, nonobstant le *cabanon* et la maison Eileen Gray à Cap-Martin, la chapelle de Matisse à Vence, les céramiques de Vallauris, qu'on irait voir avant. Et Mougins où Picasso vivait encore. Il était revenu plusieurs fois sur la Côte d'Azur, au moins quatre, peut-être cinq en quarante ans, plus tout à fait avec les mêmes — Picasso n'était pas seul à être parti —, d'autres avaient rejoint la bande.

Ce nouveau séjour dans le sud de la France, c'est encore à l'architecture qu'on le devait. Direction le Thoronet.

À l'approche de l'abbaye, la voiture s'engage dans la forêt de chênes. Siza parle des incendies qui dévastent la forêt portugaise chaque année un peu plus, des paysans qui autrefois récoltaient l'humus pour le vendre, ce qui l'entretenait et du déclin de l'agriculture qui là-bas fait des dégâts — « et ici c'est comment ? »

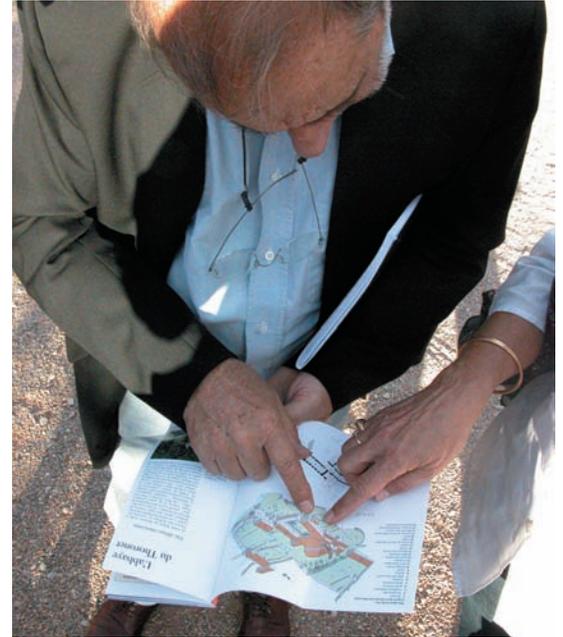
PAS DE PLAN

La visite avait été entreprise plus tôt que prévu, le soir même, après la fermeture. L'absence de public et en conséquence le murmure d'une fin de journée à l'abbaye, nous avaient mis dans des dispositions enviables. Le soleil déclinant et le piqué très fin de la lumière exaltaient la matière dans ses plus infimes particules, les poussières et les insectes. Dans ces conditions-là, égalitaires, en l'absence de toute vanité, de semblant, la chance était quand même, pour nous, d'accompagner Álvaro Siza. Il restait une bonne heure, pas plus, avant que le soleil ne bascule de l'autre côté de la montagne, du côté de Cabasse.

Pas de plan sous la main quand Siza en voulut un. On avait tiré d'un sac un document que les touristes achètent, approximatif mais suffisant. Siza le prit dans un sens puis dans l'autre, pareil au visiteur un peu perdu qu'il est. Il n'a pas le sens de l'orientation pense-t-on, il se perd, parti d'un côté, il faut aller le chercher, lui indiquer l'ordre supposé de la marche. Dans d'autres circonstances, je l'avais vu regardant le plan à l'envers que toujours une main secourable retournait et que, sans la moindre confusion, allumant une nouvelle cigarette, il lisait quand même. On se demande toujours s'il ne lui faudrait pas une assistance.

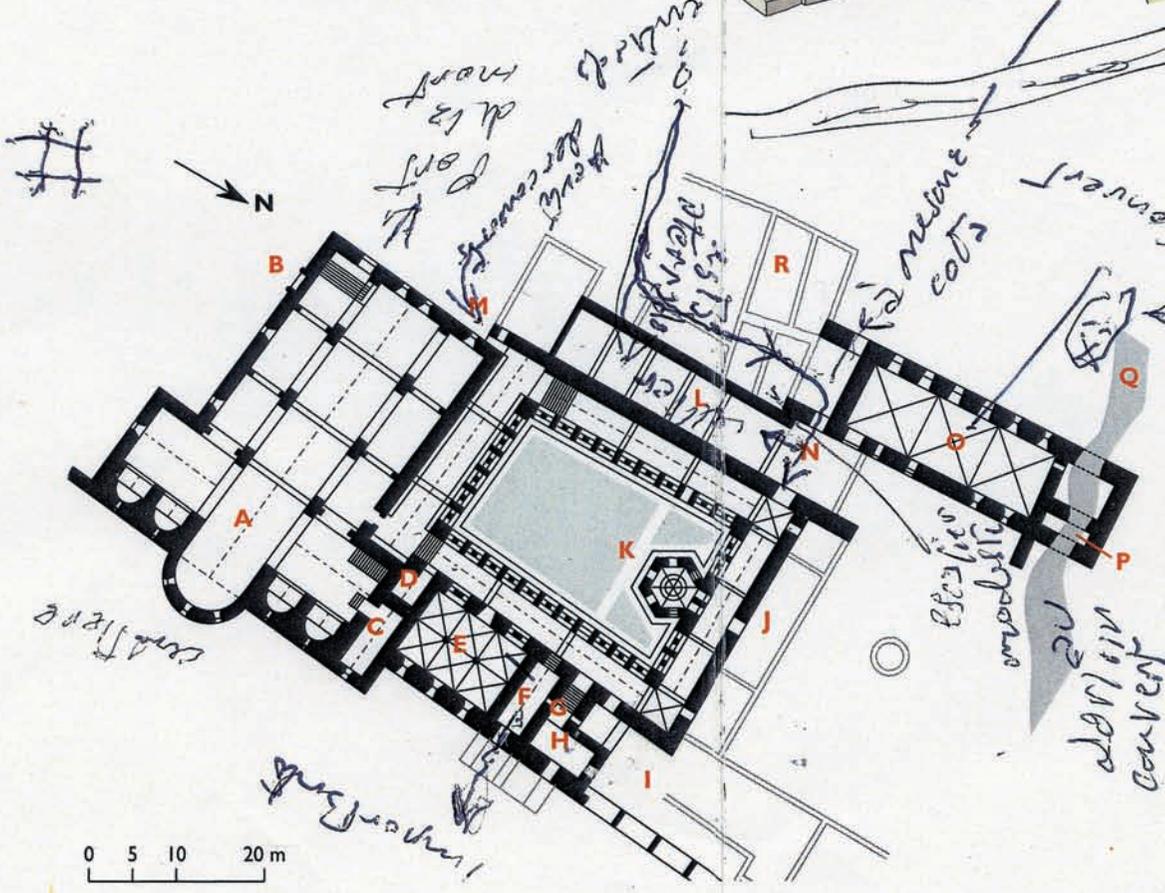
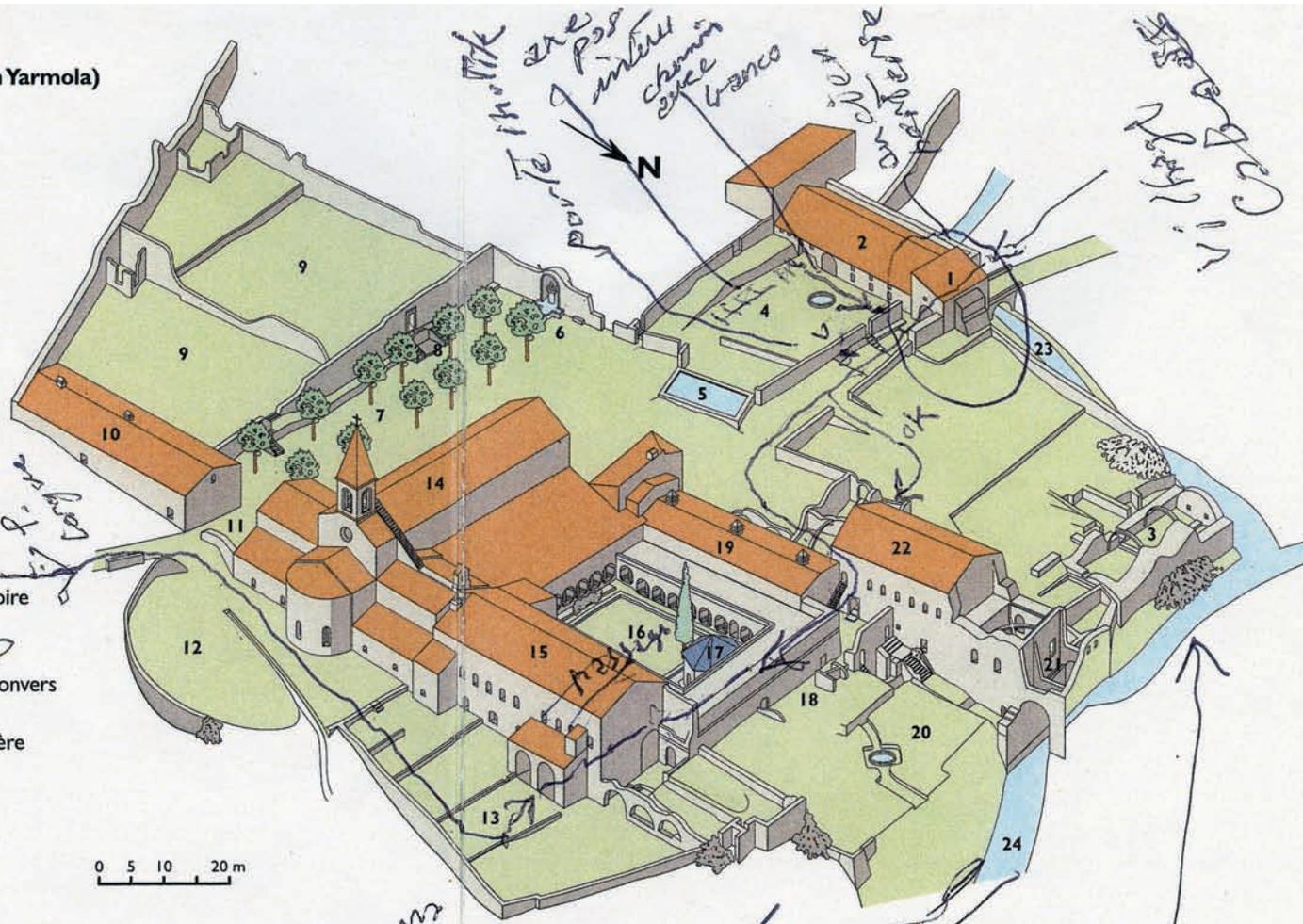
Dès les premiers instants et au fil de la première visite, le petit plan était complété et rectifié au besoin. Le *bic* légèrement tenu entre les doigts, la main presque distante à ce qu'elle fait, inscrivait des flèches, des croix, des noms, de brefs commentaires écrits en

français. J'avais déjà porté mon attention sur de pareilles inscriptions publiées ici ou là dans des revues internationales, constatant chaque fois que Siza s'accommode de tout support, de fortune au besoin, et les sature : dessinant, insérant, inversant, inventant, écrivant des correspondances, en long et en travers, notant dans la langue où il se trouve ce qu'il convient d'éclaircir et de préciser pour lui-même : *room, street, trees, urban life...* Il redessine tout, aussi ce qui lui passe par la tête, des listes, des visages, des chevaux...



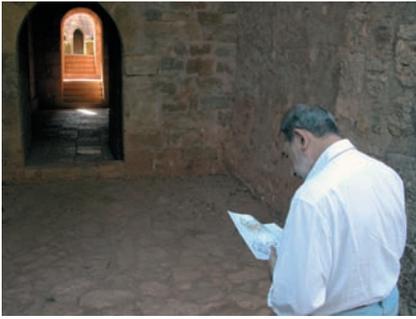
**Plan général du site
(d'après Jean-Claude Ivan Yarmola)**

- 1 Porterie
- 2 Accueil actuel
- 3 Hôtellerie médiévale ?
- 4 Jardin moderne
- 5 Bassin moderne
- 6 Fontaine
- 7 Allée des marronniers
- 8 Escalier
- 9 Vignes
- 10 Grange dimière
- 11 Porte de Lorgues
- 12 Cimetière
- 13 Jardin des moines
- 14 Église abbatiale
- 15 Bâtiment des moines
- 16 Cloître
- 17 Lavabo
- 18 Ruines de l'aile du réfectoire
- 19 Cellier
- 20 Jardin
- 21 Latrines du dortoir des convers
- 22 Bâtiment des convers
- 23 Ruisseau de la Darboussière
- 24 Ruisseau du Tombaréu



**Plan des bâtiments réguliers
(d'après Paul Colas)**

- A Église abbatiale
- B Enfeu
- C Sacristie
- D Armarium
- E Salle capitulaire
- F Passage
- G Escalier du dortoir
- H Petite salle
- I Salle des moines
- J Réfectoire (disparu)
- K Lavabo
- L Cellier
- M Porche des convers
- N Courrette
- O Bâtiment des convers
- P Latrines
- Q Ruisseau du Tombaréu
- R Ruines d'installations modernes



TRANSFERT, TRANSPORT D'ARCHITECTURE,

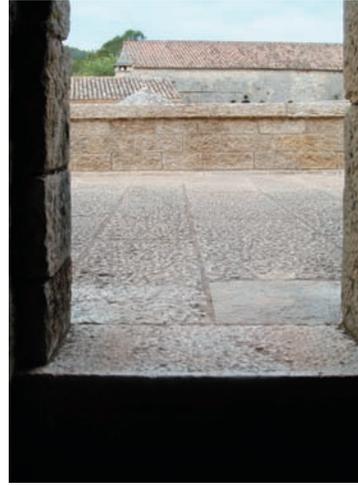
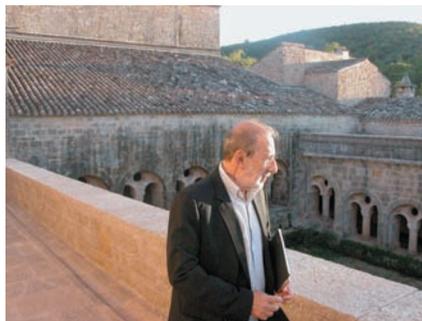
UNE IMAGE POUR UNE AUTRE

La première visite ne se voulait qu'un préambule au séjour et pourtant. Là, dans l'étroitesse de la porte rejoignant la terrasse au-dessus du cloître, Siza reconnaît spontanément les traits d'une architecture qu'il aime entre toutes, celle de Le Corbusier — venu au Thoronet en 1953 —, et du couvent de la Tourette à l'Arbresle, à deux pas de Lyon.

Au couvent qu'il voyait en vrai pour la première fois à l'occasion des *Rencontres Thomas More* portant sur la modestie en architecture — c'était en 1997 — Siza avait peu parlé, beaucoup l'avaient fait à sa place, ce qui l'avait sans doute arrangé.

Il existe néanmoins des photos qui relatent ces journées et, d'entre elles, deux qui fixent discrètement cet instant où Siza si peu démonstratif, s'était laissé aller à un geste de tendresse, touchant l'architecture, ou d'incrédulité devant ce qu'il ne pouvait croire. On devine dans la lumière crue, l'oratoire pointu de la Tourette.

Qu'observe-t-il, à l'instant des photos, qui suscite chez lui, accédant à la terrasse du Thoronet, une telle confusion : une image passant pour une autre, la même mais différente, à des siècles de distance ? On est loin de la question des emprunts supposés, des démêlés



entre modèles, de la filiation à quoi nous ramène chaque fois une classe d'érudits qui sait tout. La proximité avec Siza et son œuvre permet d'isoler un thème récurrent chez lui, peut-être le seul au fond, vers lequel tous les autres convergent. De là, sans doute est-il permis de dire à quelle architecture nous avons affaire et à quel architecte, tenus l'une et l'autre à l'impossible.

Siza ne cesse de dire sa conscience d'une perte, chose laissée en route dans l'histoire de l'architecture mais perceptible dans certains cas, *le monde parfait* de Frank Lloyd Wright par exemple à l'occasion de son premier voyage aux États-Unis. Cette perte entre avant et maintenant pour le dire comme ça, c'est ce qu'il voit dans la lumière crue de la Tourette et dans la recherche absolue, saturée que fut celle de Le Corbusier. Recherche faite architecture, concrète, accomplie, portée à la conclusion de la chose abstraite devenue naturelle.

Ainsi, la Tourette précède le Thoronet comme il faut attendre Cézanne pour la *Sainte-Victoire*, mais pour cela, il y faut l'architecture du Thoronet et la Sainte-Victoire, plantées là depuis le début ou juste après, orphelines de vision portée sur elles. *Des yeux qui ne voient pas*. C'est dans ces circonstances qu'il est vrai que la nature imite l'art, comme croire en Dieu quand on *peint* ou quand on *trouve* si, sur ce sujet, celui de Mougins avait voulu donner la réplique au résident de l'hôtel Régina à Nice, les deux convoitant, dans le sud de la France, la préférence. Et Siza tout autant qui parle d'*imaginer l'évidence* introuvable. La nature imite l'art comme l'évidence retrouve son épiphanie profane. Je pourrais bien dire Dieu, ce mot qui arrive à la place d'un autre qui ne vient pas. Siza acceptant l'invitation près de la Méditerranée, dans le sud de la France, c'était cela. Voir ce qu'ils ont vu, être dans la même lumière qu'eux, si différente de celle de Porto.

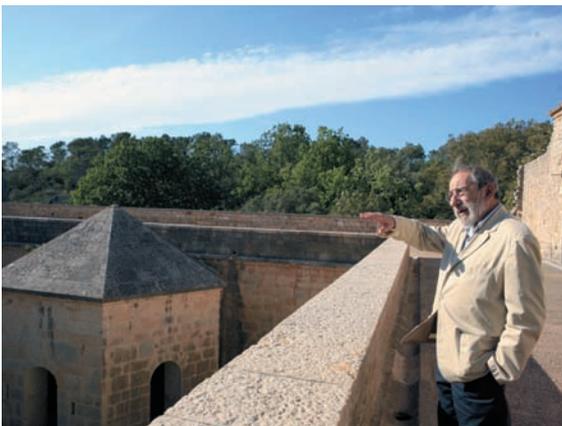


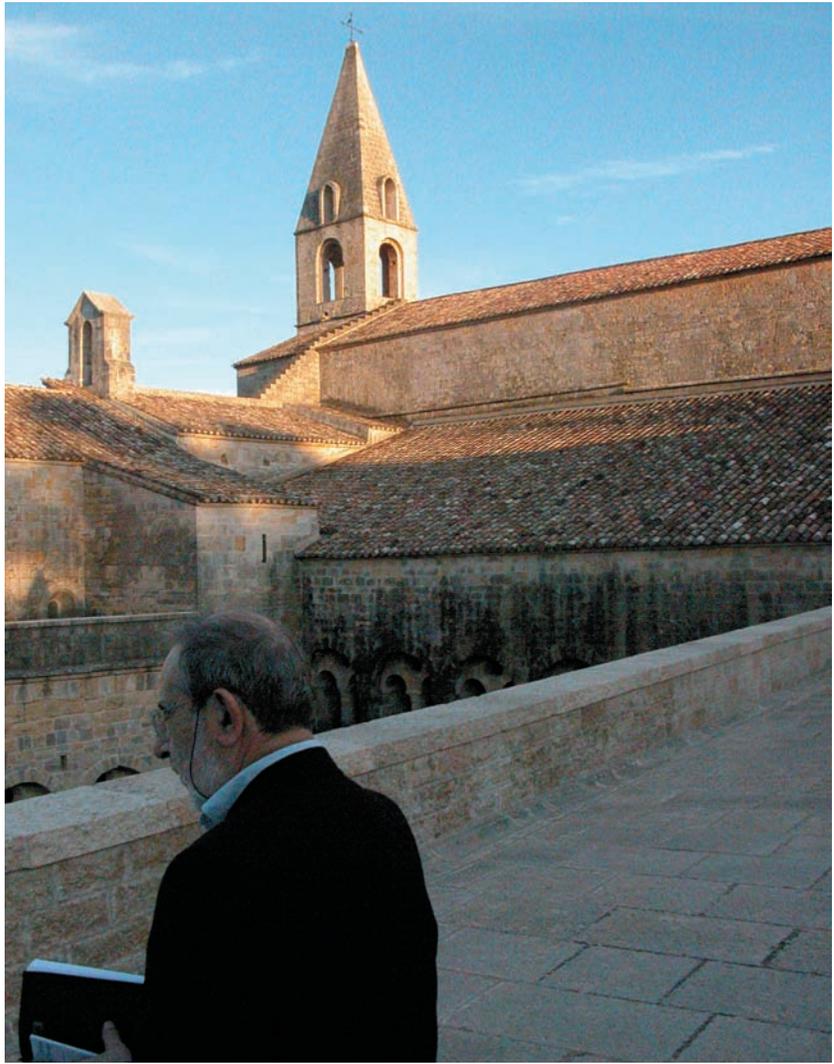
L'architecture du Thoronet baignée dans une lumière douce, comme à Saint-Jacques-de-Compostelle dans la réminiscence précolombienne de la ville et sa lumière dorée, plus vieille, plus apaisée que l'autre, c'est l'équilibre. La Tourette, c'est sa réparation sublime survenue avec l'usage intempêtif du monde.

Une image qui passe pour une autre, au sortir d'une porte du Thoronet donnant sur la terrasse, la même mais différente que celle vue dans la lumière crue de la Tourette dans un instant que se dispute le temps : c'est un prisme à l'échelle d'une vie entièrement consacrée à l'architecture, c'est-à-dire pour un architecte contemporain, à la réparation et plus si affinité.

Siza a la conscience très nette, et son succès n'y change rien, de ne pas vivre une époque de grandes transformations, de grandes troupilles, de ruptures rédemtrices. Là est son authentique modestie. En dépit de cela, l'essentiel est sauf dans la façon qu'il a de concevoir l'architecture : approfondir l'idée d'une rencontre au point de ramener vivante — contemporaine — la part perdue, ingénue, un ordre tout de même à défaut de sérénité, de *monde parfait*, le seul que permet l'époque actuelle mue par bien des déséquilibres et pas aussi innovante que cela, pas autant qu'on le dit.

Les sonnailles des bêtes qu'on entend du côté de Lorgues plongent le petit groupe que nous formons dans la ferveur d'un bercail phénoménal où la nuit est tombée. D'un point à un autre, nous descendons dans la salle capitulaire, puis le cloître, les potagers et le cimetière, dans la perte qu'oblige l'hypermodernité, notre condition désormais moderne et mondialisée où c'est un autre jour qui se lève. Du nouveau peut-être.





MAISON VIEIRA DE CASTRO, FAMALICÃO, PORTUGAL, 1984-1997

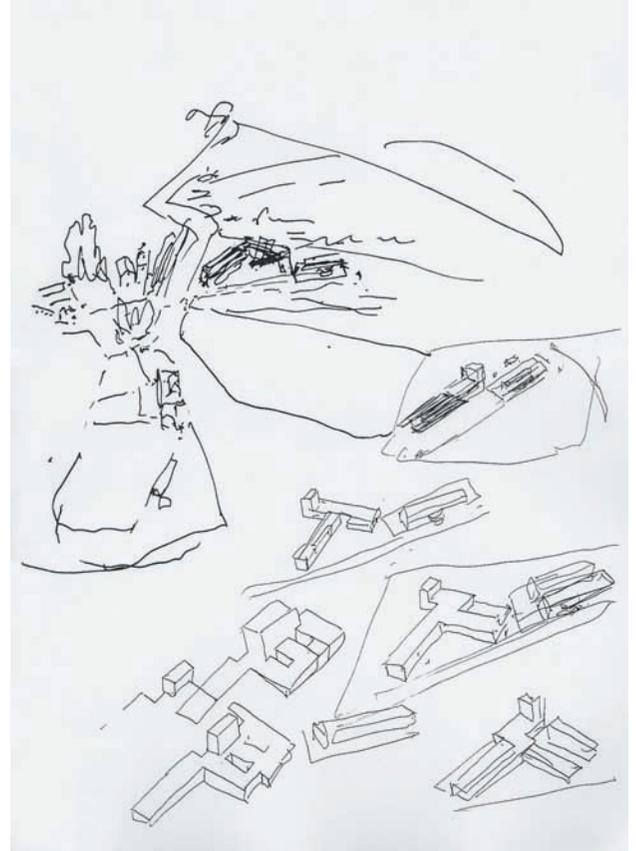
LE PARCOURS, CONSÉQUENCE D'UNE LECTURE CONTINUE

Carlos Machado

La parcelle destinée à la construction de la maison se trouve sur une colline recouverte par une forêt de sapins et domine visuellement l'ensemble de la vallée où se situe la ville de Vila Nova de Famalicão. La plate-forme où s'inscrivent la maison et la piscine est étroite et profonde. La maison est placée à l'extrême opposé de l'accès à la propriété. La piscine, disposée dans le prolongement de la maison, participe à la définition d'un parcours en bordure de pente, rocheuse et arborée, qui conduit à la porte d'entrée de la maison placée au fond de la parcelle. Le projet intègre et réhabilite quelques éléments préexistants — un groupe de petites constructions, près de l'accès principal, deux volées d'escaliers, un peu plus loin, qui permettent le passage à une cote inférieure. La dimension et la localisation de la parcelle nous invitent — selon Siza — à établir un rapport entre la maison et l'espace extérieur résolument ouvert et en longueur ; la construction de nouveaux murs de support, d'escaliers et de rampes ont permis d'agrandir la plate-forme existante, ainsi que d'organiser et relier différents pôles d'activités sur toute l'extension du jardin.

1) « La clarté et l'utilité de l'architecture dépendent de l'engagement dans la complexité des transformations qui croisent l'espace ; un engagement qui, cependant, transforme l'Architecture uniquement quand, grâce au dessin, elle atteint la stabilité et une sorte de silence, le territoire universel et intemporel de l'ordre. »

[Álvaro Siza, *Écrits*]



L'importance témoignée au silence nécessaire de l'architecture, prise de position qui éloigne Álvaro Siza du symbolisme programmatique, de ce que l'on appelle l'*architecture parlante* — « la dimension symbolique vient naturellement ou ne viendra pas [...] en fait, la dimension symbolique ne me préoccupe pas », a-t-il dit en 1980 — est perçue comme la manifestation dans les formes d'une stabilité qui renvoie à la nature en tant qu'ordre qui précède l'architecture. Le caractère particulier de toute architecture — d'une maison, par exemple — ce qui la rend simultanément singulière et évoque son sens plus global en tant qu'architecture (des aspects qui se complètent et se nourrissent l'un de l'autre), devra avoir, comme seul fondement, l'adhésion aux exigences du programme et à la spécificité du lieu. Un programme, qu'il ne faut pas prendre au sens fonctionnaliste (comme si l'utilité pouvait être réduite à un ensemble de fonctions plus ou moins reliées) mais comme la représentation de ces caractéristiques uniques que le temps a sédimenté dans les différentes modalités et à travers lesquelles l'homme ponctue et organise le territoire. En construisant pour lui-même les espaces qui parcourent les différents moments de sa relation avec la nature, il organise formellement une vie en commun. Tout comme un arbre *ne nous dit rien* — il est un arbre —, pour Siza, l'objectif principal d'une maison c'est qu'elle *soit* une maison : un point de départ que



equivalent materials (Pensar
rover) : — machis
exporter : — ser.



nous pouvons comprendre, comme il le dit à propos du dessin d'une chaise, dans *Imaginar a Evidência* :

« Mon souci principal en dessinant, supposons, une chaise, c'est qu'elle ressemble à une chaise. [...] Le besoin d'originalité et de différence conduit presque toujours à l'abandon de l'essence d'un tel objet. Tous les objets ont une histoire. Pourtant, avec du recul, on peut y voir de légères différences et c'est exactement dans cette différence que se cache leur vrai sens dans le temps. [...] Les réflexions d'Adolf Loos sur le design, importantes et actuelles, soulignent combien le besoin, encore plus que l'art, est fondamental pour atteindre un objet parfait. »

Après avoir souligné la simultanée *banalité* et *singularité* de la chaise Thonet dessinée par Loos, il conclut : « Je crois qu'à partir du moment où ces deux aspects sont réunis, on a atteint la quintessence de la perfection. [...] Le mobilier, qui a marqué l'histoire, possède vraiment une grande retenue et une espèce de banalité. Ce mot, *banalité*, peut avoir un sens ambigu. Dans ce contexte, je l'utilise non pas pour dire sans intérêt, sans qualité, mais dans le sens de *disponibilité dans la continuité*. » [Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, p. 135]

2) Cette continuité est possible uniquement grâce à *la banalité des formes*, consuetudinaires et autoréférentes, en d'autres mots, quand elles ressemblent à ce qu'elles sont. Le programme se

transforme, de cette façon, en représentation de l'objet nécessaire qui, dans la singularité du lieu, réapparaît encore une fois. Ce que l'architecture de Siza met au premier plan — et qui, de notre point de vue, est au centre de sa poétique, au centre d'une pensée qui, en interrogeant le monde, trouve ici sa raison en tant que producteur de formes —, c'est le croisement de la *continuité des formes dans le temps* avec la *continuité de l'espace*.

« La relation entre nature et construction est décisive en architecture. Cette relation, qui est une source permanente de n'importe quel projet, représente pour moi comme une obsession ; [...] l'architecture ne termine nulle part, elle va de l'objet à l'espace et par conséquent, à la relation entre les espaces, jusqu'à rencontrer la nature. Cette idée de continuité [...] peut être riche en dissonances sans jamais manquer d'exister [...]. L'architecture n'a pas de sens sans ce rapport avec la nature. » [*Imaginar a Evidência*]

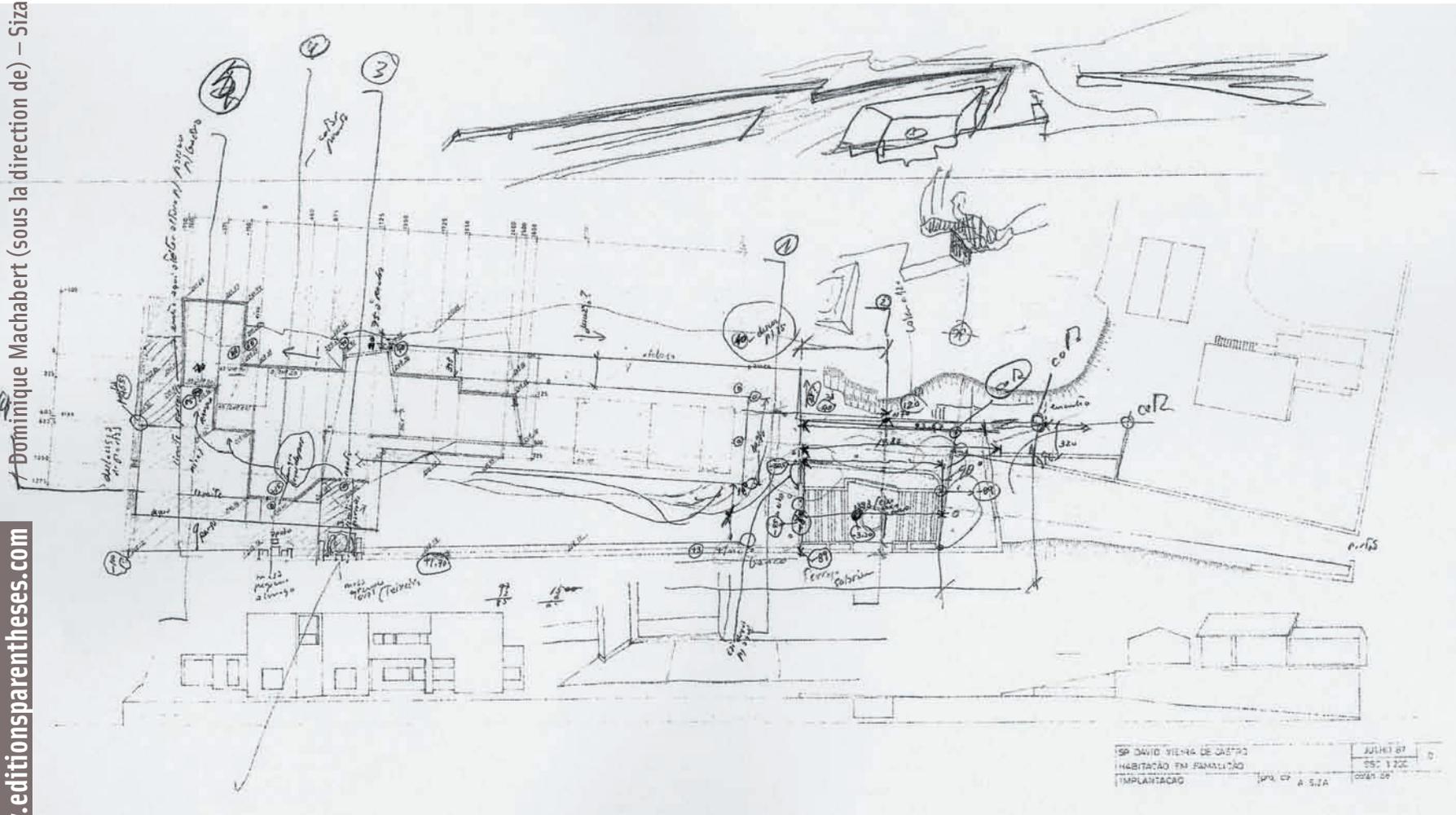
Une continuité formelle et spatiale ponctuée par des espaces de transition, au travers desquels — « la lumière change jusqu'à se perdre dans l'intimité de l'intérieur... » — *moments de pause* qui, comme dans les villas de Palladio, avec ses balcons et ses portiques, sont des *transparences* qui « prolongent l'espace intérieur dans l'aménagement du jardin ou des champs, jusqu'à se perdre dans l'étendue ».

C'est à partir du croisement entre la singularité du lieu et l'évocation de la *maison comme architecture* que doit surgir cette forme simultanément générale et particulière qui, encore une fois, nous permet de comprendre son sens ; une réponse au caractère de l'architecture qui se décide totalement dans l'adéquation de la forme au programme et au lieu. Ce qui implique que tout le mouvement du projet se concentre sur l'auto-référentialité de la forme — en d'autres mots, qu'il propose, comme premier objectif, qu'une

maison ressemble à une maison — et dans la singularité du lieu comme l'unique possibilité d'évoquer toutes les maisons qui l'ont précédée. Un mouvement qui, comme dit Giorgio Grassi, implique « partir d'un point pour revenir, à la fin, au même point » — une idée que nous pouvons considérer proche de celle énoncée par Siza dans le titre *Répéter n'est jamais répéter* — et qui traduit, sous forme de condition du projet, la simultanée « nécessité et impossibilité » de répéter, dans laquelle on y condense « la complexité des transformations qui croisent l'espace ».

3) Cette *double continuité* (du temps et de l'espace) permet de comprendre le parcours dans l'architecture de Siza (ou l'architecture de Siza *comme parcours*) en tant qu'organisation ou orchestration d'un passage entre l'extérieur et l'intérieur à partir des relations que le projet construit avec la nature et l'architecture existante ; c'est à travers des parcours que se dédoublent et se manifestent les relations proches et lointaines qui donnent forme au lieu.

Voyez, par exemple, comment dans la maison Alves Costa (Moledo do Minho, 1964-1968), les deux parcours qui, à partir du portail de l'entrée, organisent l'implantation de la maison et la disposition des différents espaces : le premier conduit d'abord à la porte d'entrée et ensuite au salon grâce à deux mouvements en forme de siphon ; le second, superbe, avec les mêmes caractéristiques, permet de parcourir la maison de l'extérieur, en passant par la partie couverte du garage, jusqu'à une cote intermédiaire du terrain pour finalement, dans un dernier mouvement de rotation, se retrouver face au premier, dans le patio à partir duquel s'ouvrent les différents espaces cloisonnés de la maison (la cuisine, le salon et les chambres). Ou encore, la maison Manuel Magalhães (Porto, 1967-1970), située dans une avenue résidentielle, où le parcours d'entrée est également orchestré à partir du passage de l'extérieur à l'intérieur de la maison. Cet espace, entre la première et la seconde



porte — la dernière étant la porte d'entrée — est particulièrement important vu le changement d'échelle de la nouvelle maison construite de plain-pied (à partir d'une petite parcelle qui appartenait au jardin d'une des maisons existantes). Sa largeur est identique à celle du premier tronçon du couloir qui, à l'intérieur, conduit au cœur de la maison.

On remarquera aussi, dans ces deux exemples, l'importance des murs en tant qu'éléments fondamentaux de l'architecture : « la maison portugaise — dit Souto de Moura — c'est le prolongement du mur de clôture et, parfois une fenêtre révèle à peine la présence de la maison. » Cette architecture de murs est proche de toutes ces interventions sur le territoire — ouverture de canaux d'irrigation, constructions en plate-forme, etc. — qui caractérisent le paysage agricole construit par l'homme. On peut encore rajouter, à propos de ces deux maisons (on pourrait en citer beaucoup d'autres), que les parcours décrits se prolongent jusqu'à la partie privée extérieure, unissant ainsi, dans une même architecture, la maison et le jardin. À Famalicão, la situation particulière du terrain — une parcelle relativement grande, formée par une colline recouverte de sapins, avec une très belle vue sur la vallée — nous invite, selon Siza, à une plus grande ouverture. L'intimité de l'espace domestique ne doit plus se confronter à un environnement proche qui la conditionne, mais doit être conformée à partir d'une distance et d'un éloignement plus importants. La volonté d'organiser l'espace extérieur en continuité avec le cœur de la maison donne naissance à un long parcours qui traverse toute la plate-forme où s'implante la maison et qui conduit, à partir de l'accès principal, à la porte d'entrée située en fond de parcelle. Ce parcours, en bordure de pente



rocheuse et arborée, a aussi pour objectif d'intégrer, en contrepoint et comme partie d'une même architecture, la piscine — qui prolonge la maison —, tout le système des murs, des rampes et des escaliers du jardin, et aussi un ensemble de petites constructions, près de l'accès principal, réhabilitées dans le cadre de cette intervention.

Se confrontant ouvertement avec les différentes échelles présentes — les escaliers existants, les petites constructions près de l'accès principal, la plate-forme de la maison et de la piscine, les grandes lignes du paysage —, le projet recherche une réponse polyphonique permettant à toutes les voix d'être entendues. Ça veut dire, permettre à toutes les formes présentes, qui se renvoient les unes aux autres, de trouver dans la nature à proximité la complémentarité qui leur donne un sens. Dans les plus beaux projets d'Álvaro Siza, le problème n'est jamais la *forme en soi* (ou encore moins une *nouvelle forme*) : « Ce projet — dit Siza, à propos de la maison Vieira de Castro — prétend retrouver ce savoir instinctif, perdu de nos jours, qui a depuis toujours réglé l'étude des dimensions, des proportions et des relations des espaces. »

[*Imaginar a Evidência*, p. 47]

[Traduit du portugais par Laurent Scanga]

RETOUR À PORTO

Entretien 2, Dominique Machabert / Álvaro Siza,

Porto, le 30 décembre 2006

Dès votre arrivée au Thoronet, ne sachant ce que vous alliez y faire, vous avez voulu voir le parking. Vous avez ensuite porté votre attention sur le sentier qui mène à l'abbaye. Vous vous êtes intéressé à des rochers, ce qu'il serait possible d'en faire. Puis vous avez été intrigué par la porterie fermée et vous êtes informé à ce propos. En fait, l'idée du parcours était déjà là, dès le début, avant que cela ne devienne l'objet de travail. Pour quelles raisons ? Est-ce toujours ainsi que ça se passe lorsque vous découvrez un lieu ?

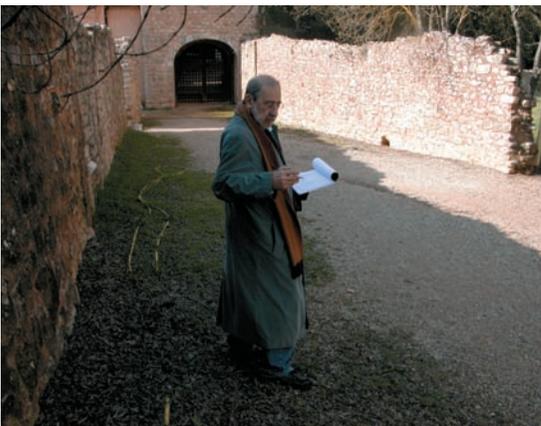
Oui. Surtout dans le cas et l'époque dans laquelle nous sommes plongés au Thoronet où, pour bien des raisons, beaucoup d'attention et de maîtrise à l'implantation des bâtiments était apporté. La nature, la topographie et la vocation du territoire étaient des éléments que l'on prenait en compte. Concernant les bâtiments anciens surtout, il y a un rapport évident, quasi exact entre le choix d'implantation et les voies d'accès. Parmi les plus belles évidences auxquelles on peut assister, quand on sait lire un bâtiment, c'est toute la cohérence qui existe entre le site, la distribution des volumes, la place de la porte d'entrée, les raisons qui ont poussé à l'expression de tel ou tel détail. Par exemple, en regardant la façade de l'église du Thoronet, je t'ai immédiatement dit — tu t'en souviens — que ce n'était pas une porte d'entrée. Pour qui est habitué à lire l'architecture, ces choses apparaissent clairement. Dans le cas d'un bâtiment isolé dans le paysage, on comprend les décisions, les choix qui ont conduit le projet à être ce qu'il est, à la convergence d'une quantité de facteurs comme les voies d'accès par exemple ou, à défaut, les formes et les situations préalables qui expliquent telle ou telle décision pour raisons de commodité, de confort, plus naturelles. On pourrait presque parler de vocation du site, lui-même rattaché à une région plus vaste. Il y a un rapport réciproque entre le bâtiment et le territoire.

Dès le premier contact avec le Thoronet, l'architecte que vous êtes, habitué à lire l'architecture au-delà des volumes, a immédiatement ou presque repéré un défaut. Le parcours tel qu'il est a dérangé l'initié que vous êtes à la compréhension de la composition et de la situation du lieu.

Oui.

Parleriez-vous du parcours comme étant la logique du lieu ou son équilibre ?

Les deux sans doute ; logique et harmonie. Mais c'est plutôt sur la logique que j'aimerais m'attarder. La découverte du parcours et la connaissance que j'en ai eue ensuite au fil des rencontres et des conversations, témoignent par exemple que pour la circulation des gens et le transport des biens — comme dans tous les couvents d'ailleurs — il faut une véritable entrée et un système de distribution générale qui est le cloître et les passages couverts qui y conduisent. C'est ainsi que l'on comprend, compte tenu aussi de l'asymétrie de la porte de l'église, qu'elle n'était pas une porte d'entrée ni une porte principale. Ce que j'ai vu confirmait ce que je savais — ce que tout architecte connaît s'il sait regarder : que l'accès réel était ailleurs. La vie en communauté d'un couvent et toutes les fonctions qu'elle suppose : les travaux, les récoltes, les services, la venue des visiteurs, la situation du cimetière aussi, obligent à comprendre un fonctionnement. L'information que l'on me donnait un peu plus tard au cours de ma première visite concernant la porte de l'église supposée être une porte d'entrée et utilisée comme telle, confirmait ce que l'observation me disait. En fait, c'était « la porte de la mort » — c'est ainsi qu'on l'appelait — par où l'on enlevait les moines morts, d'où la situation du cimetière tout proche. Ce n'est pas un hasard. C'est par la considération de ces facteurs qu'il m'a semblé juste de faire passer les nouveaux visiteurs que sont les touristes, désormais, par l'itinéraire qu'empruntaient les hôtes autrefois. Cette brèche dans le mur en partie ruiné du côté de l'ancienne hôtellerie n'est pas là par hasard. Et cette belle entrée à moitié cachée en forme d'atrium, dans le prolongement de la brèche, non plus.



Imaginons une fiction. Qu'advierait-il du musée de Saint-Jacques-de-Compostelle si, par quelques mauvaises fortunes ou mauvaises décisions, le jardin qui le joute, qui a été la matrice de la forme et le principe du bâtiment, devait disparaître ? Compte tenu de ce lien fondamental qui lie les deux par le truchement des parcours, devant quelle situation nous trouverions-nous ?

C'est l'intégrité du bâtiment qui serait perdue. Sa lecture, son ordre, le système de rapports seraient anéantis. Cette situation que tu dis improbable ne l'est pas tant que ça. Dans les années quarante par exemple, qui ont connu une effervescence nationaliste, on ne s'est pas gêné pour détruire. Pour redonner un certain lustre à des bâtiments représentatifs, emblématiques supposait-on d'une pureté identitaire, on les a isolés, mis en évidence en détruisant leur contexte bâti. Plutôt que de renforcer des liens avec les fragments d'autres époques — compléments à une logique initiale — on a préféré couper le lien avec l'histoire, sa compréhension, sa lecture. Regarde tout autour de la cathédrale de Porto, toutes les époques antérieures, comme le baroque, ont été détruites ou presque. La cathédrale qui, à l'origine, était complètement enveloppée par d'autres bâtiments s'est retrouvée isolée, magistralement mise en évidence au milieu de très grandes terrasses comme on le voit à présent, alors qu'elle n'était pas faite pour ça. Le rapport d'échelle n'y est plus.

Je ne dis pas qu'il ne faut pas changer les bâtiments et ne pas y apporter de nouvelles choses. Je ne suis pas adepte de cette idée d'intégrité sans y toucher. Mais les changements et les transformations qui surviennent en raison de nouveaux besoins dans de nouveaux contextes, ne doivent pas perdre de vue le noyau initial à partir de quoi tout est parti et si les nouveaux usages et les nouvelles utilisations sont compatibles avec une logique essentielle. Dans le cas du Thoronet, après le départ de la communauté, une nouvelle activité de l'abbaye ne s'est pas substituée à l'ancienne. La vie quotidienne et ordinaire — normale — qui s'était retirée, n'a pas été remplacée. Les possibilités de changement signifi-



tif n'ont donc pas eu lieu ni cette transformation toujours à l'œuvre des bâtiments quand ils sont habités. Mais l'abbaye demeure un bâtiment isolé dans le paysage. L'idée première d'isolement avec comme représentation le désert dont s'inspire l'ordre cistercien, a dû toutefois s'accommoder du tourisme. On a fait un parking que j'ai trouvé bien car il est proche de la route et intégré dans la pente. Le sentier qui mène à la porterie est également assez bien. Mais le point contradictoire à la logique essentielle apparaît avec la fermeture de la porterie, à cause des visites m'a-t-on dit. Cela explique le rôle de « by pass » que joue le bâtiment récent, perpendiculaire à l'accès et par lequel on est obligé de passer pour prendre son billet et accessoirement acheter des livres ou voir des expositions. Le problème, c'est qu'à l'autre bout, on trouve devant soi un escalier et une petite terrasse qui orientent immédiatement l'accès à l'église. J'ai proposé que le « by pass » que représente la billetterie n'interrompe pas le parcours. J'ai voulu que l'on renoue avec la trajectoire abandonnée plus tôt. Je ne tiens pas à toucher à l'existant, mais il y aura des signes pour indiquer le sens du parcours.

À l'inverse de la fiction précédente, imaginons une situation qui consisterait à ôter le bâtiment pour n'en garder que les traces au sol. Est-ce que cette situation révélerait quelque chose d'essentiel du bâtiment ?

Oui, très certainement, la fondation et aussi le fondement. D'ailleurs, la question se pose avec acuité lorsque, devant un vieux bâtiment ruiné, on s'interroge sur la suite à lui donner. On est partagé entre la tentation de refaire le bâtiment ou du moins une partie parce qu'on a des indices concrets : des ciments, des enduits, des notes historiques et, de l'autre, celle de laisser les traces en l'état et d'accompagner cela par l'édition de documents, de livres, d'images virtuelles permettant de comprendre ce que la ruine en question pouvait être. J'ai un exemple récent là-dessus qui illustre cette nécessaire intervention des archéologues visant à protéger les



ruines d'une belle villa romaine découverte du côté de Coimbra au Portugal. Devant la dégradation lente mais bien réelle que provoque la visite des touristes, ils ont décidé d'installer une grande couverture transparente pour protéger les vestiges qui restent visibles. Moi, je trouve que les vestiges sont beaux tels qu'ils sont. On se dit alors qu'il vaudrait peut-être mieux, à l'aide de plans, refaire et laisser le site en paix, de le recouvrir une fois le travail de relevés fait, meilleure manière de le préserver durablement. Et le cas échéant, on peut toujours le retrouver. On sait qu'il est là, en dessous. À Pompéi, il y a des parties reconstruites, mais en général on a affaire aux véritables ruines, d'une très grande beauté. Ce que l'on me dit, c'est qu'en dépit du grand soin apporté, les protections n'empêchent pas la dégradation progressive. La question demeure.

Il paraît que Fernando Távora avait fait construire au sol un premier niveau de parpaings pour être au plus juste du projet avant qu'il ne soit construit et éventuellement pour y apporter des modifications. Est-ce une attitude que vous comprenez ?

Je ne vois pas de quel projet il s'agit, mais je sais qu'il est souvent intervenu dans des cas de récupération de couvents destinés à d'autres usages et auxquels il fallait apporter une extension comme souvent. C'est le cas du couvent de Ponte de Lima devenu école supérieure d'agronomie. Ce travail, comme les autres, ne concerne pas seulement le bâtiment. Il est à l'échelle du territoire. Entre le couvent et l'auditorium dans la partie nouvelle détachée du corps de premier bâtiment, il y a un cours d'eau que l'on est obligé de franchir pour passer d'un côté à l'autre. Amenée par un aqueduc, l'eau qui traverse même les cuisines est la même qui a irrigué les champs en amont. Au cours de la visite, Távora prenait grand soin de faire traverser le cours d'eau. C'est cela un travail à l'échelle du territoire.

Est-ce à dire que le parcours oriente tout ce qui vient après ?

Évidemment.

Et si l'on retirait le Thoronet, qu'est-ce qu'il resterait ?

Il resterait des ciments, des fondations. Ainsi, on pourrait comprendre le rapport avec le territoire. À l'aide de ce que l'on saurait d'autres bâtiments cisterciens, on pourrait imaginer comment était le Thoronet. Mais beaucoup de choses manqueraient. Chaque pierre a un auteur. Les bâtiments médiévaux portaient des signatures comme tu le sais. La réalité matérielle d'une œuvre collective comme peut l'être un monastère ou un couvent ou une ville est précieuse pour la suite. L'idée de cathédrale soutient que tout le monde pouvait y entrer. C'est pourquoi, elle est colossale. Si cette présence colossale est absente, on peut toujours vous raconter comment c'était ou vous montrer des images virtuelles, mais le contact concret, c'est tout de même autre chose. De la même manière, la signification n'est pas seulement dans les traces. La dimension matérielle d'une construction a une grande valeur. On sait combien est irréparable la perte d'une ville, d'une société ou d'une civilisation survenue à l'occasion de destructions violentes, de phénomènes de décadence ou de transformations.

C'est l'Histoire.

C'est l'Histoire. À Varsovie par exemple, complètement détruite par la guerre, tout a été reconstruit dans l'esprit d'avant. Cependant, beaucoup de choses, d'éléments perdus l'étaient définitivement. Il est vain d'imaginer qu'il est possible de tout retrouver en reconstruisant. Il n'empêche qu'il était très important pour les gens, de rétablir un lien avec un passé que représentaient les bâtiments. Dans d'autres cas, on a fait tout autrement, comme à Rotterdam construite sur les bases d'une nouvelle ville. De cette période, on a d'un côté cette euphorie de fin de guerre. On parle d'homme nouveau, d'un monde plus juste, de paix. C'est l'utopie du mouvement moderne. De l'autre, on tente d'effacer les témoignages, les traces du drame, l'éventuel sentiment de culpabilité, de trouver les conditions d'un nécessaire oublié.





BIOGRAPHIES

Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira est né à Matosinhos près de Porto, Portugal, en 1933. Diplômé de l'École supérieure des beaux-arts de Porto où il étudie de 1949 à 1955, il rejoint, de 1955 à 1958, l'atelier de son professeur et ami Fernando Távora, personnalité remarquable de l'architecture portugaise ; après quoi il fonde son propre atelier. Il signe sa première œuvre, le restaurant Boa Nova, en 1954. De 1966 à 1969, puis en 1976, il enseigne à l'école d'architecture de Porto (ESBAP). Il est aussi professeur invité à Lausanne, à l'université de Pennsylvanie, à Bogota, à Harvard. Dans les premiers temps, Álvaro Siza construit peu et signe ses premières œuvres au nord du Portugal en raison surtout du confinement dans lequel le régime fasciste de Salazar tient les architectes progressistes jusqu'en 1974. La Révolution d'avril leur offre la perspective de mettre à profit leurs recherches en rapport avec les tendances européennes, dont les programmes SAAL visant à loger les populations les plus démunies ainsi qu'à mener une action de fond sur l'urbanisation des agglomérations portugaises (quartiers de São Vitor, de Bouça à Porto...). Après quelques œuvres majeures (restaurant Boa Nova, piscine de Leça da Palmeira, quartier de Malagueira, des maisons, deux banques...), sa réputation l'amène à l'étranger où il travaille et construit : en Hollande et Allemagne d'abord, Espagne, Belgique, Italie, Brésil, Corée ensuite. La reconstruction du Chiado, quartier de Lisbonne ruiné par un incendie en 1988, le consacre dans son propre pays comme son plus grand architecte. De cette période, des œuvres de grandes dimensions lui sont commandées : l'école d'architecture de Porto, Centre galicien d'art contemporain, le Pavillon du Portugal à l'Exposition universelle de 1998, école de Setubal, bibliothèque universitaire d'Aveiro, église de Marco de Canaveses, musée de la Fondation Serralves, etc. De nombreux prix et marques de reconnaissance jalonnent son parcours comme le prestigieux prix Pritzker qu'il reçoit en 1992 et le Lion d'Or de Venise en 2002. Álvaro Siza vit et travaille à Porto.

D'autres rêvaient de devenir footballeur ou chanteur, lui, voulait être Portugais.

Dominique Machabert est journaliste indépendant, auteur, intervenant à l'école d'architecture de Clermont-Ferrand (ENSACF).

Une enfance et une adolescence passées au contact de la communauté portugaise dans les années soixante et plus, l'ont amené à faire du Portugal le motif de sa recherche. De là, la rencontre avec Álvaro Siza dans les années quatre-vingt, puis celles avec Eduardo Souto de Moura et d'autres dans et en dehors des milieux de l'architecture. Il écrit des textes confidentiels qui témoignent de ces rencontres situées dans les territoires et les espaces qui sont aussi ceux d'une pensée qu'il résume en ces termes : « Je désigne par Portugal toutes sortes de choses ».

Il a réuni et traduit les textes de Siza : *Des mots de rien du tout-Palavras sem importancia* (Publications de l'université de Saint-Étienne, 2002). Co-auteur de *Créer la ville, paroles d'architectes* (Le Monde / Éditions de l'Aube, 2003).

Dominique Machabert vit au Puy-en-Velay dans le Massif Central.

Carlos Manuel de Castro Cabral Machado est diplômé en 1987 de la faculté d'architecture de Porto (FAUP) où il enseigne depuis 1988. Il collabore avec Eduardo Souto de Moura de 1987 à 1988. En 2006, il soutient sa thèse de doctorat *Anonymat et banalité, architecture populaire et érudite pendant la deuxième moitié du XX^e siècle au Portugal*. Carlos Machado vit à Porto.

Carlos Seoane, diplômé en 1989 de l'université de Saint-Jacques-de-Compostelle, obtient le « Master » d'architecture en 1991 à l'université de Columbia de New York où il rejoint de 1991 à 1992 Viñoly Architects. De 1994 à 1996, il travaille avec Álvaro Siza. Professeur associé à l'école d'architecture de la Corogne depuis 1996, il a reçu divers prix, a participé à diverses publications et programmes pour la télévision dont *Santiago, ville contemporaine*. Carlos Seoane vit entre la Corogne et Saint-Jacques-de-Compostelle.

Laurent Beaudouin sort diplômé de l'école d'architecture de Nancy en 1979. En 1983, il étudie à la Cooper Union School de New York. En 1987, avec son épouse, il fonde l'Atelier Beaudouin. Au sein de l'équipe constituée par Álvaro Siza, auteur du nouveau plan d'urbanisme, il participe à la récupération de centre de Montreuil dans la région parisienne. De 1986 à 1999, il enseigne à Paris-Belleville au sein du groupe Uno et, depuis, à l'école d'architecture de Nancy (ENSAN). Laurent Beaudouin vit à Nancy.

Marc Barani a poursuivi des études d'architecte à l'école d'architecture de Marseille dont il sort diplômé en 1984 puis de scénographie à la Villa Arson. Il complète sa formation par des études d'anthropologie qui le conduisent notamment au Népal. Il débute son activité professionnelle en 1990 et oriente désormais son activité vers des projets d'ouvrages d'art et d'infrastructures urbaines. Il a enseigné à Paris et Marseille et donne de fréquentes conférences en France et à l'étranger. Marc Barani vit à Nice.

Roberto Collovà est architecte et photographe sicilien. Il enseigne à la Faculté d'architecture de Palerme. Membre du Forum de la revue *Lotus International*, il publie de nombreux travaux critiques — textes, photographies — dans diverses revues internationales. A travaillé auprès de Vittorio Gregotti, Pierluigi Nicolin et Álvaro Siza. Roberto Collovà vit à Palerme.

Nuno Higinio a étudié la théologie. Ordonné prêtre en 1985, il est nommé à Marco de Canaveses de 1988 à 2001 où il sera à l'initiative de la nouvelle église, celle d'Álvaro Siza. Rejoint ensuite les universités de Comillas et Complutense à Madrid pour se consacrer à la philosophie. Renonce à son ministère en 2005. S'apprête à soutenir sa thèse de doctorat de l'Université Complutense sur le thème *Le processus créatif chez Álvaro Siza à partir de la déconstruction*. Nuno Higinio vit à Matosinhos près de Porto.

Eduardo Souto de Moura travaille chez Siza de 1974 à 1979 en même temps qu'il poursuit ses études à l'École supérieure des beaux-arts de Porto dont il sort diplômé en 1980. Il s'impose très vite comme une personnalité majeure dans le renouvellement de l'architecture contemporaine portugaise et compte parmi les architectes européens les plus convoités. Il enseigne à l'école d'architecture de Porto (FAUP) et dans d'autres établissements européens comme professeur invité. Parmi les nombreux prix internationaux, il reçoit au Portugal, en 1998, le prix Pessoa, attribué pour la première fois à un architecte. Eduardo Souto de Moura vit à Porto.

TABLE

SIZA À L'ABBAYE DU THORONET : UNE ÉVIDENCE	6
SIZA VOULUT D'ABORD VOIR LE PARKING	10
SIZA AU THORONET : « UNE ARCHITECTURE D'UNE ADMIRABLE CLARTÉ »	24
UN PARCOURS	33
« UNE FLÈCHE, UN POTEAU, UN CÂBLE TENDU, DES YEUX OUVERTS »	35
LE PARCOURS ET L'ŒUVRE	55
SUR LE SITE ARCHÉOLOGIQUE DE CUSA, SICILE, ITALIE, 1980	56
RESTAURANT BOA NOVA, LEÇA DA PALMEIRA, MATOSINHOS, PORTUGAL, 1958-1963	62
PISCINE MUNICIPALE DE LEÇA DA PALMEIRA, MATOSINHOS, PORTUGAL, 1961-1966	74
QUARTIER DE MALAGUEIRA, EVORA, PORTUGAL, 1977-...	82
CENTRE GALICIEN D'ART CONTEMPORAIN, SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE, ESPAGNE, 1988-1993	90
ÉGLISE PAROISSIALE DE MARCO DE CANAVESES, MARCO DE CANAVESES, PORTUGAL, 1990-1997	98
MAISON VIEIRA DE CASTRO, FAMILICÃO, PORTUGAL, 1984-1997	104
RETOUR À PORTO	110
BIOGRAPHIES	122