

Álvaro Siza  
Celui  
qui  
n'écrivait  
pas

Textes réunis, traduits et présentés  
par Dominique Machabert

Parenthèses

En couverture :  
«L'homme étonné 1» (1999).

à *Jean-Louis Cohen*

COPYRIGHT © 2024, ÉDITIONS PARENTHÈSES, MARSEILLE.

[www.editionsparentheses.com](http://www.editionsparentheses.com)

ISBN 978-2-86364-453-9

Álvaro Siza / Celui qui n'écrivait pas / ISBN 978-2-86364-453-9

[www.editionsparentheses.com](http://www.editionsparentheses.com)



## Huit points au hasard

par Dominique Machabert

### 1

Siza écrivant, la dépense qu'il y met, très appliqué, penché sur sa table, me fait penser à un apprentissage physique, de débutant. Et alors qu'il tourne les pages avec grand soin, on dirait qu'il s'y prend à l'envers, de la main gauche, peut-être celle qui restait à Cendrars qu'il lit et qu'il aime sans réserve contre les passions tristes. Le texte dans ses mains n'est pourtant qu'une ébauche, un document de travail, pas un incunable précieux qu'en manipulant, un maladroit pourrait faire tomber.

Une autre fois, se servant de ciseaux, il découpait du papier. C'est ici peu de chose. Pourtant son corps tout entier semblait mobilisé, contraint, presque malhabile — coudes levés, on dirait des ailes — devant une tâche d'enfant, du découpage ; et disant, là-dessus, ciseaux en main, un tas de petits papiers par terre, adorer ça. Joie puérile au bon sens du mot, celle de Frank Gehry, disons-le, lorsque, travaillant avec lui pour un musée à Los Angeles, il l'avait vu lancer, par-dessus la maquette, des morceaux de polystyrène.

Plus proche de Matisse cependant, qu'on voit sur des photos, concentré, assis, débitant du papier lui aussi, y découpant ses fameuses formes fluides qu'il tournait longuement dans ses mains. Rien là-dedans qu'un enfant ne sût faire mieux qu'eux.

On le dit ainsi — et il ne l'ignore pas — embarrassé devant les situations qui réclament un peu d'intendance, disposant d'un corps peu rodé à leur maniement on dirait. Pas par goût ou dandysme, pas du tout ; c'est avec une souplesse de chat qu'il s'y prend, quand le corps s'étire sans savoir vers quoi, ce qu'il vise, ni ce qu'il touche, si cela brûle. C'est donc avec une attention toute tactile et intuitive qu'il s'y prend sachant le génie, la complexité que les choses recouvrent, et le fil continu qu'elles

tirent doucement depuis le début, du « tout » qu'elles forment à la fin et soutiennent secrètement quand, à défaut d'explications plus poussées sur le début, la fin, le tout, il parle d'*évidence*<sup>1</sup>.

Comme si le moindre geste sur elles, par hâte ou trop de brusquerie, la moindre secousse à vouloir s'approcher trop, pouvaient emporter un équilibre tout entier et très ancien.

Non qu'il se vît en gardien des lieux, veilleur d'équilibre ou conservateur, ni d'ailleurs le contraire quand le contraire était de s'orienter selon les situations et les choses déjà là, et telles qu'elles étaient devenues à la longue, de s'appuyer sur elles, de s'en instruire même.

Quand en lieu et place d'une stabilité relative et provisoire, sous les formes fortuites qu'elles avaient prises au fil du temps, il savait qu'un savoir s'y tenait.

Qu'une fois faites, les formes glissaient ailleurs. Et, qu'alors libérées de la tutelle qui les avait voulues, on ne savait toujours les reconnaître, ni les nommer ; qui en avait été l'auteur quelquefois et s'il y en avait eu un.

Mais qu'importe à la fin, c'est la forme générale que cela avait pris qui comptait, plus vraiment de la géométrie ; forme ouverte, en un sens, aboutie, accomplie, et dont seules les ruines parlent, idéales en quelque sorte, mais qu'un projet d'architecture vient trouer, corrompre.

Ce qu'un projet d'architecture interroge. Aucun ne pouvant prétendre être sans précédent, pense-t-il, sans que quelque chose ne bouge devant lui, ne lui fasse signe, ne le retienne, l'enjoignant à se mettre au travail aussitôt, autrement dit, pour lui, qu'il dessine, et peut-être aussi, on le sait moins, qu'il écrive.

Sans trop d'intentions encombrantes ni réserve, c'est cela qu'il dessine d'abord, qu'il capte, « l'instant concret ». Ce que l'on fait, parfois, sur un film passé en vitesse accélérée, qu'on stoppe en plein milieu, partant de là.

Autour c'est la ville, le paysage qui le regardent. Et lui, à cet instant, à présent qu'il faut y aller, regrette ses découpages, les papiers par terre,

<sup>1</sup> Álvaro Siza, *Imaginer l'évidence*, traduit du portugais par Dominique Machabert, Marseille, Parenthèses, 2012.

les ciseaux. Il serait temps de s'y mettre pourtant au lieu de rester là, voyant la tâche trop grande, trop envahissante, trop ingrate devant lui. Fuir plutôt ou espérer qu'on le laisse en paix. Mais que savait-il faire d'autre pour s'employer utilement ?

On me raconte que le jeune prêtre de la paroisse de Marco de Canaveses s'était rendu *rua do Aleixo* souvent. Et chaque fois il y avait été bien reçu mais sans trouver ce qu'il était venu faire, soit qu'on s'assoie assez longuement autour de la table pour cette histoire d'église sans cesse remise à plus tard. Et il se présenta aussi souvent qu'il fallut pour que Siza, voyant le jeune prêtre bien décidé, ou la nécessité, l'invitât à s'asseoir longuement.

Car c'est à cela que l'architecte se prête quand il s'y met, pas à un jeu, finis les découpages, mais conscient de bouleverser, avec discernement certes et sans trop de ménagement, parfois « à coups de poing », l'ensemble, l'équilibre d'où s'envole, s'échappe un conservatoire d'indices, de traces, de savoirs enfouis, de calculs oubliés grâce auxquels tient « l'instant concret ». Ici, à Marco, c'était à la réforme liturgique qu'on touchait et il avait retourné l'abside comme on retourne un gant. Un coup de maître. Et du très haut d'où l'on partait, il avait créé une sorte d'acropole, sur une sorte de hauteur, avec une station-service en contrebas, dans une ville pas très belle.

Partant de là, du trou, sans savoir exactement, il travaille à la forme involontaire que cela donnera bien après, à la rareté insolente que cela crée parfois.

Non qu'il eût l'idée folle de remonter de mémoire une unité perdue ou rêvée, ou idéale ; de mémoire, qu'il dit volontiers inconsciente, autrement dit intacte pense-t-on. Mais qu'un projet advienne, en un endroit pareil, comme tous quasiment, autrement dit au diable, et à force de dessin, n'était pas si mal. Comme tous, tombés de ses mains ou d'un Ciel absent depuis la fin des « grandes convictions ». Tombés, Ciel absent, il n'empêche, dès ses débuts, qu'on trouva, et de bien des façons, l'œuvre remarquable et majeure déjà : Gregotti, Portas, Alves Costa, Bohigas, Huet, Nicolin, Frampton, premiers à écrire sur lui. Plus tard, Jean-Louis Cohen qu'il m'invite à associer aux premiers, et dont il regrette amèrement le départ brutal et de ne l'avoir mieux connu.

Que la récupération d'une poignée d'indices ou un rétablissement d'équilibre soient possibles, voilà la place qu'il comprit et qui restait à prendre dans un monde déjà construit, reconstruit, clos si l'on veut, mais avec des trous, voilà tout. Pas de chambardement à venir avant longtemps, pas de rupture en vue, ni lame de fond ni guerre pour obliger de repartir à zéro, d'une table rase que jamais il n'y eut.

Les grandes convictions avaient fini par désertier les lieux. Des temps plus incertains, les siens, leur succédaient, qui ne réclamaient pas qu'on change la vaisselle et qu'on tourne la page.

Lui parle de *continuité*, c'est le mot qui revient chez lui : qu'il n'y a d'autre chose à faire que de s'inscrire dans le courant, sans marge de manœuvre pour créer sinon des trous. Et qu'à leur place, indispensable, on ne se croie pas obligé de l'être, l'auteur d'un point d'exception je veux dire, et c'est là son exception.

On obtient de lui des propos rentrés là-dessus, modérés, pas de déclaration. Il évite une trop grande prise au vent, les voiles qui gonflent trop quand on l'entraîne dans cette pente, la place qu'il occupe, l'importance qu'il a. Il ne cesse de dire ce que d'autres diraient à l'envi, mais voilà, c'est de lui qu'on le tient, comme de « redécouvrir l'étrangeté magique et la singularité des choses évidentes ».

## 2

Dans un pays qui avait pris du retard, pays fermé, songe dans la tête de ceux qui le dirigeaient à l'époque (1925-1974), il avait franchi la porte des Beaux-Arts. Il y avait été admis en architecture et s'y était tenu, d'abord sans briller. Trop jeune peut-être, le plus jeune de tous ou presque, pas encore 17 ans. Où on lui avait conseillé — trop ignorant qu'il était des choses de l'architecture — de consulter des revues. Où il tomba sur Gropius, Neutra, sur Alvar Aalto surtout. Où l'on se payait sa tête alors qu'il montrait autour de lui les instruments pacifiques de la tradition d'Aalto à une époque où Le Corbusier menait la danse moderne, seul ou presque alors à être enseigné à Porto.

Ce pas de côté, spontané, qu'il ne comprit que plus tard, signalait une indépendance d'esprit, position constante chez lui, devant la doctrine moderne tout autant, celle des premiers CIAM, qu'il goûte peu parce que trop radicale. Pas de côté quand il aurait fallu, pour être de son temps, mordre dedans au contraire. Quant à Le Corbusier, c'est de loin d'abord qu'il le regarde, pour ensuite s'en rapprocher avec la découverte de Ronchamp. Un choc pour lui, quand il comprit l'épuisement, le dépassement, la transgression du carcan dogmatique que c'était, par le même pourtant qui en avait écrit les fondements, la raison pure.

S'en rapprocher au point d'emprunter à la Chapelle le crépi et les petites fenêtres rondes de ses « 4 maisons » à Matosinhos, ses toutes premières œuvres auxquelles un observateur de passage — un Anglais je crois — avait trouvé aussi, à cause des joints blancs, un air japonais. Témoignage déjà — ingénu certes mais quand même — de la continuité des formes et de leur diffusion au-delà du local clos, en rapport avec l'histoire du Portugal et sa capacité d'assimilation, explique-t-il.

Siza vient d'un monde fait, calme, et s'y trouve bien alors. Il n'a à propos du futur ni vision ni idée bouleversante, rien qui ne renverse la table. Il ne sent pas en lui de rébellion ni d'appel pressant sinon pour la sculpture et la peinture qu'il vit en famille et auprès des voisins, le premier cercle, *rua* Roberto Ivens, Matosinhos, le premier monde.

Le reste ne compte pas beaucoup. Il joue avec ses camarades, se distingue au hockey sur patins, il porte des lunettes qu'il ne quitte presque jamais, arrête le hockey. Il a 16 ans, un peu plus, quand il rentre à l'école.

Il ne s'appelle pas Arthur Rimbaud qui au même âge s'était fait une tête déjà, la seule qu'on gardera de lui d'ailleurs, avant l'Afrique, à Aden sinon, quand une photo le montre avec d'autres, au bord d'une table. On ne le reconnaît pas. Peut-être pense-t-il déjà, *teint sombre*, fixant l'appareil, car il l'a dit, qu'à présent il s'en fout, que c'est fini tout ça.

La sienne, la tête de Siza, au départ, ressemble à celle de Woody Allen je trouve. C'est plus tard qu'il s'en fera une, la vraie, et une voix profonde à cause de la fumée, du tabac sûrement. Et je me demande quand lui vint cette force pensive qui fera autorité. Pas tout de suite en tout cas où il

et transporte, la main se fait la malle tandis que la brune du Greco attend. Quelque chose bute qui ne s'écrit pas, qui s'y trouve pourtant et s'ouvre mais enfin quoi ? C'est l'énigme. C'est le texte.

Pas exhaustif, loin de là, le livre. On pense à l'œuvre complète enfin réunie, qui ratisse large, qui ratisse tout et qui reste à faire. Mais de fixer Siza en un corpus compact conduira sans cesse à le trouver à côté ; à un léger déplacement, pas grand-chose mais suffisant pour l'entrevoir mieux, jamais atteint, ni définitif. Comme l'effet sur lui des fenêtres d'Adolf Loos, une part d'étrangeté.

Bref coup d'œil sur une *praça* de Liège déserte, ancien *largo da Monte da Luz*, à Foz do Douro, chez lui. Des tons, des valeurs lilas flottent. La proximité, pour lui indispensable, de la mer au bord de laquelle il va rarement. Le choc, le fracas tout saturé de traits de la côte ; il sait qu'elle est là. Pas besoin de monter le son davantage, elle est là, dans l'air, dans le parfum des fleurs.

Un livre avec des pages libres pour des dessins autonomes, détachés, qui accompagnent, créent des espaces, des intervalles ; qui, dépassant les bornes, ouvrent des champs sans limites.

## 8

Sur notre proposition, Siza s'est justement appliqué, impliqué dans ce livre en le confectionnant, artisan de ses textes en plus d'en être l'auteur. Revenant aux ciseaux, il a coupé du papier, plié, cousu pour que quelque chose s'en échappe en l'ouvrant. Et disant, là-dessus, adorer ça.

D. M.



CELUI QUI N'ÉCRIVAIT PAS



## À propos d'un bâtiment

Au cours d'une de mes nombreuses visites de chantier, j'entendis soudain quelqu'un dans la rue qui comparait le bâtiment de la coopérative de Lordelo à un château d'eau.

Dans un pays où la critique d'architecture n'existe quasiment pas, cette appréciation un peu rapide pouvait témoigner déjà d'un intérêt pour l'espace public.

Mais juger d'un lieu à vivre par son seul aspect extérieur reviendrait à n'apprécier le goût d'une pomme que pour la couleur de sa peau ou de ne retenir d'un corps humain qu'il n'est que son squelette, son cœur, ses poumons.

Il en va de l'aspect extérieur d'une construction comme de la partie visible d'un organisme vivant. Il dépend de l'adaptation de ses organes à leur fonction respective.

Certains ont une approche mentale du bâtiment et même un peu mécanique. Ils imaginent quatre murs avec des fenêtres pour la lumière et des portes pour laisser entrer les habitants et leurs meubles. Ils imaginent le toit, le sol, les cloisons, et composent tout cela d'après les images qu'ils ont dans la tête et l'idée qu'ils se font d'habiter quelque part, d'y travailler, s'y reposer et s'y sentir bien.

Mais les murs sont déterminés, rattachés à des espaces et à leurs fonctions. Quant aux fenêtres et aux portes, elles ne tombent pas du ciel. Leur forme dépend de la façon dont on veut éclairer l'intérieur, ainsi que d'une relation juste avec l'extérieur. Et les liaisons entre les espaces ne se réduisent pas à un simple franchissement de portes et au passage d'un point à un autre.

Par conséquent, il faut changer de façon de voir et accorder de l'importance à ce qui va se passer dedans comme à ce qui se passe dehors. Ainsi peut naître le début d'une forme.

Et cette forme, bien sûr, ne sort pas de la tête d'un seul. L'architecte est un observateur, attentif aux problèmes et aux discussions qui fusent de toutes parts.

Plutôt que d'un ensemble d'opinions, la solution résulte d'une synthèse de toutes les contributions scrupuleusement étudiées et vérifiées une à une.

Certains verront, un peu déçus, leur vision partiellement prise en compte, mais on sait à quoi peuvent conduire les meilleures intentions.

Concernant le programme, l'expérience d'une coopérative et sa philosophie participative, inédites à Porto, avaient bénéficié du meilleur éclairage qui soit, celui de l'architecte Jacobetty de Lisbonne appelé sur place, à Lordelo do Ouro, par les associations d'habitants.

Il se peut que le résultat paraisse étrange pour qui passe dans la rue, à pied ou en voiture, pressé comme on l'est tous. Mais je suppose que le bâtiment ne sera pas étrange pour qui le fréquentera tous les jours, ni pour ceux par et pour qui il a été construit.

[Décembre 1963, Porto]

## Début du processus

Je garde en mémoire la frustration de mes premières années d'études et de mes débuts professionnels, quand l'analyse supposée exhaustive et statique d'un problème me laissait complètement démuné devant la page blanche.

Depuis cette époque, j'ai toujours veillé à regarder le site et entrepris de dessiner avant de calculer le nombre de mètres carrés de la surface à construire. Ainsi, d'un geste à l'autre, un premier contact pouvait être pris pour lancer le projet.

À l'occasion de cette exposition<sup>1</sup>, j'ai essayé de retenir ce qui me paraissait essentiel dans ce processus, à savoir la recherche constante et patiente, et l'approche lente, par le dessin, des objectifs toujours complexes et des circonstances qui enveloppent chaque travail et tout le travail.

Les doutes, de menus progrès et les erreurs, l'abandon d'une idée et son retour par d'autres voies sont les témoins quotidiens de cette recherche de la forme sans cesse portée par le dessin.

Au début, les objectifs nous livrent aux tensions toujours contradictoires de la réalité la plus concrète. Et nous voilà plongés dans des strates profondes. Nous en tirons des données que nous transformons au contact d'expériences, d'où qu'elles viennent, personnelles ou pas, et de références, d'intérêts, de rapports.

À ce nœud si complexe de faits et de desseins tient, je crois, comme une matrice, ce presque-tout qui détermine le dessin.

Le passage par de rapides esquisses — un instrument de travail comme un autre et non une romantique proposition méthodologique —, plus qu'un reflet, aide à prendre conscience de la multiplicité des tensions auxquelles chaque proposition est exposée devant une situation donnée.



## Porto

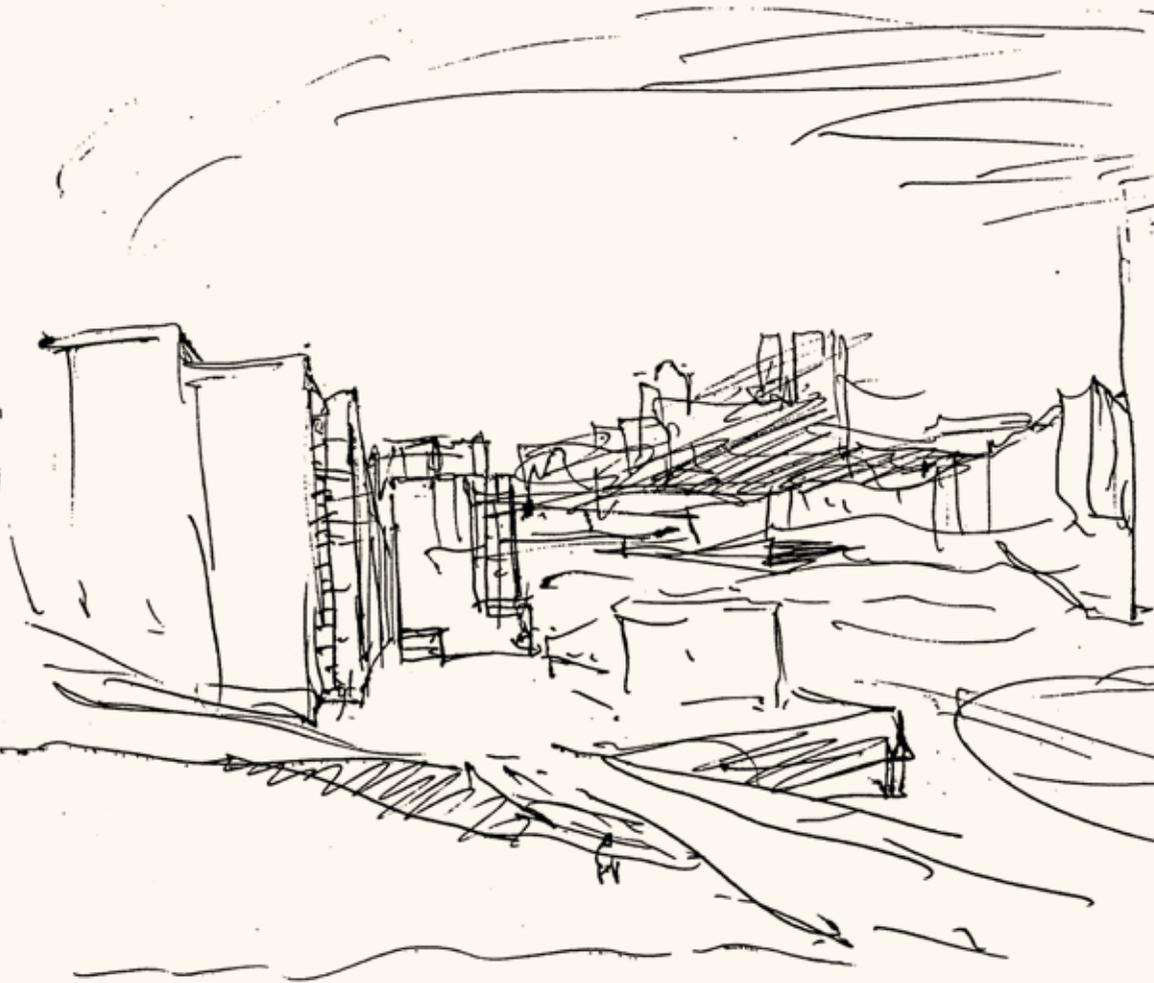
Porto, ma ville au sol accidenté et granitique qui nous mène au diable et qui, des siècles durant, a découragé toute intention trop précipitée de la planifier.

Peu à peu, les petites maisons ont gagné la pente, et on a ouvert des places où on a pu. Ville faite d'étroits vallons et de plate-formes inclinées comme aucun traité d'architecture ne saurait en enseigner la forme.

Les murailles s'empressent de retenir le sol pentu. Seuls un évêque ou une paroisse patiemment devenue riche pourraient expliquer — à moins que ce ne soit par l'effet soudain d'une fortune ou d'un émerveillement — que des architectures autonomes, détachées des rochers, et des petites maisons étroites aient été érigées en une implacable géométrie qui, avec le temps, s'est pétrifiée en formes adoucies, presque naturelles.

Les versants abrupts expliquent qu'on a monté à grand-peine des murs pour créer des plate-formes, comme partout ailleurs dans le paysage du Douro. Plus haut, en altitude, la région a donné le vin qui a enrichi la ville et financé les magnifiques jardins situés en cœur d'îlot d'habitations et au milieu des grandes propriétés qui dominent le fleuve ; où poussent des arbres, des palmiers, des buissons, des vergers, des camélias aux mille couleurs, des roseraies scandaleusement gaies contre les façades austères comme on les voit sur des gravures du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les grands travaux du XIX<sup>e</sup> affrontent toutes les résistances de la nature et même au-delà. Et si les machines avancent, elles ne bouleversent quand même pas tout du jour au lendemain ni pour l'esprit ni pour les mains qui s'y retrouvent. Au-dessus du fleuve, les grands murs de soutènement en pierre de taille menacent toujours de s'effondrer mais durcissent encore les lignes du paysage gris sous



un ciel gris et le transforment. Sur ce qui reste de murailles, s'empilent de grandes surfaces planes, des monuments, des collines et des terrasses encore. Où l'on creuse des tunnels pour de nouvelles voies.

Tout reflète tout : azulejos et carreaux aux fenêtres, fins et ondoyants, pavés de granit noirs, polis par l'usure, que le passage des chars à bœufs ou le tracé du tram ont creusés, Rio Douro brun et verdâtre, atmosphère aquatique lourde, des ailes inattendues qui embarquent tout, déforment tout.

Dans la ;;;ka, il y a des pubs, des galeries d'art et des touristes flânant sur le pavé des rues sales. Et dans les étages obscurs qu'on a compartimentés en chambres, beaucoup trouvent coûteux et dispendieux, qu'à grand renfort de néons et de projecteurs, on éclaire quelques pigeons et autres belles choses dans le cadre du programme de reconversion du quartier. Beaucoup le désertent et d'autres se prostituent.

Tout autour de la *rotunda da Boavista*, sous l'aigle vaincu et violenté par le lion du monument, en plein milieu, à la place d'anciens appartements, on trouve des archives pour des bureaux d'ingénieurs à l'étroit, des magasins, des vitrines remplies de chaussures, de livres et d'ordinateurs, d'imperméables car il pleut beaucoup par ici. Ceux qui assistèrent à la construction du nouveau pont d'Arrábida se souviennent encore des maisons qui se sont effondrées et, sous les décombres, des corps sans vie.

À présent, sur le flanc des collines, des viaducs posent sans précaution leurs grosses pattes entre les murs, les jardins et les maisons. S'ils pouvaient au moins voler, se poser délicatement. Transformer d'accord, mais pas trop fort, effleurer la structure fluide du pont d'Eiffel au-dessus des rives d'*Aniki Bóbó* que les résidents ont déserté, partis pour toujours.





## Fragments d'un journal presque désespéré

**10 janvier 1996**

Trente-deux cadres, trente-deux dessins.  
J'ai aimé cette invitation qu'on m'a faite.

**4 mars 1996**

Je dessine peu mais à cadence régulière, presque toujours à la maison, le soir. Ou chez des amis, le soir aussi, pendant la conversation, en amateur. Le dessin est mon remède.

Je dessine et ne rate rien de ce qu'ils disent même si je demeure concentré, attentif. Quelque chose en moi reste à distance. Le dessin est plus libre, moins soumis à l'intention. Par instants, la main devient autonome sans qu'il lui soit permis de s'évader tout à fait.

**4 juin 1996**

Personnages en mouvement. Trente-deux feuilles de papier blanc raturées. Trois ou quatre par soir. De temps en temps une part à la corbeille.

**12 janvier 1997**

C'est avec un grand plaisir que j'ai accroché les dessins, chacun encadré avec soin, bien à sa place.

**3 septembre 1999**

Nouveau défi. On me demande trente-deux autres dessins, en couleur cette fois, plus visibles. Je choisis le pastel, plus adapté il me semble pour le temps court dont je dispose.

**12 octobre 1999**

Dessins au pastel. Je constate et j'éprouve combien il est différent et pénible de passer d'une technique à l'autre, de l'encre au pastel. C'est physique.



## Rien n'est plus proche de l'architecture que...

Rien n'est plus proche de l'architecture que la sculpture. À chaque plan succède un autre plan. La lumière passe sur eux. Il n'est pas possible de dessiner une sculpture, de la représenter en deux dimensions. Ce que l'on en montre est toujours insuffisant car sa surface n'a ni début ni fin. Impossible de la tenir sur le papier.

Rien n'est plus proche de l'architecture que la peinture. Les couleurs glissent, passant de l'une à l'autre par contraste ou subtilement. De ce passage, de ce glissement, monte l'émotion.

Rien n'est plus proche de l'architecture que le cinéma. La caméra se déplace jusqu'à trouver le cadre, jusqu'à ce qu'un regard instruit, rodé à l'exercice, presque au même moment, atteigne l'innocence.

Rien n'est plus proche de l'architecture que le ballet. Les corps traversent l'espace, le bordent ou l'étirent jusqu'au territoire infini de l'imagination. Le dessin est un risque sans géométrie ; dessin d'une atmosphère fuyante qui, tout à coup, s'immobilise.

Rien n'est plus proche de l'architecture que la littérature et que la poésie, toutes les deux tenues dans des formes imposées qui les rendent libres. C'est du maintien de chaque mot et de son rapport à la structure du texte, que quelque chose peut s'écrire. La lumière qui leur tourne autour et les parcourt sans début ni fin bien précis, les plonge dans une lente et imperceptible transformation.

[Juin 2009, Porto]

## Le jardin, en face de chez moi

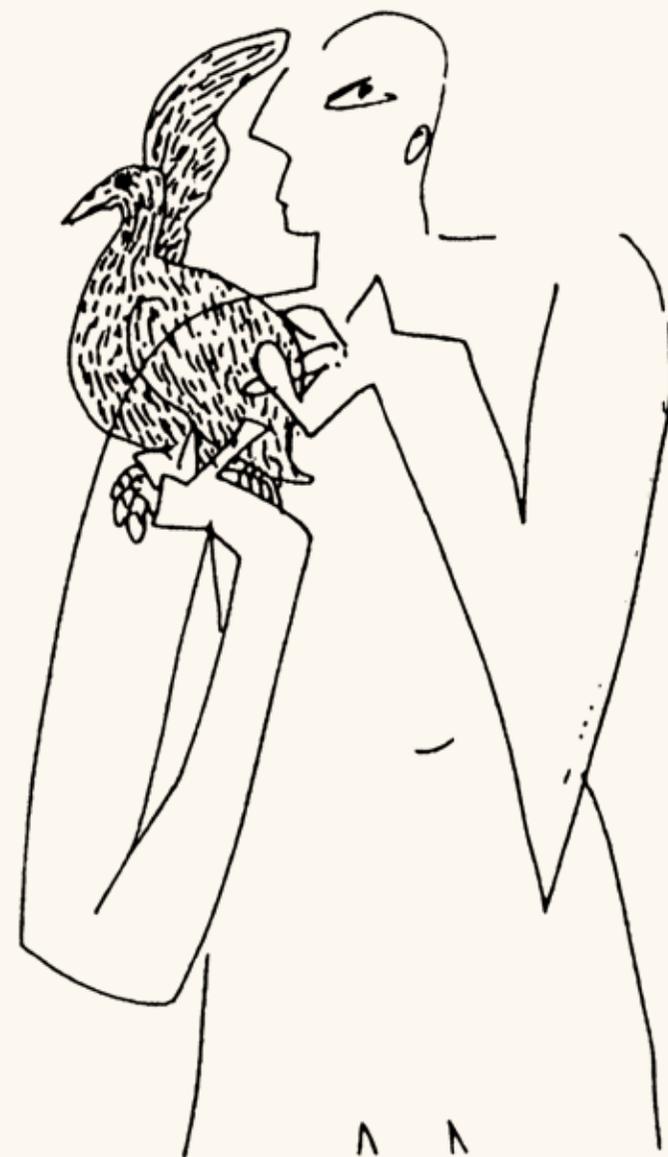
Le jardin, en face de chez moi, est désert. Les voitures qui passent alentour sont rares. Des chiens qui ne cessent d'aboyer forment un chœur. Ce sont ceux du voisinage que leurs maîtres laissent aller ou ceux de ceux qui vont sans domicile.

De cette fin de journée, rien d'autre sinon un ciel peint que les couleurs toujours changeantes transforment lentement.

Dans l'air, le parfum des fleurs et de la mer.

[2021]

« Chant de l'oiseau libéré, hommage  
à Hassan Fathy » (1997).



# Table

<b>Huit points au hasard</b>	7
par Dominique Machabert	
<b>À propos d'un bâtiment</b>	29
<b>Début du processus</b>	31
<b>La piscine de Leça da Palmeira</b>	35
<b>Construire</b>	41
<b>Huit points</b>	43
<b>Un autre petit projet</b>	49
<b>Sur la difficulté de dessiner un meuble</b>	53
<b>L'importance de dessiner</b>	57
<b>Pharmacie Moderne</b>	58
<b>Matériaux</b>	65
<b>Dessins de voyage</b>	67
<b>Brésil</b>	70
<b>Porto</b>	75
<b>D'autres villes</b>	81
<b>Chiado : ce qu'il est, ce qu'il sera...</b>	89
<b>Matins parmi les dieux</b>	94
<b>Quinta da Malagueira</b>	99
<b>Architectures d'auteur</b>	103
<b>En Galice</b>	105
<b>Au cours d'un séminaire sur le projet à Almería</b>	109
<b>Le dessin comme mémoire</b>	111
<b>Retour à Porto</b>	114
<b>Lisbonne telle quelle et autres visions</b>	117
<b>Comme les écrivains</b>	123

Canapés	125
Rio de Janeiro	128
Une ville	133
L'idée un peu simpliste de la spécialisation	135
Trois œuvres, trois bons souvenirs	139
Mensonges d'architecture	142
Dessiner un détail	149
Petites feuilles de papier de forme carrée	152
La table	155
Dessins pour une exposition au Japon	158
Le malaise de la forme	159
Fragments d'un journal presque désespéré	161
Pourquoi un architecte et pourquoi moi	165
La plupart de mes projets	168
Projeter	171
Dessin fait en quelques secondes	173
La maison	174
Voyage au Maroc	178
Essentiellement	181
Architecture : commencer, finir	189
Ce sont les gens qui sont tristes ou gais	193
Ma chaise préférée	194
Être théorique	197
Maquette, instrument de travail et de représentation	199
Le temps dessine l'architecture	200
Rien n'est plus proche de l'architecture que...	205

La distanciation brechtienne	206
Cheminer dans le projet en pensée	209
Seul à la maison	212
Quelque chose de soi dans ce qu'on dessine	213
Le pont d'Arrábida	214
Un voyage impossible	219
La maison de Póvoa	220
Fenêtres d'Adolf Loos	221
Le dimanche, ils se promenaient le long du fleuve	222
Cher Enrico Baleri,	223
Accrochée au mur d'en face	224
C'était inespéré	227
De profondes transformations	228
J'ai connu un gamin	231
Le jardin, en face de chez moi	232