

Mots-clés représentation, peinture classique, architecture contemporaine, miroir, réflexivité, projet

Résumé Les analyses du miroir dans la peinture occidentale l'ont souvent interprété comme le lieu d'un métadiscours de la représentation, sa figuration dans le tableau référant au fonctionnement même de la mimésis classique, et donc aux moyens de production de la peinture. L'utilisation du miroir dans l'architecture, en revanche, a été peu observée, et les analyses lui reconnaissent rarement les qualités réflexives qui lui sont accordées dans la peinture. Cet article examine l'usage du miroir dans l'architecture contemporaine, chez OFFICE Kersten Geers David Van Severen et chez architecten de vylder vinck taillieu, où celui-ci semble participer d'un dispositif iconique plus global qui relie différents états de l'architecture. L'article suit l'hypothèse qu'en ces conditions le miroir devient un outil théorique réflexif, qui unit de façon indissociable les régimes du construit et de l'image, affirmant ainsi la condition intermédiaire de l'architecture.

Abstract The mirror in Western painting has often been interpreted as an arena for metadiscourse on the idea of representation, whose presence in a painting indicates the very workings of classical mimesis, and thus the means by which painting is produced. The use of mirrors in architecture has received little attention, and its reflexive qualities have rarely been acknowledged in analyses, in contrast to the treatment it has received in painting. This article examines the use of mirrors in contemporary architecture, namely in the projects of OFFICE Kersten Geers David Van Severen and architecten de vylder vinck taillieu, where the mirror appears to be part of a more global iconic instrument to connect different states of architecture. The article argues that under these conditions, the mirror becomes a reflexive theoretical tool that inseparably unites the domains of the constructed and the image, thus confirming the intermedial nature of architecture.

De l'image à l'image : Des miroirs dans les architectures d'OFFICE Kersten Geers David Van Severen et architecten de vylder vinck taillieu

L'architecture existe au moins deux fois : en tant qu'architecture proprement dite, au sens strict de bâtiment, et en tant qu'ensemble de représentations et de médiations. Traditionnellement, les représentations du projet sont considérées comme subordonnées à l'édifice, qu'elles visent à le produire dans la phase d'anticipation, ou qu'elles servent à le communiquer dans la phase de postproduction. Dans la culture architecturale contemporaine où fleurissent conférences publiques, expositions et publications, le poids de la représentation architecturale est tel que cet équilibre qui donnait prévalence au construit tend à s'inverser. L'architecture est aujourd'hui principalement appréhendée à travers les sites web et les réseaux sociaux. Elle circule par l'image pour exister. Cette condition médiatique contemporaine de l'architecture pousse à reconsidérer à l'aube d'un jour nouveau la proposition d'Alberti pour qui, comme le dit justement Carpo, « le dessin d'un bâtiment est l'original et le bâtiment sa copie » (Carpo, 2011 : 26)¹. La question de la hiérarchie ontologique entre le bâtiment et la représentation doit aujourd'hui être reconsidérée : la représentation est-elle le nouveau bâtiment ou le bâtiment la nouvelle représentation ?

L'apparition de miroirs dans nombre d'architectures contemporaines notamment chez OFFICE Kersten Geers David Van Severen, architecten de vylder vinck taillieu (advvt), Baukuh, Bruther, Éric Lapiere ou Gijs Van Vaerenbergh, participe de cette réévaluation du statut de la représentation en architecture (Fig. 1-3). D'abord, parce que le miroir, s'il est un objet ou une matière, est surtout une machine à images qu'il incorpore dans la physique du construit. Ensuite, parce que l'inclusion de ces miroirs « producteurs d'images » dans les projets anticipe le fait que l'espace sera photographié. Les photographies qui en résultent scellent l'existence de l'architecture *en tant qu'image*, une image qui met à l'honneur une réflexion spéculaire qui n'a pas, au sens strict, d'existence matérielle propre. Architectes et photographes collaborent à produire par le biais du miroir des effets de trompe-l'œil qui nous confrontent aux conditions actuelles de médiation et de représentation de l'architecture². Le miroir devient alors une figure discursive qui prend pleinement part à la condition visuelle de l'architecture, tout en contribuant à la commenter et à la déconstruire.

Dans cet article nous proposons d'examiner ces miroirs et leurs photographies,

1 Citation originale : « In Alberti's theory, the design of a building is the original, and the building is its copy ». Traduction des auteurs.

2 Filip Dujardin est un auteur récurrent de ces photographies de miroirs dans l'architecture contemporaine.



1

Fig. 1

Résidence étudiante Chris Marker + Centre Maintenance Bus RATP, Paris 14e, 2017, Eric Lapierre. Photographie Filip Dujardin. © Filip Dujardin.

Fig. 2

Corner House, Grobbendonk, 2017, Gijs Van Vaerenbergh. Photographie Filip Dujardin. © Filip Dujardin.

Fig. 3

Résidence pour chercheurs Maison Julie-Victoire Daubié, Paris, 2018, Bruther. Photographie Filip Dujardin. © Filip Dujardin

Fig. 4

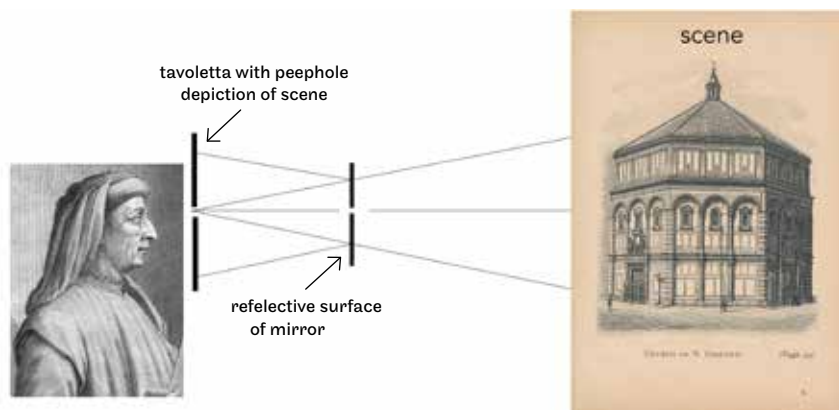
Miroir de Brunelleschi, diagramme © Victoire Chancel and Wouter Van Acker, 2024.



2



3



4

notamment dans des projets d'architecten de vylder vinck taillieu (advvt) et OFFICE Kersten Geers David Van Severen (OFFICE), en nous appuyant sur les analyses du miroir dans l'histoire de la peinture. Incrustés dans l'architecture ou dans les photographies qui les capturent, les miroirs contemporains se présentent comme des représentations construites, capables de véhiculer un méta-discours sur le régime iconique auquel ils participent. Les miroirs «réfléchissent» ainsi sur la condition intermédiaire de l'architecture contemporaine.

Le miroir comme «emblème» de la peinture : modèle de la mimésis et réflexivité

La théorie de la peinture a accordé une place de choix à l'analyse du miroir dans l'art occidental, reconnu pour être à l'origine de la représentation classique. Et en effet, il existe une corrélation évidente et première entre miroir et *perspetiva artificialis*, puisqu'à la Renaissance, l'invention de l'image en perspective est calquée sur la réflexion spéculaire³. Le miroir est d'ailleurs présent

aussi bien dans le dispositif de légitimation de la perspective, que dans les traités qui la codifient. Ainsi, Brunelleschi qui invente la perspective en pratique, intercale un miroir au cœur du dispositif de la *tavoletta* (Fig. 4). Comme illustré dans le schéma, le miroir est placé dos à l'architecture «réelle» du baptistère, et en face d'une peinture du même baptistère qu'il reflète. De cette manière, le miroir permet d'attester, pour quiconque place son œil dans le petit orifice percé dans la toile du tableau, de la concordance vers un même point de fuite des droites dessinées par la peinture et de celles de l'architecture reflétée. Dans *De Pictura*, Alberti, qui théorise la perspective, attribue au miroir la capacité d'être un redresseur de torts pour le peintre voulant vérifier la justesse d'une perspective⁴. Mais surtout, il fonde la peinture sur le mythe de Narcisse tombé amoureux de sa réflexion dans un plan d'eau. De cette manière, Alberti définit l'art pictural comme *mimésis*, c'est-à-dire comme une duplication de la réalité, et plus spécifiquement encore de la réalité telle que perçue dans un reflet.

Dans un texte canonique, Daniel Arasse pose le fait que le miroir est ainsi, dès son commencement, un *réfèrent* de la représentation classique, c'est-à-dire une figure qui

3 Cette corrélation est invoquée par nombre d'historiens et théoriciens. Nous retiendrons le résumé qu'en fait Céline Flécheux dans un article intitulé « Miroirs et perspectives » : « La nouveauté introduite par la perspective artificielle consiste à considérer que l'image à représenter est celle que l'on devrait voir dans un miroir. Si le dispositif technique ne requiert pas la présence effective du miroir, celui-ci est néanmoins présent dans la manière dont l'image est pensée, à savoir comme un reflet » (Flécheux, 2011 : 349–359).

4 « Je ne sais pourquoi les choses peintes exemptes de défaut sont gracieuses dans le miroir. Mais il est remarquable que toute erreur de peinture est accusée dans le miroir. Ce qui est emprunté à la nature doit donc être corrigé par le jugement du miroir » (Alberti, 1435 : 195).

incarne autant qu'elle *prescrit* le fonctionnement mimétique de la peinture (Arasse, 1984 : 63–88). Pour lui, cette filiation fondamentale de la représentation au miroir est consciente chez les peintres renaissants qui très tôt figurent des miroirs dans leurs peintures. Dans ces cas, le miroir représenté dans le tableau devient alors un *emblème* de la peinture, c'est à dire à la fois un objet réel doué d'un fonctionnement spatial spécifique, mais aussi une figure symbolique de la peinture. Pour lui, il convient de reconnaître à ces situations d'enchâssement d'une perspective dans une autre une valeur théorique : « [le miroir] est le lieu où il est fait référence au processus même de l'acte pictural, où, pour reprendre une formule d'André Chastel, le peintre indique "le scénario de la production du tableau" » (Arasse, 1984 : 73). Le miroir dans le tableau est un dispositif d'intelligence de la peinture, qui manifeste ainsi sa conscience d'elle-même comme construction, issue d'une technique codifiée – la perspective – comme d'un auteur. À travers le miroir, la peinture entre dans une logique de « récit spéculaire » que Lucien Dällenbach décrira comme « un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit » (Dällenbach, 1977 : 62).

À l'instar du « tableau dans le tableau » analysé par André Chastel (1978 : 75–98), le miroir dans le tableau est un outil de réflexivité qui ouvre un espace de jeu autour de la « représentation dans la représentation », que d'autres qualifieront de métapeinture (Phay, 2016). *Les Ménines* (1656) de Vélasquez incarne parfaitement cette peinture qui manifeste la conscience d'elle-même⁵. D'abord par la présence du peintre Vélasquez en autoportrait, qui met en scène le processus de création d'un portrait de cour. Ensuite, par la présence d'un miroir, placé à côté de l'infante Marguerite et de ses demoiselles de compagnie, qui reflète le roi et la reine prenant la pose. Le miroir reflète ainsi le tableau renversé qu'on ne verra pas, et c'est à travers le regard des personnages spectateurs que nous

observons nous-mêmes la scène du portrait. Finalement, un *apostador* de la reine placé dans la porte du fond, surveille la scène et observe le spectateur, comme si celui-ci était « prêt à tirer le rideau » (Chastel, 1978 : 71). À travers cette réflexivité, les multiples sujets de la peinture – l'artiste qui la réalise, le groupe et le spectateur auquel elle s'adresse, ainsi que « la peinture » comme thème – se retrouvent insérés dans la composition.

Dans ces analyses de la peinture, les potentialités métadiscursives du miroir émergent de la complicité originelle entre la réflexion spéculaire et la représentation perspective. Par conséquent, la transposition de cette dimension réflexive du miroir de la peinture vers l'architecture ne va pas de soi, puisque l'architecture, qui produit généralement des édifices au-delà de ses figurations, ne peut être considérée seulement comme un art de représentation. Cet article suit l'hypothèse contre-intuitive d'une réflexivité possible du miroir en architecture, au sein de situations particulières dans lesquelles il constitue, comme en peinture, ce que l'on pourrait appeler un « objet théorique ». En revenant sur les usages contemporains du miroir chez OFFICE et advvt, l'article explore l'idée que le miroir, en tant « qu'objet théorique » œuvre à expliciter une intermédialité propre à l'architecture.

Les miroirs magiques aux murs d'architecten de vylder vinck taillieu

Les miroirs sont un motif récurrent dans les architectures d'advvt. S'ils sont parfois constitutifs du projet – comme dans la scénographie « mirror morrir on the wall » (2010) à Courtrai ou le projet de rénovation Matta (2013) à Melle –, ils sont le plus souvent employés de façon ponctuelle. Appliqués sur la tranche d'un mur de briques ou la sous-face d'une toiture, les miroirs confèrent à ces éléments, comme le disent les architectes, une certaine ambiguïté perceptive, mais aussi un aspect fini à leurs réalisations⁶. Dans l'aménagement intérieur du

5 On renvoie à la célèbre analyse du tableau qu'en a fait Foucault (1966 : 19–31).

6 « Le miroir est un élément que nous utilisons parce qu'il rend les choses ambiguës dans leur perception même, mais aussi parce que c'est un matériau très fini » (De Vylder, 2014).

Fig. 5-8

La fille d'O, Anvers, 2016,
architecten de vylder vinck
taillieu. Photographie Filip
Dujardin. © Filip Dujardin.



5



6



7



8

magasin de lingerie La Fille d'O à Anvers, les miroirs deviennent cependant un véritable leitmotiv. Alors qu'ailleurs, à Sanderswal (2013) à Bruxelles ou dans la Huik House (2017) à Anvers, les miroirs provoquent d'occasionnelles défaillances de la perception, ici les effets du miroir nous permettent de faire l'expérience d'un trompe-l'œil continu.

La mise en scène des miroirs dans

La Fille d'O

Avant même d'entrer dans la boutique de La Fille d'O, la porte principale recouverte d'un miroir annonce frontalement au visiteur le jeu de glace qu'il s'apprête à éprouver. À l'intérieur du magasin, de grandes parois réfléchissantes divisent les pièces originelles et orientent le parcours du visiteur, toujours parallèle au miroir. Des profilés en aluminium servent à la fois de dispositif structurel pour soutenir ces miroirs, d'écrans visuels ou encore de penderie pour y exposer la lingerie. Dans les deux pièces principales du magasin, les miroirs sont positionnés avec précision de façon à refléter la moitié de la pièce rectangulaire qu'ils viennent justement cacher. L'architecture existante – murs en marbre, carrelage en damier, portes en bois – se prolonge ainsi alors dans le reflet comme pour compléter l'image de la pièce d'origine. Les néons suspendus au plafond, parallèles ou perpendiculaires aux cadres en aluminium, se dédoublent ou se prolongent dans la réflexion spéculaire (Fig. 5-8).

À l'instar du dispositif de la *tavoletta* qui témoignait de la concordance entre perspective visuelle et *perspectiva artificialis*, le reflet atteste ici d'une mimésis parfaite. Parce que les miroirs de La Fille d'O ne couvrent qu'une partie de la hauteur de la pièce, le visiteur est invité à observer la façon dont les lignes de fuite de l'image dans le miroir coïncident avec celles des murs cachés derrière lui. Le miroir sert de preuve ou de vérification de leur concordance, tandis que l'exposition du support métallique souligne la nature construite du dispositif. Cependant, l'effet de trompe-l'œil de ces miroirs ne se produit que d'un seul point de vue. En se déplaçant, le visiteur déconstruit cette coïncidence entre l'espace physique perçu et son

image plus souvent qu'il ne la produit. Sous d'autres angles ou en d'autres occurrences, les miroirs reflètent une partie de l'espace en biais, ou viennent arrêter la vue nette. La superposition des réflexions spéculaires et de la réalité produit tout autant leur coïncidence qu'une série d'incohérences. Le même dispositif qui permettait le trompe-l'œil engendre l'éclatement de la cohérence de l'ensemble du perçu.

La mise en scène des miroirs dans La fille d'O évoque le magasin Goldman & Salatsch (1898) d'Adolf Loos à Vienne, et la lecture qu'en fait Beatriz Colomina. Les deux boutiques utilisent des miroirs pour structurer autant que pour déconstruire l'intérieur d'un magasin qui vend des sous-vêtements : pour hommes dans le cas de Loos, pour femmes dans le cas d'advvt. À partir d'une photographie publiée dans *Das Interieur* en 1901, Colomina décrit la façon dont les miroirs disloquent le sujet dans une marge insécurisante entre l'intérieur privé et le monde extérieur public : « Dans ce magasin, les "invisibles", les vêtements les plus intimes, sont exposés et vendus : ils ont quitté la sphère de la domesticité pour celle de l'échange » (Colomina, 1996 : 277)⁷. Contrairement à la figure féminine, entièrement soumise au regard du spectateur de la photographie, les corps des deux sujets masculins semblent « castrés », comme s'ils ne savaient pas où se tenir. L'un est positionné sur le seuil d'une porte, l'autre est prisonnier d'un jeu de reflets. Pour Colomina, architecture et photographie sont ici complices d'une même mécanique visant la dissolution de l'espace physique et avec elle, celle du corps de l'homme à l'aube de la modernité. À la manière des dessins d'architecture, les photographies ne sont pas pour elle « des représentations au sens traditionnel du terme ; [elles] ne se réfèrent pas simplement à un objet préexistant, mais produisent l'objet » (Colomina, 1998 : 206–208).

7 Traduction des auteurs de : « In this store, the "invisible," the most intimate garments, are exhibited and sold: they have abandoned the sphere of domesticity for the sphere of exchange ».

Les photographies de Filip Dujardin de La Fille d'O

Les photographies de La fille d'O d'advvt prises par Filip Dujardin, font également partie du dispositif et coproduisent ses effets. Dans certaines photographies, Dujardin place son objectif à l'endroit précis où se produit l'effet de trompe-l'œil. L'architecture et son reflet dans le miroir s'enchaînent alors sans coupure, leur différence dans l'image rendue presque imperceptible. D'autres clichés capturent au contraire des situations de pure confusion. Réunissant en une image deux perspectives aux horizons divergents, ces photographies figurent une géométrie impossible à saisir et finalement un espace éclaté. Les qualités réfléchissantes du miroir créent une tension entre la perception de l'espace par le sujet (le désir de reconstruire l'espace architectural à partir de champs de vision fragmentés) et le regard de soi-même (le spectateur qui se regarde sous le regard de l'objet architectural). Comme dans les tableaux de mise en abyme tels que *Les Ménines* de Velasquez, les miroirs révèlent non seulement la position du photographe, mais ils nous rendent également conscients que nous sommes en train d'observer notre propre image en train de nous observer. Si l'architecture fonctionne comme un appareil photo, ici le miroir du dispositif architectural renvoie l'image au spectateur. La photo est le miroir figé. Dans ce va-et-vient entre la conscience de soi et une architecture auto-réfléchissante, le trompe-l'œil est aussi un compte-regard. Tout comme Loos a critiqué l'idée de la photographie comme médium transparent et sa prétention à représenter la réalité « telle qu'elle est », les miroirs agissent comme un *punctum* dans la reproduction photographique (Colomina, 1998). Ils sont « trou-matiques » : des trous qui nous font percevoir ce que nous ne voyons plus.

Dans son article sur les miroirs, Daniel Arasse revient sur une condition spécifique et nécessaire pour que soit comprise l'imbrication d'un miroir dans le tableau. Le miroir doit d'une manière ou d'une autre différencier le contenu de son reflet au sein de la perspective picturale, afin que puissent être distinguées « la représentation de la réalité simplement représentée »

et « la représentation de la réalité reflétée » (Arasse, 1984 : 74). Le théoricien note que les peintures instaurent cette différence dans le tableau par une déformation du miroir et une moins grande précision accordée à son reflet, « comme si, éloigné de deux degrés de sa forme concrète, l'objet dans sa représentation reflétée allait vers l'informe ». C'est l'idée d'une nécessaire « tâche » comme le dit Arasse, sur la surface du tableau, par laquelle la peinture s'annonce comme représentation. Dans les photographies de la Fille d'O cependant, il n'y a pas de tâche sur le miroir qui permettrait de distinguer le deuxième degré de représentation du premier. L'architecture d'advvt, en n'offrant aucun « cadre » aux miroirs, ne donne pas matière à cette distinction : les miroirs sont *sine macula* leur réflexion parfaite saisie par des surfaces aux arêtes coupées nettes, leur périmètre rendu ainsi presque invisible. Par sa capacité à conjuguer en un aplat homogène deux degrés distincts de représentation, la photographie participe par les capacités propres à son média à la dissolution de la cohérence interne du perçu. Par la mise en place de miroirs sans cadres, l'architecture d'advvt anticipe un renforcement de l'effet produit par le projet dans ses médiations photographiques. Dans le projet de La fille d'O, le miroir est ainsi un piège à regard qui attend la caméra de Dujardin pour démontrer ensemble la globalité de l'objet architectural perçu et la cohérence de l'image.

La science magique d'advvt

De la même façon, dans les photographies de l'extérieur de la House Rot-Ellen-Berg d'advvt, la mise à plat de la photographie de Dujardin pose à égalité, de manière troublante, l'image d'une réalité, et l'image d'une image. Dans un cliché, le point de vue a été choisi minutieusement pour que le contour du toit à pignon se prolonge par son reflet dans un miroir sur le mur latéral de la lucarne. Le cliché du miroir montre, sous forme d'image, ce que le miroir cache. Dans un autre cliché, à l'un des angles où l'extension arrière se raccorde au volume principal, un miroir est placé comme une sorte de corniche sous la gouttière (Fig. 9). Les miroirs étant perpendiculaires l'un à



9

Fig. 9
House Rot Ellen Berg,
Rotenberg, 2011, architecten
de vylder vinck taillieu,
Photographie Filip Dujardin.
© Filip Dujardin.

Fig. 10
La leçon de musique, ca. 1662–
1665, Johannes Vermeer. © The
Royal Collection Trust, His
Majesty King Charles III, 2024.

Fig. 11
Twiggy Shop, Gand, 2011,
architecten de vylder vinck
taillieu. Photographie Filip
Dujardin. © Filip Dujardin.



10



11

l'autre, la gouttière se prolonge dans la perspective de l'image du miroir, créant ainsi une nouvelle profondeur et une image dans l'image. Sur la même photographie, le reflet dans la lucarne crée une deuxième mise en abyme par la découpe monochrome reflétant le ciel. Le même tour de magie est réalisé sur la corniche de la maison de repos à Kapelleveld où les poutres rouges soutenant le toit en saillie disparaissent dans la profondeur du miroir. Les photographies de Dujardin, si elles travaillent le bon angle, font exploser la cohérence de l'image et jouent du piège d'un dispositif expansif qui s'ouvre vers une architecture autre, une architecture de l'image.

Il existe, dans la peinture, des situations où le miroir assume une fonction similaire à celle du regard sur l'espace, permettant au spectateur d'accéder à un ensemble du visible qu'une vue unique ne permettrait pas. Dans *La leçon de musique* de Johannes Vermeer par exemple, le miroir est placé en légère contre-plongée au-dessus de la jeune femme jouant de l'épinette et reflète une partie de la salle (Fig. 10). Pour Éric Vandecasteele, «la fonction particulière de ce miroir est de déposer dans le champ de vision du spectateur un axe de symétrie étranger à l'ordonnement du lieu» (Vandecasteele, 2011 : 48). Pour l'auteur, la peinture a quelque chose de la définition que donnera John Golding du cubisme : «La fusion ou la synthèse en une seule image, de diverses vues d'un objet» (Golding, 1965 : 205–236). Cet éclatement de l'espace de la pièce, qui crée une dualité disruptive au centre du tableau, engendre la recherche par le spectateur d'une logique d'ensemble : «... Ce que Vermeer nous désigne comme la clef de son tableau ... c'est la cristallisation dans la conscience du spectateur de sa cohérence générale» (Golding, 1965 : 48). L'observation sur les miroirs aux vues biaisées de Vermeer peut être transposée aux miroirs d'advvt : leur architecture demande la cristallisation dans la conscience de la cohérence générale de l'image, comme de l'espace architectural. Les miroirs engagent une réflexion sur l'objet architectural comme objet mental.

Les miroirs sont des producteurs de doubles inquiétants. Les images des miroirs

sont réelles, mais comme les hallucinations ou les rêves, elles sont aussi irréelles. Les miroirs créent des découpes de l'espace perceptif et pictural qui ouvrent vers un espace impossible à localiser. La boutique Twiggy à Gand va plus loin encore en reconstruisant une «image miroir» de la façade devant celle d'origine (Fig. 11). Comme un prestidigitateur, advvt nous fait entrer dans une réalité magique proche de celle de *La Reproduction interdite* (1937) de Magritte, où à travers un miroir le monde réel et le monde fictif semblent exister l'un dans l'autre ou l'un à côté de l'autre. Dans le tableau de Magritte, nous voyons le dos d'un homme devant un miroir et, étonnamment, dans le miroir, à nouveau ce même homme de dos (Verschaffel, 1986). Dans l'attitude surréaliste, la vision rationnelle dominante du monde, qui postule que nous pouvons à tout moment savoir si quelque chose relève de la fiction ou de la réalité, est remise en question. Pour le projet Twiggy, advvt adopte ce programme surréaliste pour explorer l'architecture comme une «quasi-réalité» où l'illusion et la réalité ne font qu'un, et où la vie coexiste avec une autre réalité, fictive⁸. L'architecture devient une science magique qui, par le biais de détails élaborés et excessifs, parvient à dissimuler les passages entre ces deux mondes et à expliquer comment ces transitions semblent se produire. Sur la façade côté cour, l'architecture émerge de l'image miroir de l'escalier intérieur, et transforme le domaine de la fiction en réalité, comme pour dire : «ceci n'est pas de l'architecture».

Les cubes-miroirs inversés d'OFFICE

Si OFFICE emploie le miroir de façon probablement plus mesurée qu'advvt, il n'en reste pas moins une thématique récurrente dans leur travail. Présent dès le début de leur carrière d'architecte – comme dans l'entrée du bureau de notaire à Anvers (2002–2005) ou pour l'exposition «35m³» au Singel (2005) –, il reste aujourd'hui un matériau privilégié qui peut venir recouvrir une archi-

⁸ Cette idée que l'architecture d'advvt peut être rapprochée du surréalisme a aussi été développée par Moritz Kung (2013).



12

12



13

Fig. 12-14

Bureau de notaire, Anvers, 2003, OFFICE. Photographie Bas Princen. © Bas Princen.



14

tecture entière, comme dans le cas du pont Tondo à Bruxelles (2022).

Le Bureau de notaire (OFFICE 2)

Mais c'est dans l'un de leurs tout premiers projets que le miroir prend une place prépondérante. Un bureau de notaires (OFFICE 2), logé au rez-de-chaussée d'un immeuble bourgeois du XVIII^e siècle, demande aux architectes de repenser la séquence d'entrée, et plus particulièrement l'espace devant servir à l'accueil des visiteurs. Celui-ci est à l'origine une pièce de petite dimension sans fenêtre, pour être situé au centre de l'immeuble, et auquel on accède depuis un porche couvert au rez-de-chaussée. Une fois la porte d'entrée franchie, le visiteur pénètre dans une pièce aveugle où tous les éléments mobiliers sont entièrement recouverts de miroirs. Le miroir est ici une réponse stratégique. Il superpose à l'espace réel exigu une image dans laquelle la spatialité se démultiplie grâce aux miroirs se faisant face. Le miroir permet ainsi, selon les architectes, de transcender les limites phy-

siques du contenant pour figurer un espace sans limites⁹ (Fig. 12-14).

Si le dispositif travaille avec la figure du trompe l'œil, pas une seconde, en entrant dans le bureau de notaire, nous ne pensons être dans l'univers grandiose et infini que l'image spéculaire tente de véhiculer. Le dispositif montre ce qu'il prétend en même temps cacher. La série de miroirs, terriblement hors d'échelle, s'enroule sur elle-même à l'intérieur de la pièce comme un serpent à l'étroit dans une boîte en carton, témoignant des contraintes spatiales avec lesquelles elle a dû négocier. La réflexion des miroirs est, en outre, contrariée par la présence de néons placés dans les étagères qui forcent en maints endroits la transparence du verre argenté, laissant deviner que la façade de verre n'est qu'un élément mobilier de bureau. Mais surtout, en orientant le visiteur vers l'escalier qui mène aux étages supérieurs, l'installation invite à être contournée pour mieux comprendre l'envers du décor : dispositif fumeux, l'installation miroitante met en scène la découverte de ses mécanismes d'illusion. Ici, le réel, ou ce à quoi, dans un langage lacanien, on se heurte quand on se précipite contre le miroir, partage avec la représentation une seule et même chambre. La particularité de cette cohabitation est qu'espace physique et espace représenté se contredisent mutuellement, l'étroitesse de l'un face à la profondeur figurée par l'autre. Il n'y a pas de fusion possible entre ces deux mondes qui coexistent sur le mode de la superposition contradictoire, ou ce que Robert Venturi appelle la « sur-contiguïté ». En résulte une rencontre « choc », où ces divers registres de l'architecture existent justement par leur opacité respective et leur mutuelle indifférence.

9 Ainsi, OFFICE commente : « The repetitive, modular framing of the reception space, reinforced by repeating reflections, explodes the spatial limits of its container, and carries the promise of an endless universe filled with desks, chairs, sofas, plants and secretaries » (Geers and Van Severen, 2016 : 40).

Mirrored Cubes de Morris, renvoyées à l'architecture

L'intervention d'OFFICE s'inspire formellement de certaines installations de l'art minimal et revisite les questionnements ontologiques qu'elles sous-tendent. En 1965, Robert Morris expose quatre grands cubes entièrement recouverts de miroirs et posés à même le sol. L'œuvre intitulée *Mirrored Cubes* provoque une confusion visuelle tant des volumes que de la salle d'exposition. Selon les angles, les faces des cubes diffractent le contexte environnant, ou se dissolvent dans la perception générale de la pièce. Le face-à-face des miroirs crée ce jeu de renvoi dans lequel la réflexion ne trouve pas de point d'arrêt (**Fig. 15**). La critique d'art Soko-Phay identifie dans ces usages du miroir par l'art contemporain, une tentative de saper de la cohérence du monde moderne : «... les miroirs vertigineux font éprouver la perte de la maîtrise perceptive comme ultime déconstruction des paradigmes de la modernité. Ils ne sont plus là pour jouer sur les limites du faux et du vrai, mais comme puissance de doute à l'égard du réel» (Phay, 2016 : 280). La remarque vaut tout autant pour l'aménagement du bureau de notaire d'OFFICE. Comme pour *Mirrored Cubes* de Morris, l'objet de cette architecture du trouble n'est pas d'opposer un monde du «faux» – porté par l'illusion spéculaire – à un monde du «vrai» – porté par le contexte tangible de l'espace architectural ou d'exposition. Mais plutôt de proposer un brouillage des limites entre le physique et le perçu, qui emporte avec lui l'assurance d'une distinction nette entre les registres ontologiques qui leur sont associés.

Par ailleurs, l'installation d'OFFICE résonne avec d'autres dispositifs de l'art minimal et post minimal qui questionnent la convention classique de la peinture comme «fenêtre ouverte sur le monde». Des exemples tels que les cubes de Robert Morris ou de Dan Graham, les panneaux de verre poli de Larry Bell, ou encore les verres emmaillés de Gerhard Richter transforment la «fenêtre» en une surface active, à la fois fenêtre, mur et image. Les panneaux de verres dans le bureau de notaire semblent promettre une ouverture vers l'extérieur,

mais ne renvoient que la réflexion du site lui-même, explorant ainsi l'ambiguïté de la «fenêtre». Ce que Morris a emprunté à l'architecture, OFFICE le renvoie à ses origines, à un moment où l'architecture commence à son tour à s'interroger, comme l'avait fait l'art quelques décennies plus tôt, sur son contexte institutionnel et sa manière d'y exister. Pour l'art minimal, l'opacité de la fenêtre était une manière de retourner le sujet de l'art vers l'art lui-même en questionnant son dispositif de regard. La métaréflexion sur l'autonomie de l'art est réinvestie chez OFFICE pour se déplacer vers l'architecture, où le circuit fermé se joue cette fois-ci entre les deux domaines d'existences irrémédiablement distincts de l'architecture tangible et de l'architecture représentée.

Les «paysages internes» d'OFFICE, photographiés par Bas Princen

L'image dans les miroirs du bureau de notaire se répète à l'infini. Cette répétition «en profondeur» est renforcée par le caractère modulaire et sériel de son support, qui fait s'apparenter le système à une façade vitrée. Le mobilier d'OFFICE fait ainsi écho à l'appropriation critique par l'art minimal des mécanismes de série et de répétition induits par l'industrialisation fordiste, et leurs impacts sur l'architecture et la construction. La répétition, permise par le face-à-face de miroirs du bureau de notaire, renvoie également aux projets radicaux des années 1970, et notamment aux maquettes du projet No-stop City par Archizoom (1969). Dans *Paesaggio interno*, des miroirs placés cette fois-ci sur les faces intérieures d'un cube réfléchissent le contenu de la maquette à l'infini, créant une ville intérieure régulée par une grille sans limites (**Fig. 16**). Le paysage-métropole scandé de colonnes réfléchissantes et baigné de lumière artificielle est rempli d'objets divers tels que des tentes, des motocyclettes ou des cuisinières. Comme dans un supermarché, la grille d'urbanisation infinie de ce vaste intérieur réduit l'organisation de la vie quotidienne aux mécanismes de production et reproduction. La grille, matérialisée et rendue visible par les miroirs, endosse le rôle médiateur entre l'intérieur (l'architecture) et l'extérieur (l'ur-



15



16

Fig. 15

Untitled, 1965 (reconstructed 1971), Robert Morris, cubes en verre miroir et bois, 914 x 914 x 914 mm. © Tate.

Fig. 16

Paesaggio interno, 1971, Archizoom, maquette avec parois miroir, No-Stop-City. © Archizoom and FRAC.

Fig. 17

Superior Court, 2005, Photographie Bas Princen. © Bas Princen.



17

banisme) (Aureli, 2011 : 20). La démultiplication de l'espace dans le bureau de notaire annonce ainsi déjà les plans d'OFFICE qui jouent sur la grille (Van Acker, 2022). Elle préfigure également la façon dont la référence à No-Stop City va informer des propositions plus utopiques comme Stop City (2007) par Dogma et le projet pour la capitale de Corée de Sud par Dogma et OFFICE, où à l'inverse de No-Stop City, l'architecture absolue pose une limite à l'urbanisation continue de la ville et sa croissance illimitée.

Jesus Vassalo souligne la tendance du bureau OFFICE à apparenter ses réalisations architecturales construites à ces projets de papier. Cette filiation est particulièrement évidente dans le cas de la Weekend House à Merchtem (OFFICE 56) qui, « dans sa séquence linéaire de volumes carrés ouverts et fermés, devient une version domestique ou miniaturisée du projet Exodus de Koolhaas » (Vassalo, 2016). En mimant la proposition urbaine de Koolhaas, la Weekend House ressemble à un archipel miniature de villes, et brouille, comme l'avait fait Koolhaas, mais cette fois-ci à partir de l'échelle domestique, la frontière entre l'architecture et l'urbanisme.

Un autre élément de cette villa souligne cette parenté à l'architecture radicale. Dans le jardin, dernière pièce de la séquence qui sépare l'architecture d'OFFICE de la nature qui le jouxte, une grande porte est traitée avec une matière réfléchissante. Sur celle-ci, le dernier volume se trouve reflété, répétant et prolongeant l'architecture en une image qui produit la poursuite du dispositif séquencé et peut-être aussi la prise de conscience de son ascendance de papier.

Dans ces situations, la photographie de leur collaborateur régulier Bas Princen devient un élément actif, car miroirs et grilles sont des sujets d'intérêt tant pour le photographe que pour les architectes. Dans les photographies Ringroad (Houston, 2005) et plus encore Superior Court (2005) – dont le sous-titre « Superstudio » réfère aux radicaux italiens –, Princen joue des reflets produits par les façades en verre d'immeubles de bureau (Fig. 17). Réfléchissant le ciel ou la végétation, les volumes s'effacent en ne laissant à l'image qu'un quadrillage incongru.

Dans ses clichés de la Maison du week-end, Princen positionne son objectif par rapport au portail du jardin en miroir, de manière à produire un effet de répétition des volumes. Un autre cliché saisit l'extension d'OFFICE en contre-plongée, autorisant une comparaison immédiate avec la vue axonométrique d'une des images les plus célèbres d'Exodus¹⁰. Une dernière photographie, qui mime le plongeon et les éclaboussures de la peinture *A bigger splash* de David Hockney, se rapporte aussi à la référence Koolhaasienne. Sur une large porte vitrée au cadre invisible, apparaît une nouvelle fois en réflexion la succession répétée à l'infini des pièces identiques (Fig. 18–19).

La photographie de Bas Princen et l'architecture d'OFFICE construisent ensemble une confusion entre intérieur et extérieur par le biais du miroir et de la grille, qui sont comme les deux faces d'une même pièce. Le reflet dans le miroir ramène l'image d'une utopie urbaine tramée dans le domaine de l'architecture tangible. À travers la photographie, l'imaginaire de la ville comme projet se superpose à l'édifice, et fait glisser le statut de ce dernier vers la « fiction », en même temps qu'il donne corps à l'image. Dans ces situations, l'architecture et la photographie partagent le miroir comme dispositif de médiation entre réalité et fiction. Le mécanisme du trompe-l'œil, dans sa double ambition de mentir et de montrer le mensonge, joue le rôle de révélateur : il met en évidence l'écart entre deux états de l'architecture, physique et représenté, qui vivent en coprésence.

architecture = ou ≠ architecture ?

Dans son ouvrage *L'instauration du tableau*, Victor Stoichita explore la réflexivité dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles, notamment chez Velasquez, Vermeer et Gijsbrechts. L'apparition de métapeintures, contenant des figures de miroir et de mise en abyme, est pour lui, liée à une époque où la peinture entre dans un système de gale-

10 C'est d'ailleurs par la corrélation de ces deux images, mises en face-à-face dans la publication, que Vassalo justifie la filiation (Vassalo, 2016 : 182–183).



18



19

Fig. 18-19
Weekend House, Merchtem,
2012, OFFICE. Photographie
Bas Princen. © Bas Princen.



20



21



22

Fig. 20–22
Portrait Pavilion, Duivenvoorde,
2010, Office Jarrik Ouburg and
Paulien Bremmer Architects
(CoOB). © CoOB Architects.

ries et de collections (Stoichita, 1997). Alors que l'architecture contemporaine s'inscrit dans un paysage culturel de plus en plus médiatisé et institutionnalisé, il n'est pas surprenant que le miroir réapparaisse dans de nombreuses pratiques architecturales, tant comme figure discursive que comme instrument de réflexivité. Encadrée par la photographie qui à son tour est exposée dans différents contextes, l'architecture dans le miroir réfléchit et interroge la manière dont elle existe, à la fois physiquement et culturellement.

Cette condition « picturale » du miroir à travers laquelle l'architecture existe aujourd'hui au moins deux fois sur son site même, en tant que construction physique mais aussi en tant que représentation, est très bien saisie dans le Pavillon du Portrait (2010) d'Office Jarrik Ouburg and Paulien Bremmer Architects (CoOB Architects, 2010), une référence récurrente des architectes advvt (advvt, 0186 sd-1). Placé au centre d'une ancienne salle de bal du château de Duivenvoorde, un pavillon hexagonal, tout de miroirs reflète les portraits des anciens occupants des lieux qui couvrent les murs de la pièce (Fig. 20–22). À l'intérieur du pavillon, un atlas warburgien est composé de la reproduction des cent-trente-et-un portraits qui se trouvent actuellement dans les différentes pièces du château, ainsi que de différents autoportraits réalisés par des artistes contemporains. L'atlas des portraits intérieurs résonne avec la multiplicité des portraits et des visiteurs à l'extérieur du pavillon-miroir, ainsi qu'avec la multiplication des points de vue permis par le dispositif. L'expérience spatiale kaléidoscopique du pavillon spéculaire rend impossible de ne regarder qu'un seul tableau à la fois. L'art du portrait se contemple dans le miroir. L'image produite par la réflexion atteste que chaque tableau n'est pas seulement un objet autonome accroché au mur, mais qu'il est relié de manière polysémique à tous les autres portraits dans un discours intervisuel et partagé sur le portrait en tant que forme d'art. Le motif de la réflexivité invite le spectateur à considérer les tableaux dans leur interconnectivité propre au processus de l'histoire de l'art.

L'architecture autoréflexive ou l'architecture qui se regarde dans le miroir ramène la question de la réflexivité dans les arts – qu'est-ce que l'art ? – au domaine de l'architecture. Les deux agences convoquées dans cet article formulent une réponse apparemment opposée à la question de ce qu'est l'architecture.

« Architecture is not a matter of architecture » est un titre que Jan de Vlyder a utilisé pour plusieurs conférences sur le travail d'advvt (Architecten..., 2018 : 284). L'architecture est plutôt, dit-il, « About this. About that. And then this. And so on ». L'architecture, telle que nous essayons de la saisir et de la localiser, se situe *ailleurs*, à la fois dans l'espace et dans le temps. Du côté d'OFFICE, Kersten Geers, définit quant à lui l'architecture au-delà de toute représentation par la formule répétée : « architecture is itself ». Dans un entretien avec OFFICE KGDVS et Go Hasegawa réalisé par Giovanna Borasi à l'occasion de leur exposition commune au CCA, *Besides, History*, il énonce la position de l'agence sur l'architecture : « [we] start from an assumption that architecture does not represent a certain specific idea or a set of ideals, but that it's very much itself » (Geers, 2018 : 206). À la formule oppositionnelle de De Vlyder « l'architecture n'est pas l'architecture » ou $A \neq A$, s'oppose la tautologie de Geers « l'architecture est l'architecture » ou $A = A$. La maxime autonomiste d'OFFICE renvoie l'architecture à elle-même. Les relations de cette formule tautologique avec d'autres issues de l'art conceptuel – comme celle de Joseph Kosuth « l'art est la définition de l'art » – laissent à penser qu'il s'agit de revendiquer que le but de l'architecture est la définition même de l'architecture (Schaeffer, 2002 : 22). Cette position renvoie vers une architecture à la fois art du *disegno* avec ses qualités projectives fondamentales, formation matérielle et présence littérale. À l'inverse, pour advvt, c'est comme s'il était refusé à l'architecture toute forme d'incarnation concrète, celle-ci n'étant qu'une trace à un moment sur le monde bâti, un maillon dans un système référentiel qui fait la vie.

Leurs projets « à miroirs » témoignent des relations étroites entretenues par ces

deux agences avec un discours plus général sur les interactions entre les registres du construit et du représenté. Ces architectures ne résident ni dans l'objet, ni dans l'image, mais trouvent leur essence dans leur relation non réconciliée. Chez advvt, les réflexions spéculaires diffractent le réel et son image, éclatent la cohérence du perçu, et mettent en doute aussi bien le registre de l'image que celui de l'expérience. Chez OFFICE, le miroir sert à produire une image d'architecture que la réalité du construit vient contredire, le projet jouant sur la coexistence de ces discours contraires en un même lieu. Piégées dans «le palais des miroirs et des doubles», les deux agences semblent mettre en doute l'assise qui positionnerait l'architecture dans le bâti ou dans l'image, et soulever ainsi la question, non pas de «qu'est-ce que l'architecture?», mais plutôt de «où réside l'architecture?». Ni entièrement présente dans l'espace physique, ni véritablement déplacée dans l'image, l'architecture se trouve inévitablement à cheval sur ces deux domaines d'existence.

Victoire Chancel est architecte praticienne, doctorante (ULB, 2016) et enseignante (ENSAM, 2020). Ses recherches (financement FRS-FNRS) observent le déplacement contemporain du projet architectural de la sphère constructive vers la sphère culturelle, et analysent les jeux de représentations itératifs entre forme bâtie et image. Elle publie dans diverses revues ou ouvrages, à son nom (*A+*, *Bruxelles Patrimoine*) ou collectivement (*Ouse*, *Les éditions de l'ULB*), et participe à des projets culturels ou de médiation de l'architecture (scénographies d'expositions, interviews pour l'ICA). En parallèle, elle travaille comme architecte à Marseille et à Bruxelles, profitant d'associations multiples pour aborder des échelles et des programmes variés, et exercer sous diverses modalités.

Wouter Van Acker est ingénieur-architecte et chargé de cours à la faculté d'architecture La Cambre Horta de l'Université Libre de Bruxelles (ULB) où il enseigne la théorie d'architecture et un atelier de projet en Master qui porte sur la réhabilitation. Il est coordinateur d'*hortence* – le laboratoire de recherche en histoire, théorie et critique de l'ULB. Il a obtenu son diplôme de Master et de Docteur en ingénierie et sciences architecturales de l'Université de Gand. Ses recherches portent sur l'histoire, la théorie et la préservation de l'architecture postmoderne et l'opérativité de l'histoire dans le projet d'architecture. Il a dirigé plusieurs numéros de revue et ouvrages dont le numéro «Untimely Teachers» pour *Architecture Theory Review* (2024) et l'ouvrage *Architecture and Ugliness* (Bloomsbury 2020).

SOURCES

advvt, 0186 sd -1. Dossier avec photos.
Archives Vai, Fonds advvt Anvers.

BIBLIOGRAPHIE

- Alberti, L.** (1435) 1992 *De Pictura/De la Peinture*, Paris : Macula Dedale.
- Arasse, D.** (1984) « Les miroirs de la peinture » in École du Louvre, éd., *Imitation, aliénation ou sources de liberté ?* Paris : La documentation française, pp 63–68.
- Architecten De Vylder Vinck Tailieu.** (2018) *Archives Journal of Architecture*, 3, Coruña: C2C Proyectos editoriales de arquitectura.
- Aureli, P.V.** (2011) *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge (Mass.) et London: MIT Press.
- Carpo, M.** (2011) *The Alphabet and the Algorithm, Writing Architecture*, Cambridge (Mass.) et Londres: MIT Press.
- Chastel, A.** (1978) *Fables, Formes et figures*, Paris : Flammarion.
- CoOB Architects** (2010) « Portrait Pavilion / CoOB Architect », *ArchDaily*. Disponible sur : <https://www.archdaily.com/99349/portrait-pavilion-coob-architects>.
- Colomina, B.** (1996) *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Colomina, B.** (1998) *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, Orléans : Hyx.
- Dallenbäch, L.** (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, coll. Poétique.
- Flécheux, C.** (2011) *Miroirs : XVes Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Disponible à l'adresse : doi.org/10.4000/books.pur.38091
- Foucault, M.** (1966) *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard
- Geers, K.** (2018) *Besides, History: Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen*, Montréal et Londres: Canadian Center for architecture and Koenig Books.
- Geers, K. et Van Severen, D.** (2016) *OFFICE Kersten Geers David Van Severen. Acciones Primordiales. Primary Actions. 2003–2016*, *El Croquis*, 185.
- Golding, J.** (1965) *Le Cubisme*, Paris : René Julliard.
- Kung, M.** (2013) « Is there such a thing as belgian surrealism? Certainly, to convince yourself all you need to do is to go to the nearest post office! » dans: *architecten de vylder vinck taillieu, 2G*, 66, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Phay, S.** (2016) *Les vertiges du miroir dans l'art contemporain*, Paris : Les presses du réel.

- Schaeffer, J-M.** (2002) « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art » in Bessière J. et Schmeling M., éd., *Littérature, modernité, réflexivité : conférences du Séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris : Édition Champion.
- Stoichita, V.** (1997) *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, New York: Cambridge University Press.
- Van Acker, W.** (2022) « The Nine-Square Grid: The Surviving Image of an Architecture without Content », *Joelho Journal of Architectural Culture*, 13, pp. 117–135. Disponible à l'adresse : doi.org/10.14195/1647-8681_13_7
- Vassalo, J.** (2016) *Seamless: Digital collage and dirty realism in contemporary architecture*, Zurich: Park Books.
- Vandecasteele, E.** (2011) « L'autre et le semblable », in Éric Van Essche, éd., *Spéculations spéculaires, Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Bruxelles : La lettre volée, pp. 35–51.
- Verschaffel, B.** (1986) « Bedrieglijke Gelijkenissen: De Spiegel in Het Werk van Magritte » *Archis*, 1, pp. 20–25.

AUTRES SOURCES

- De Vylder, J.** (2014) « The difficult double », Conférence de l'EPFL, Lausanne 24 mars 2014. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bl15UGCCDY>