

Introduction	5.
Scénographie du genre	18.
Notes	56.
Atlas non exhaustif d'éléments performatifs	60.
Postface	174.
Index	176.
Bibliographie	182.
Remerciements	187.

« Ainsi la *matière* dont se nourrit le sujet parlant pour se produire, se reproduire ; la *scénographie* qui rend praticable la représentation telle qu'elle se définit en philosophie, c'est-à-dire l'architectonique de son théâtre, son cadrage de l'espace-temps, son économie géométrique, son ameublement, ses acteurs, leurs positions respectives, leurs dialogues, voire leurs rapports tragiques, sans oublier le miroir, le plus souvent masqué, qui permet au logos, au sujet, de se redoubler, de se réfléchir, lui-même. »

Luce Irigaray, « Pouvoir du discours, subordination du féminin », *Ce sexe qui n'en est pas un*.

Scénographie du genre a pour but de comprendre le rôle de l'espace dans la construction sociale du genre ou, pour reprendre une définition donnée par Christopher Wilson, comment la matérialité et les décisions matérielles affectent la construction de l'architecture, mais aussi les constructions de l'architecture, sous-entendant ainsi les constructions sociales générées par elle. L'analogie entre architecture et genre suggérée par le mot construction est amenée par le mode de pensée constructiviste du champ des *gender studies*, qui promeut l'idée du genre comme n'étant absolument pas inné mais au contraire plutôt construit par notre société. Le mode de pensée constructiviste a été mis sur le devant de la scène par Simone de Beauvoir et son essai *Le Deuxième Sexe*, dans lequel elle énonce cette phrase devenue célèbre depuis : *on ne naît pas femme, on le devient* – mais la notion constructiviste qui va réellement nous occuper dans cet essai est celle de performativité, introduite par Judith Butler dans son désormais célèbre *Gender Trouble*.

Gender Trouble, traduit un peu tardivement en français par *Trouble dans le genre*, est devenu l'un des textes fondateurs de la théorie du genre ainsi que de la théorie *queer*, qui a pour but de perturber le dualisme du genre en élargissant son spectre. Butler avance la théorie de la performativité, selon laquelle le genre est performance et performativité. Dans cette idée-là, le genre est construit par une série de performances répétitives qu'on effectue en fonction du sexe qui nous a été assigné à la naissance. L'aspect performatif du genre serait révélé par le *drag*, le travestissement, comme l'explique Sam Boursier dans *Queer Zones* : « Butler propose une interprétation radicale du travestissement, qui serait cette possibilité d'imitation-répétition infidèle des normes en imitant le genre en lui-même : « en imitant le genre, le travestissement révèle implicitement la structure imitative du genre en lui-même, de même que sa contingence. » La possibilité même du travestissement constituerait la preuve que le genre n'est que fiction et performance au sens théâtral et linguistique du terme ».¹ L'idée peut finalement être résumée en une seule phrase : *all genders are drag*. Les modèles féminins et masculins hétéronormés n'existent donc pas en réalité. La féminité ne consiste donc qu'en une série de performances de ce qu'on considère socialement être la féminité : « de tels actes, de tels gestes, de tels décrets généra-

lement construits sont performatifs, en ce sens que l'essence ou l'identité qu'ils prétendent exprimer sont des inventions fabriquées et maintenues grâce à des signes corporels et à d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est performatif revient à dire qu'il n'y a pas de statut ontologique du genre mis à part les actes divers qui constituent sa réalité ».²

Le concept de performativité a également été employé pour analyser l'espace et ses articulations de pouvoir. Dans *Taking Butler Elsewhere : performativities, spatialities and subjectivities*, Nicky Gregson et Gillian Rose expliquent que nombres de géographes estiment en effet que l'espace est créé par le biais de performances, et que la performativité est un outil conceptuel important pouvant dénaturiser des pratiques sociales considérées comme évidentes, tout en mettant en évidence la créativité de la vie quotidienne. Elle permet ainsi de révéler la manière dont l'espace articule l'identité sociale, la différence sociale et les relations de pouvoir.³ Dans cet essai, Gregson et Rose utilisent une définition de performance qui oscille entre celle que Erving Goffman donne dans *The Presentation of Self in Everyday Life* et celle de Judith Butler – leur différence fondamentale étant le niveau de conscience de l'acteur, et donc de sa puissance d'agir (agency). Les analyses de Goffman induisent en effet un sujet conscient de sa performance et capable de choisir intentionnellement le type de performance qu'il veut présenter à son audience – ce que les autrices du texte n'estiment pas suffisant pour décrire la complexité de la performance.⁴ Selon elles, les performances sont plus que de simples produits théâtraux d'un agent conscient, elles sont reliées à la performativité de façon interrelationnelle dans une relation complexe de pouvoir et de constructions sociales : « Specifically, our argument is that performance – what individual subjects do, say, 'act-out' – and performativity – the citational practices which reproduce and/or subvert discourse and which enable and discipline subjects and their performances – are intrinsically connected, through the saturation of performers with power. Furthermore, we suggest that similar arguments need to be extended to space. Space too needs to be thought of as brought into being through performances and as a performative articulation of power ».⁵

Si l'analyse de l'espace performatif de Gregson et Rose est plutôt géographique, Katarina Bonnevier applique ces mêmes théories aux espaces domestiques queer dans sa thèse *Behind Straight Curtains* : « In any building activity ideologies and norms are reiterated. What I want to bring into play is that this also works the other way around – subject positions are partly constructed through building activities. Feminist and queer perspectives, especially theories of performance, performativity and heteronormativity, are critical stands throughout the thesis to investigate how this happens. Enactment is the key term I propose for the study of this entanglement of actors, acts and architecture. It holds an overtly theatrical association along with a performative force ».⁶ L'espace, quelle que soit son échelle, n'est en effet jamais neutre : il reflète et renforce toujours les relations sociales de genre, de race et de classe.⁷ Dans son essai *Spatial Narratives*, Mark Rakatansky insiste sur l'aspect rhétorique de l'architecture et sa relation complexe aux pratiques sociales.⁸ S'il rejoint Evans en concédant que l'architecture ne peut pas contrôler un sujet de façon absolue, elle peut définitivement l'influencer, grâce aux similarités qu'elle partage avec les institutions qu'elle héberge. L'architecture reproduit donc l'organisation, la hiérarchie, les activités, les comportements, les mouvements et la visibilité de son programme.⁹ L'espace domestique est, selon Rakatansky, particulièrement rhétorique : de nombreuses pratiques et relations sociales y sont en effet inscrites – les relations de genre, celles entre parents et enfants, entre intérieur et extérieur, entre public et privé – encourageant des comportements précis.¹⁰ L'architecture domestique n'est donc pas l'expression d'un ordre naturel et sexuel préétabli – au contraire, il est produit de façon performative à travers la répétition de conventions architecturales.¹¹

Dans *Untitled: The Housing of Gender*, Mark Wingley insiste sur la nécessité d'analyser l'espace domestique d'un point de vue féministe et critique. La théorie féministe du tournant du 21^{ème} siècle s'est distancée de l'espace domestique, ses préoccupations étant au-delà de la dichotomie des sphères privées et publiques. L'espace domestique est cependant toujours présent, inchangé depuis les revendications féministes matérialistes des années 70. Wingley, qui a écrit son essai dans les années 90, estime qu'il est temps de reposer

sur l'espace domestique un regard critique – les mécanismes qui le construisent doivent effectivement être interrogés pour pouvoir être résistés.¹² La femme est en effet prisonnière de son domicile depuis le début du système patriarcal, en grande partie à cause de l'institution du mariage hétérosexuel. Le mariage est effectivement, comme le décrit Wingley, une institution spatiale, dont l'espace domestique n'est pas simplement la scène, mais aussi sa condition de possibilité.¹³ L'espace domestique devient donc sous le régime patriarcal un outil de contrôle du corps féminin et de sa sexualité. Il devient la scène où le genre féminin se construit et se performe. Les théories féministes et queer développées dans les années 90 nous permettent aujourd'hui de poser un nouveau regard critique sur les espaces domestiques que nous construisons et dans lesquels nous nous construisons. *Scénographie du genre* se concentre donc sur l'étude de la performativité de l'espace domestique. Son objectif est d'opérer une dé-construction du genre à travers la dé-construction de son environnement bâti. L'idée est de décortiquer l'espace domestique performatif en ses composantes afin d'en comprendre l'essence.

Mark Rakatansky, dans son essai *Identity and the Discourse of Politics in Contemporary Architecture*, publié en 1994, étudie les gestes que l'architecture donne en réponse à ceux du corps. Le geste de l'architecture conventionnelle est selon lui de réduire le corps à des mesures standardisées afin de constituer spatialement ces mêmes réductions par lesquelles le corps est déjà socialement déterminé.¹⁴ Le geste est selon John Willett défini comme un aspect de la relation entre deux personnes, étudié dans son essence, et exprimé physiquement ou verbalement. Rakatansky étend cette définition, non plus seulement aux individus, mais aux entités – la relation que le geste essentialise peut donc être celle d'un sujet à un sujet, un sujet à un objet, ou un objet à un objet. Cette théorie lui permet d'identifier les éléments architecturaux comme des acteurs – des acteurs ayant le potentiel d'être également directeurs.¹⁵ Les gestes de l'architecture sont sociaux et politiques, et leur répétition les transformant en conventions se doit d'être interrogée de manière à révéler cette condition : « In other words, everyday objects, so-called natural objects: chairs, podiums, coatrooms, handrails, kitchens, closets, doors, walls are already adequate

symbols for the exploration and interrogation of social and formal identities and meanings, as they are already the objects around which these identities and meanings circulate. (...) What is required is a reframing, a reconfiguration, to bring out these meanings, precisely because these objects are perceived as "natural" ». ¹⁶ Les gestes, perçus par le sujet comme naturels, sont en effet des constructions sociales et psychologiques – les éléments architecturaux sont des acteurs de cette construction sociale, qui cachent leurs capacités directrices derrière une apparente fonctionnalité. Les éléments architecturaux décrits par Rakatansky peuvent être redéfinis à la lumière des théories féministes et *queer* des années 90 comme des éléments performatifs.

La première définition du concept de performativité, d'abord énoncée par Austin dans le cadre de sa *speech act theory* avant d'être repris par Butler, permet de définir les caractéristiques de l'élément performatif. La performativité se définit ainsi : « if a word might be said to `do' a thing, then it appears that the word not only signifies a thing, but that this signification will also be an enactment of the thing. It seems here that the meaning of a performative act is to be found in this apparent coincidence of signifying and enacting ». ¹⁷ L'élément performatif se définit de la même façon que le mot. Une porte a une fonction – relier deux espaces – mais elle joue également un rôle social de reconnexion et d'interaction comme le présente par exemple Evans dans *Figures, Doors and Passages*. Cette signification-là est activée à travers un *enactment*. La porte peut donc être considérée comme un élément performatif.

La répétition est essentielle à la construction de la norme et à la performativité. Comme le dit Judith Butler, citée par Katarina Bonnevier : « norm acquires its durability through being reinstated time and again. Thus, a norm does not have to be static in order to last; in fact, it cannot be static if it is to last ». ¹⁸ Les normes architecturales sont naturalisées de façon performative à travers leur répétition incessante, mais cette répétition n'est jamais exacte. C'est justement dans cette inexactitude de la répétition que se trouve une certaine puissance d'agir (*agency*) et de disruption de l'(hétéro)normativité. Ces remarques s'appliquent aux éléments performatifs. La porte en est à nouveau un excellent exemple ; on ouvre

et ferme des portes, qui ont d'ailleurs toutes plus ou moins les mêmes dimensions standardisées, des dizaines de fois par jour. Mais bien que toutes ces portes semblent être identiques, elles ne sont en fait que similaires. C'est dans cette inexactitude de la répétition que se situe le potentiel subversif de l'élément architectural performatif.

La performativité de l'élément est donc établie à travers une analogie entre architecture et discours, entre élément et mot. Le terme *scénographie* – en titre de cet énoncé – porte également une signification liée à la pratique du discours qui est souvent chassée par sa signification plus matérielle et théâtrale. Il fait partie, dans l'étude du discours du linguiste Dominique Maingueneau, du concept plus large de *scène d'énonciation*, qui « met l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace institué, défini par un discours, mais aussi sur la dimension constructive de ce discours, qui instaure son propre espace d'énonciation ».¹⁹ La scène d'énonciation serait constituée de trois scènes interconnectées : la scène englobante, la scène générique et enfin, la scénographie. Contrairement aux deux premières scènes qui ont plutôt une fonction descriptive du contexte et support dans lequel le discours s'inscrit, la scénographie induit une relation plus complexe entre les acteurs et leur scène, où elle ne s'impose pas par le genre ou type du discours, mais est plutôt créée par le discours même. Un discours impose donc sa scénographie, que son énonciation s'efforce simultanément de justifier, ce qui induit un processus en boucle : en émergeant, la parole implique une certaine scène d'énonciation, laquelle se valide et se légitime progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est donc le produit du discours ainsi que ce qui l'engendre.²⁰ L'espace domestique fonctionne comme une scénographie. Il est, selon Wingley, (re)produit par les constructions idéologiques qui génèrent une subjectivité genrée. L'espace domestique n'est pas simplement un mécanisme de contrôle de la sexualité, c'est plutôt le contrôle de la sexualité par des systèmes de représentation qui produisent l'espace. Le discours architectural ne se contente donc pas de proposer des dispositifs spatiaux dans ce but, il participe à la construction de la sexualité par ce même discours, qui doit donc être considéré comme un mécanisme spatial.²¹

Cette définition de la scénographie prête au protagoniste une certaine puissance d'agir (agency) sur son propre discours. Si on quitte le contexte rhétorique pour retourner dans le contexte architectural, c'est une notion qui paraît essentielle à la compréhension de l'espace performatif et de la possibilité qu'il laisse à une certaine subversivité. Comme le souligne Robin Evans à la fin de son essai *Figures, Doors, Passages*, il ne serait pas juste de prétendre que l'individu est complètement influencé par l'environnement architectural dans lequel il évolue, mais il serait tout aussi faux de prétendre que l'architecture n'a aucune influence sur le comportement social d'un individu.²² L'espace domestique et l'individu genré sont deux entités interconnectées qui se produisent et justifient l'une l'autre dans le même processus en boucle que la scénographie de la scène d'énonciation et le discours. Cela signifie aussi qu'un espace *queer* pourrait exercer une influence subversive dans la construction sociale de l'individu qui y évolue.

Une analogie entre élément et mot déjà proposée par Christopher Alexander dans son chapitre introductif *The Poetry of Language* dans *A Pattern Language*, dans lequel il encourage les architectes à concevoir leurs espaces de la même manière qu'un·e auteur·ice écrit de la poésie, c'est-à-dire en jouant sur la signification et la superposition des mots. La différence entre la prose et la poésie ne tient en effet pas dans une différence de langage mais plutôt dans la manière dont le langage est utilisé. Les patterns forment un langage qui devient plus riche et poétique lorsqu'ils sont compressés et superposés, créant une densité et une profondeur.²³ Tout comme le mot, le pattern – ou l'élément – est influencé par la signification de celui qui se trouve à côté de lui. La performativité des éléments est fortement influencée par les éléments qui se trouvent dans le même espace. Bien que l'atlas proposé par cet énoncé abstraie des éléments hors de leur contexte pour les analyser, le texte sous forme de paragraphe est toujours là pour repositionner la scène de référence de laquelle ils sont extraits. Tout comme Alexander le fait dans son *A Pattern Language*, où il s'applique à proposer des solutions aux problèmes énoncés par le pattern, cet énoncé analyse et met en évidence la performativité des éléments qui composent la scénographie dans laquelle le genre est construit et produit afin de pouvoir ensuite en abs-

traire un langage subversif.

Scénographie du genre est un travail constitué de deux parties – une première partie éponyme sous forme de texte – et une deuxième – intitulée *Atlas non exhaustif d'éléments performatifs*, qui contient des dessins. Le texte de *Scénographie du genre* analyse des éléments performatifs sélectionnés – mur, porte, fenêtre, sol, façade, cuisine, cheminée, lit, placard, bureau, rideau et miroir – au travers de références architecturales reconnues pour en proposer une relecture féministe et queer. Pour chaque référence, un ou plusieurs éléments performatifs sont choisis pour présenter la façon dont le genre est construit socialement et spatialement au travers des éléments architecturaux de cet espace domestique. Le texte est construit sous forme de paragraphes proposant plusieurs lectures alternatives. Le lecteur peut commencer par le premier paragraphe et lire le texte de la première à la dernière page de façon classique, mais il peut aussi se servir des nombreux index proposés dans les dernières pages pour cibler sa lecture. Les paragraphes se faisant référence les uns aux autres, le lecteur peut aussi ouvrir une page au hasard et se laisser guider par les renvois proposés par le texte. Les références sont également représentées de façon graphique dans l'*Atlas non exhaustif d'éléments performatifs* – dessins auxquels les paragraphes font également référence dans leurs renvois. Les paragraphes et les dessins peuvent donc être lus dans un jeu de ping pong – un paragraphe faisant référence à un dessin, qui faisant – lui – référence à un autre paragraphe, prolonge la lecture.

L'*Atlas non exhaustif d'éléments performatifs* présente des dessins inhabituels. Comme le souligne Evans, les figures humaines sont souvent absentes des dessins architecturaux.²⁴ Les plans et les coupes des bâtiments ne représentent généralement pas comme l'espace va être habité, tandis que les photographies architecturales présentent systématiquement l'espace vide. Les rares figures qu'on repère dans les dessins sont des corps génériques et universels, qui adoptent souvent des comportements stéréotypés sans qu'ils soient interrogés. Le catalogue Neufert, qui détaille l'organisation de l'espace de façon fonctionnelle, n'a que récemment modifié son contenu – jusqu'ici, les figures occupant l'espace étaient toujours genrées masculines, alors que les figures féminines

étaient toujours représentées accomplissant des tâches ménagères.²⁵ Comme dans le Neufert, les corps qui figurent dans les dessins de l'*Atlas non exhaustif d'éléments performatifs* sont des corps genrés – leur genre étant nécessaire à la compréhension de leur construction. Mais ces petits acteurs sont plus spécifiques à chaque scène, de même que la scène est plus spécifique à eux – la scénographie du genre étant à la fois construite par l'architecte et par le sujet qui l'habite. Les dessins présentent donc diverses scénographies, dans lesquelles on peut observer la performance d'un sujet, qu'elle soit performative ou subversive – et la façon dont son genre est construit socialement mais aussi spatialement.

Il est nécessaire de relever la notion de positionalité dans cette introduction. La positionalité, dans sa définition actuelle, est le contexte social et politique qui crée une identité en termes de race, classe, genre, sexualité et capacité physique. Si aujourd'hui elle décrit la façon dont notre identité et notre position sociale – avec les privilèges qu'elle induit – influence et éventuellement biaise notre vision du monde, elle a longtemps désigné plus simplement la position d'un objet dans l'espace et sa relation à d'autres objets – autrement dit, la nature de sa position. La double définition à la fois spatiale et sociale est donc spécialement nécessaire dans le cadre de la théorie architecturale féministe, comme le souligne Katarina Bonnevier dans le *Postscript* de sa thèse *Behind Straight Curtains*.²⁶ La notion d'objectivité n'existe donc pas lorsqu'on parle de positionalité. Ainsi, les textes et dessins qui constituent mon énoncé sont le produit de ma position sociale et spatiale. Je suis en effet une femme cis-genre, blanche, née en Suisse – un pays riche – dans une famille nucléaire suffisamment aisée pour me financer des études académiques. J'ai grandi dans des villas individuelles et j'ai depuis mes cinq ans toujours eu accès à une *room of my own*. Ma position sociale et spatiale est donc exceptionnellement privilégiée, même si elle ne me protège pas du sexisme.

L'autre aspect de mon identité qui joue un rôle prédominant – et performatif – sur cet énoncé est mon éducation – mon éducation architecturale institutionnelle, donnée majoritairement par des hommes blancs, et mon éducation plus subversive concernant les théories féministes, puis *queer*, faite de lectures personnelles et de discussion entre sœurs et ami·e·s. La force performative du modèle masculin hétérosexuel blanc d'âge moyen dominant encore l'éducation architecturale, la pratique de l'architecture et les *enactments* de l'architecture, il n'est pas très surprenant que cet énoncé soit composé de références – qu'elles soient littéraires, construites ou dessinées – occidentales et blanches. Mon ambition est cependant d'aller vers une théorie architecturale féministe toujours moins blanche et hétéronormée et toujours plus intersectionnelle. C'est un travail qui a commencé bien avant la rédaction de *Scénographie du genre*, et qui est encore en cours – probablement pour longtemps.

1. Dans son texte *Figures, Doors and Passages*, Robin Evans explique comment les espaces domestiques ordinaires dans lesquels on vit construisent nos relations sociales. Les espaces domestiques donnent l'impression d'être neutres alors qu'ils ne le sont pas. Derrière les plans de nos espaces résidentiels se cache une organisation dont le but est d'imiter et d'induire les hiérarchies et systèmes de la société : « If anything is described by an architectural plan, it is the nature of human relationships, since the elements whose trace it records – walls, doors, windows and stairs – are employed first to divide and then selectively to re-unite inhabited spaces ».²⁶ (>2.)

2. Evans décrit le plan de la matrice de pièces interconnectées – le système de l'enfilade – comme un dispositif spatial encourageant l'interaction sociale et la carnalité, puis présente l'introduction du couloir dans le plan au 19^{ème} siècle. Les pièces dessinées en Italie au cours du 16^{ème} siècle avaient en effet plusieurs portes – l'habitant·x·e se déplaçait donc de pièce en pièce, provoquant des rencontres sociales accidentelles.²⁸ La matrice de pièces interconnectées est donc le plan architectural d'une société où l'interaction sociale joue un rôle primordial. L'émergence du couloir dans les plans Anglais du 19^{ème} siècle – introduit afin d'induire une division plus profonde entre les classes sociales, en séparant spatialement les domestiques des propriétaires des lieux – générera à l'inverse des pièces qui ne possèdent qu'une seule porte, créant une notion moderne de privacité et changeant de façon durable les espaces domestiques.²⁹ Dans son essai, le mur est donc considéré comme un élément performatif de séparation et ségrégation, tandis que, à l'inverse, la porte reconnecte les individus spatialement et socialement. Le mur et la porte seront donc les principaux protagonistes de l'évolution spatiale et sociale décrite par Evans. (>3.)

3. Cette ségrégation des espaces avait donc pour but de séparer les domestiques des espaces de vie – en les maintenant dans des espaces adjacents – mais aussi de différencier spatia-

lement le genre à l'intérieur de la famille. Robert Kerr considérerait en effet la maison comme un instrument de contrôle des genres et des classes.³⁰ Les diagrammes qu'il publie en 1864 dans son traité au nom d'évêque, *The Gentleman's House*, ségrègent donc soigneusement les hommes des femmes, et les domestiques des propriétaires. La disparition du plan en enfilade (>2.), couplée au processus de différenciation spatiale des sexes entamée au 18^{ème} siècle avec l'apparition du boudoir (>49.), fera de l'ère victorienne une période de confinement des femmes. L'espace domestique étant à présent divisé en deux parties distinctes – les chambres habitées et les espaces de circulation inoccupés – les pièces se referment de plus en plus sur elles-mêmes, tandis que leur décoration et ornementation deviennent de plus en plus fines comme pour compenser ce confinement.³¹ Les espaces intérieurs deviennent alors de plus en plus identifiables à un portrait ou à un miroir dans lequel l'architecture représente l'identité de l'habitant·e, compensant la disparition progressive des pièces en enfilade, et en particulier les chambres de parade (>50.), qui offraient une organisation spatiale théâtrale permettant la performance de rituels de pouvoir et d'identité.³² (>4.)

4. Dans la conclusion à son essai, Evans revient sur l'influence du plan sur le comportement social de ses habitant·x·e·s : « Certainly it would be foolish to suggest that there is anything in a plan which could compel people to behave in a specific way towards one another, enforcing day-to-day regime of gregarious sensuality. It would be still more foolish, however, to suggest that a plan could not prevent people from behaving in a particular way, or at least hinder them from doing so ».³³ L'essai d'Evans révèle les mécanismes qui se cachent derrière le dessin bidimensionnel des espaces domestiques et l'effet performatif qu'ils ont sur la construction de l'identité de leur habitant·x·e·s. C'est une définition qui s'applique à la scénographie du genre – qui est, comme le précise Evans en conclusion, à la fois créée par l'environnement bâti et par l'*enactment* de ses habitant·x·e·s. La scénographie du genre, en revanche, se produit de façon plus tridimension-

nelle que le suggère Evans – dans l'espace plutôt que dans le plan. (>5.)

5. Paul B. Preciado, dans sa thèse *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture*, propose une relecture de *Figures, Doors and Passages* (>1.) en termes de biopolitique. L'émergence du couloir (>2.) distribuant des pièces aux fonctions toujours plus définies et genrées a selon lui construit la différence sexuelle par la segmentation spatiale.³⁴ Le 18ème siècle de manière plus générale a été, en plus de l'inscription de l'intimité dans les séquences spatiales au moyen de l'invention d'une nouvelle distribution, une période de prolifération de nouvelles techniques de gestion biopolitique du genre et de la sexualité dans l'espace, définissant l'architecture moderne comme l'avènement de la ségrégation biopolitique sous forme spatiale et horizontale des genres, classes, races et sexualités.³⁵ (>6.)

6. Les toilettes publiques (>fig.1.) sont le seul exemple dans analysé dans *Scénographie du genre* qui ne fait pas partie de l'espace domestique, mais c'est un espace où la performativité du mur et de la porte sont déterminants, d'une façon parfois différente de celle présenté par Evans (>2.). Même si la différence sexuelle est introduite spatialement partout dans l'architecture, les toilettes publiques sont l'exemples le plus frappant en matière d'espace biopolitique (>5.) et performatif, raison pour laquelle il est important de le mentionner. Les toilettes publiques divisent les individus en deux catégories : hommes et femmes. Le mur qui sépare ces deux espaces ségrégue donc très littéralement les individus en fonction de leur genre. Dans le cas des toilettes publiques, le genre est attribué en fonction des attributs biologiques de l'individu – sexe et genre sont donc traités de la même manière.³⁶ (>7.)

7. Jacques Lacan mentionne l'exemple des toilettes publiques (>6.) (>fig.1.) lorsqu'il présente la façon dont la différence sexuelle (>58.) est institutionnalisée. Pour lui la *ségrégation urinaire* est activée par les deux portes identiques, et plus précisément par les mots qui y

sont inscrits « WC hommes » ou « WC femmes ».³⁷ C'est donc un exemple de performativité liée au langage, où le mot crée l'enactment. Le langage a maintenant été remplacé dans la plupart des cas par des pictogrammes afin d'éviter les erreurs dues à une mécompréhension linguistique, mais le principe est identique – sinon qu'en plus de ségréger les genres, les portes véhiculent également des stéréotypes genrés, puisque les femmes et les hommes sont systématiquement représentés de manière identique à l'exception de la robe nécessaire à la distinction de la femme. (>8.)

8. Dans son introduction à *Stud : Architectures of Masculinity*, Joel Sanders reproche un manque de profondeur à l'analyse de Lacan (>7.). Sa réduction du problème de la différenciation sexuelle (>58.) à la surface bidimensionnelle de la porte ignore la façon dont l'espace tridimensionnel participe à la construction de l'identité de genre. On imagine généralement que les deux espaces différenciés sont identiques, alors qu'ils sont en réalité différents l'un de l'autre : « The common assumption that purely functional requirements specified by anatomical difference dictate the spatial layout and fixture design of restroom architecture reinforces the reigning essentialist notion of sexual identity as an effect of biology ».³⁸ En effet, les toilettes genrées (>fig.1.) participent à la construction du genre des individus. Les toilettes féminines des écoles sont un *safe space* pour les jeunes filles et un des principaux lieux, avec leurs chambres à coucher, où des interactions entre filles sont représentées dans la culture populaire.³⁹ Les toilettes masculines, en revanche, sont selon Sanders à la fois un espace culturel qui consolide l'autorité masculine phallocentrée et un lieu d'anxiété hétérosexuelle (>136.), traduite notamment par l'interdiction culturelle de regarder son voisin uriner : « Edelman's discussion of a chic New York restaurant's men's room, where televisions are installed over the urinals to fix wandering glances, reflects the capacity of architecture to participate in the formation of heterosexual identity by giving cultural play to the forbidden and threatening desires its spatialized boundaries purportedly labor to

conceal.⁴⁰ (>9.)

9. L'idée que les deux espaces sont similaires alors qu'ils ne le sont pas est également une des raisons pour laquelle on trouve souvent devant la porte des femmes une file d'attente (>fig.1.) alors que ce n'est jamais le cas devant celle des hommes. L'architecte distribue en effet toujours la même surface à chaque genre – ce qui semble égalitaire au premier abord – alors qu'en raison de la présence d'urinoirs dans les toilettes masculines, la surface de leurs toilettes permet plus d'usagers simultanés que les toilettes féminines, bien que les femmes soient plus nombreuses que les hommes – ce qui est souvent oublié, étant donné qu'on les considère toujours comme une minorité – et qu'elles passent statistiquement plus de temps dans les toilettes que les hommes, notamment à cause de leurs règles ou de leur éventuelle grossesse. (>10.)

10. Le binarisme des toilettes (>6.) (>fig.1.) est évidemment un réel problème en ce qui concerne les identités *queer* et trans, ce qu'introduit Judith Halberstam sous le nom de *Bathroom Problem* dans son livre *Female Masculinity*, publié en 1998. Elle y raconte l'intervention de la sécurité de l'aéroport à la demande d'une usagère qui l'avait prise pour un homme.⁴¹ C'est visiblement un problème habituel pour une personne trans – en admettant qu'elles aient le droit de choisir leurs toilettes en fonction du sexe auquel elles s'identifient. Certains états conservateurs des États Unis interdisent en effet aux personnes trans de se rendre dans d'autres toilettes que celles de leur sexe assigné à la naissance, augmentant ainsi leur risque d'agressions. La solution du toilette handicapé et *gender free* n'étant pas une solution en raison de la discrimination qu'elle exerce sur les personnes handicapées et les personnes trans ou non-binaire, la demande pour des toilettes non-genrés se fait de plus en plus grande. (>11.)

11. Un seul mur (>2.) est régulièrement remis en question dans l'espace domestique : celui qui sépare la cuisine du séjour. Sa disparition peut être considérée comme une action sub-

versive contrant les normes hétérosexuelles, mais cela ne signifie pas qu'elle l'est forcément. La suppression du mur séparant la cuisine du living-room dans la Malcom Willey House de Frank Lloyd Wright (>fig.2.) en est un excellent exemple. Achievée en 1934, la Malcom Willey House est plébiscitée dans le chapitre *The Home as a Metaphor for Society* de *Discrimination by Design* de Leslie Kanes Weisman comme la première cuisine (>108.) ouverte sur le séjour, bien que la suppression du mur soit en réalité assez timide – il s'agit plutôt de transformer la partie supérieure du mur en étagères, permettant au regard de se glisser entre deux verres à vin. Le *open floorplan* de Wright, dans lequel le rez est conçu comme un seul espace dans lequel les diverses activités qu'il contient sont séparées par des écrans suggérés plutôt que par des murs et des portes, devient rapidement un symbole d'unité familiale. Il a effectivement l'avantage de ne pas isoler les mères des autres membres de la famille, en particulier de leurs enfants, lorsqu'elles sont occupées à la cuisine (>13.). Wright, en fervent défenseur des valeurs de la famille nucléaire américaine (>14.), permet donc aux membres de la famille d'être ensemble physiquement et à la femme au foyer d'être visible dans la maison.⁴³ (>12.)

12. La présentation des plans de cuisine ouverts sur le séjour (>11.) (>fig.2.) comme une nouveauté subversive encourageant les interactions sociales entre la femme aux fourneaux et le reste de la famille pourrait cependant être une fabrication. En effet, le mur séparant la cuisine du living-room disparaît en même temps que les domestiques dans les foyers (>2.). Wright n'emploie en effet pas ce dispositif dans les deux maisons qu'il construit juste avant (la Darwin D. Martin House appelée Graycliff) et après (la Edgar J. Kaufmann House, plus célèbre sous le nom de Fallingwater House) la Malcom Willey House. En effet ces deux maisons, comme une majorité des projets résidentiels dessinés par Wright, possèdent des espaces dédiés aux domestiques servant la famille. La suppression du mur entre la cuisine et le living room était donc finalement plus une nécessité qu'une avancée féministe : les

housewives avaient désormais besoin de pouvoir surveiller les enfants et préparer le souper familial simultanément (>107.). (>13.)

13. Le *open floorplan* de Wright s'est depuis imposé partout dans les typologies contemporaines, représentant maintenant un idéal de famille moderne égalitaire et d'émancipation des femmes. Ainsi, malgré les efforts de l'architecte pour proposer un plan plus émancipateur pour les femmes – en admettant que ces efforts soient sincères – l'espace domestique n'a pas réussi à influencer la répartition de la charge domestique. Il semble au contraire contribuer à la charge toujours plus multitâche des mères de famille (>fig.2.). Elles ont certes pu, depuis 1934, quitter le domicile familial et poursuivre une vocation de leur choix, mais au prix d'un *double shift* en rentrant chez elles, au moment d'aider aux devoirs tout en préparant le souper – ce qui est justement permis par la suppression du mur de la cuisine (>107. 108.). Il n'y a cependant pas de modèle de cuisine qui induise une égalité dans la distribution des tâches ménagères, et la cuisine ouverte a au moins la qualité de rendre visible une partie du travail domestique. C'est là la limite de la capacité de l'architecture à induire des comportements sociaux évoquée par Evans (>4.) : l'architecture peut rendre le travail domestique visible, mais c'est aux acteur·rice·s de la maison de changer leurs performances quotidiennes. La scénographie du genre est en effet autant construite au travers de l'enactment des habitant·e·x·s que par l'architecture. (>14.)

14. Les valeurs familiales américaines de Wright (>11.) font de la cheminée un élément déterminant de son architecture (>fig.3.). Le foyer de la maison, rendu matériel par l'élément de la cheminée a toujours représenté l'idéal de la famille nucléaire et du home. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que le mot anglais *home* est généralement traduit par *foyer* en français, comme par exemple dans l'expression *femme au foyer*. Le foyer étant le noyau des valeurs familiales, la cheminée occupe généralement une place centrale dans la conception du plan des maisons que Wright dessine. La cheminée comme centre de

la maison, conceptualisée par Beecher (>107.) avant Wright, est un thème qui sera exploité par d'autres architectes, parfois de façon plus ironique, comme Philip Johnson dans sa Glass House (>17. 18.) (>fig.4.). (>15.)

15. La cheminée de sa maison et studio à Oak Park (>fig.3.), dans l'Illinois, est un excellent exemple de cheminée promouvant ses valeurs de façon performative (>14.). La cheminée se trouve sans surprise au centre du plan de la maison. Wright revendique son potentiel spatial en créant une petite pièce autour de la cheminée, qu'il entoure de deux banquettes fixes, afin d'encourager les individus à s'installer près de l'âtre. L'aspect performatif de cette cheminée est révélé de manière consciente par les mots inscrits dans le bois que Wright a fait graver au-dessus du manteau : *Truth is Life. Good friends, around these hearth stones speak no evil word of any creature*. L'ambition de Wright de promouvoir des valeurs américaines exemplaires est évidente dans son usage performatif des mots à la manière d'Eileen Gray (>104.). Les deux lourds rideaux (>55.) encadrant l'entrée de l'alcôve à la manière d'un théâtre de marionnettes achèvent d'évoquer l'univers de la performance. (>16.)

16. Le mur opaque performatif (>2. 6.) devient transparent pendant l'époque moderniste, ce qui lui confère un nouveau potentiel subversif. Les modernistes proposent en effet un concept de mur révolutionnaire appelé *curtain wall*, le mur rideau (>137. 138.). Il est intéressant de constater que le *curtain wall* tire son nom de son accrochage au haut de la façade, à la manière d'un rideau, plutôt que de ses caractéristiques spatiales et sociales. L'effet performatif du mur rideau est l'inverse de celui d'un rideau (>55. 136. 137). Le *curtain wall* est une contraction du mur (>2. 6.) et de la fenêtre (>21. 26.) qui les annule tous les deux. Il n'y ni mur ni fenêtre, ce n'est plus qu'une enveloppe thermique – un mur de verre qui sépare de la manière la plus minimaliste possible l'intérieur de l'extérieur. On assiste donc à un certain brouillage de la limite intérieure-extérieure mais qui, comme le dit Sébastien Grosset dans son essai *Le théâtre est-il*

habitable ?, n'est finalement pas si émancipateur puisque qu'il n'exploite que le sens de la vue : «Obsédés par le contrôle visuel de l'espace (>17. 26.), les modernistes ont fait du verre le matériau d'une sorte de panoptisme réversible dans lequel le dedans contrôle visuellement le dehors et inversement.»⁴⁴ (>17.)

17. Le mur de verre est introduit dans l'espace domestique par Philip Johnson en 1949 dans la Glass House (>fig.4.) qu'il a construite sur son terrain dans le Connecticut. La maison est réduite à son minimum, ce n'est plus qu'une boîte de verre dont la continuité visuelle n'est interrompue que par une cheminée (>14.) qui dissimule également la douche et les toilettes. Cette boîte de verre appelle une notion de contrôle visuel (>16.) absolu. De l'intérieur, l'extérieur est toujours cadré à la manière d'un tableau tandis que depuis l'extérieur, l'intérieur, spécialement au crépuscule lorsque les lumières intérieures s'allument, devient une scène ouverte à tout voyeurisme⁴⁵ (>26.). Les notions de contrôle visuel et voyeurisme jouent un grand rôle dans la construction sociale et architecturale du genre et de la différence sexuelle, comme le fait remarquer Beatriz Colomina dans *The Split Wall : Domestic Voyeurism*. (>18.)

18. S'il est évident que la Glass House de Philip Johnson (>fig.4.) est un espace domestique conçu par lui-même pour lui-même à la manière d'un *bachelor pad* (>117.), Wagner déplore le fait qu'on omette régulièrement l'homosexualité de Johnson. La Glass House peut en effet être considérée comme un espace *queer* jouant avec les codes patriarcaux du modernisme portés par Mies dans son pavillon à Barcelone ou sa Farnsworth House.⁴⁶ La disparition du mur protecteur englobant l'espace domestique au profit d'un mur de verre, renforcée par l'absence de rideaux (>24.), devient alors un acte subversif. En exposant son espace domestique, et en particulier son lit (>20), comme une scène, Johnson efface toute notion de privacité et érige sa vie quotidienne en manifeste *queer*.⁴⁷ La forte présence de la cheminée dans la maison induit finalement plutôt une parodie de la villa américaine centrée sur la

cheminée, un modèle fortement encouragé par Frank Lloyd Wright (>14.) (>fig.3.).⁴⁸ (>19.)

19. Philip Johnson nous offre une deuxième interprétation du mur subversif (>18.) avec la construction d'une Guest House, située juste à côté de la Glass House, dont la conception témoigne de l'impossibilité de vivre dans le manifeste de la Glass House. Cette deuxième partie du projet est souvent mise de côté par les théoriciens, qui n'en n'assument pas l'esthétique.⁴⁹ La Guest House propose une chambre à coucher (>fig.5.) dont les murs contrastent radicalement avec ceux qui entourent le lit (>20.) de la Glass House – après avoir conçu une chambre à coucher sans rideaux, Johnson propose une chambre à coucher sans fenêtres. Les murs de cette chambre à coucher sont tendus de soie rose et percés de deux ouvertures circulaires qui peuvent être condamnées par des parois coulissantes recouvertes de la même soie rose que les murs fixes de la chambre, effaçant complètement leur présence. Ces murs rendus subversifs par leur couleur et ce dispositif de panneaux coulissants rendent l'espace de cette chambre à coucher très queer. Les chambres à coucher sans fenêtre sont selon Wagner effectivement chargées d'une certaine anticipation sexuelle – une anticipation sexuelle queer.⁵⁰ Une deuxième coquille intérieure faite de dômes est ajoutée par Johnson lorsqu'il rénove la chambre en 1952. S'il prétend qu'il s'agit d'une référence à la breakfast room de Sloane, Alice Friedeman, dans *Women and the Making of the Modern House*, affirme qu'il s'agit en réalité plutôt d'une suggestion de culture *camp*⁵¹ (>83.). Mark Wingley, dans *Untitled : The Housing of Gender*, estime que pour analyser la manière dont l'espace construit l'identité, il est important d'étudier les surfaces décoratives intérieures, et la sexualité qu'elles induisent depuis le 19ème siècle (>100. 136.) : « To rethink identity spatially would involve interrogating the multiplicity of decorative surfaces that produce the sense of sexuality installed, along with the institutions of private space, in the nineteenth century. Sexuality in the age of psychoanalysis is the sexuality of the interior ». ⁵² Selon lui, les sexualités classées comme pervers-

sion, fétichisme, homosexualité ou voyeurisme (>26.) nécessitent une sorte de placard (closet) (>74. 75. 77.) pour les masquer. Dörte Kuhlmann interprète donc la chambre à coucher de la Guest House de Johnson, protégée des regards par ses murs tapissés de rose, comme un placard masquant sa sexualité, tandis que la Glass House (>fig.4.) expose le reste de sa vie privée. (>20.)

20. Le seul point commun entre ces deux espaces (>18. 19.) est finalement le lit, présenté dans la Glass House (>fig.4.) et la Guest House (>fig.5.) de manière identique, c'est-à-dire sans coussin. Le lit sans coussin évoquant ainsi plutôt une plateforme qu'une couchette, exacerbant son potentielle sexuel. Les chambres à coucher de Johnson évoquent donc toutes les deux de manière presque antithétique une sexualité libre et *queer*. Elles fonctionnent cependant ensemble, réduisant la décoration d'intérieur et l'esthétique moderniste à leur forme la plus sensuelle, formant ainsi ce qu'Aaron Betsky considère être le manifeste d'espace *queer* (>77. 78. 79.) le plus puissant de son siècle.⁵³ (>21.)

21. Les murs et les portes ne sont pas les seuls éléments de façades participant à la construction sociale du genre (>2. 6. 11. 17.). L'histoire de la relation de pouvoir établie entre la fenêtre et la femme dans les Pays-Bas, présentée par Irene Cieraad dans *Dutch Windows, Female Virtue and Female Vice*, est un cas d'étude fascinant en termes de construction du genre au travers d'éléments performatifs. Cieraad s'appuie sur l'étude de l'anthropologue Mary Douglas sur les classifications cognitives et la façon dont elles sont matérialisées et jouées dans la vie quotidienne. Selon Douglas, les limites (*boundaries*) physiques et symboliques sont des manifestations de ces classifications cognitives. La nature de ces limites, qu'elle soit solide ou perméable, et la manière dont elles sont transgressées ou maintenues démontre leur importance. La fenêtre néerlandaise serait donc une limite symbolique d'importance culturelle spéciale – son nettoyage et décoration étant une activité féminine culturelle importante aux Pays-Bas.⁵⁴ (>22.)

22. Si de nombreuses peintures néerlandaises du 17ème siècle montrent souvent des femmes à la fenêtre, ces représentations se font plus rares au cours du 18ème et 19ème siècle. En effet, au 17ème siècle, les fenêtres de la façade principale étaient des dispositifs de surveillance importants pour la maîtresse de maison (>62. 63.). Mais au cours du 18ème siècle, elle est forcée de se retirer loin des fenêtres, laissant à sa bonne le soin de répondre à la porte et de contrôler les allées et venues depuis les fenêtres. En effet, l'attitude des femmes des classes supérieures à la fenêtre marque dorénavant leur statut : elles ne doivent en aucun cas être vues à la fenêtre, ce qui resta en revanche permis aux femmes des classes sociales inférieures jusqu'à la fin du 19ème siècle, moment où l'élite néerlandaise cherche à distancer au maximum la sphère publique de la sphère privée. Les femmes de la classe ouvrières doivent alors elles aussi interrompre leurs pratiques quotidiennes à la fenêtre, faites de discussions entre voisins et de surveillance de rue – pratiques réprimandées dans le but de domestiquer la femme de la classe ouvrière et de privatiser la vie de famille. Ces injonctions furent contournées par l'ajout de miroirs (>78.) aux cadres de fenêtres afin de pouvoir faire perdurer la tradition de surveillance du voisinage tout en évitant de se pencher honteusement à la fenêtre.⁵⁵ (>23.)

23. C'est dans ce climat-là (>22.) que la pratique de la prostitution à la fenêtre (*window prostitution*) (>fig.6.), devenue depuis célèbre, s'impose dans les années 1930 suite à la répression de la prostitution en public. Les prostituées s'asseyent donc à la fenêtre et interpellent de potentiels clients en toquant à leur fenêtre. Selon Cieraad, c'est le moment où la fenêtre devient l'incarnation de la dangereuse limite (>21.) entre honneur et honte. La période de l'après-guerre voit l'apparition de fenêtres de plus en plus grandes et d'intérieurs de plus en plus transparents, conçus par les architectes modernistes qui cherchent à annuler la limite entre public et privé dans un état d'esprit égalitaire (>16.). La transparence des logements est associée à l'ouverture de la période moderne et à la libéra-

tion sexuelle. Cette période de libération sexuelle et d'exhibition de l'intérieur encouragera le caractère exhibitionniste de la prostitution à la fenêtre.⁵⁶ (>24.)

24. L'histoire des rideaux néerlandais est tout autant révélatrice des enjeux politiques et performatifs des ouvertures. Ne supportant pas l'habitude néerlandaise de ne pas systématiquement fermer leurs rideaux, les autorités durant l'occupation allemande ordonnent la fermeture de tous les rideaux à la nuit tombée. Cette fermeture forcée est sans doute la raison pour laquelle les néerlandais cessèrent de clore leurs rideaux après la fin de la guerre. Dans les années 70, les Néerlandais sont à nouveau priés par le gouvernement de bien vouloir fermer leurs rideaux le soir dans le but d'économiser du pétrole et du gaz, puis à nouveau une décennie plus tard à cause de l'augmentation du taux de criminalité.⁵⁷ Cette détermination des gouvernements à vouloir forcer la fermeture des rideaux suggère que le fait de laisser systématiquement les rideaux ouverts, révélant les scènes familiales, mais aussi la vie privée et sexuelle des habitants, serait en réalité un acte subversif, similaire à celui de Philip Johnson lorsqu'il omet d'accrocher des rideaux aux murs transparents de sa Glass House (>18.) (>fig.4.). (>25.)

25. Malgré leur réticence à les tirer, les rideaux restèrent toujours un élément décoratif déterminant pour les Néerlandais (>137). Ils seront remplacés dans les banlieues résidentielles par des stores aux lamelles verticales blanches, reliées par des petites chaines, qui offrent l'avantage de pouvoir être fermés comme des rideaux tout en permettant de nuancer la privacité. Pour Irene Cieraad, ces stores présentent l'évolution du statut de la femme néerlandaise dans les années 90 : « These vertical blinds create an image of the modern Dutch Household, in which the wife of the family combines her domestic duties with a part-time job. It is as if the blinds' combination of female and male characteristics – not only half curtains and half blinds, but also coated textile in combination with tiny metal chains – symbolizes the liminal position of housewives in Nether-

lands: one foot in the male-oriented public space and the other planted firmly in the private space of the house. »⁵⁸ (>26.)

26. Cieraad conclut en mettant en évidence la coïncidence des aspects physiques et sociétaux de la limite dans son interprétation symbolique de la relation historique entre la femme néerlandaise et la fenêtre néerlandaise (>21.). Les Pays-Bas ne sont en revanche pas le seul exemple où des forces de pouvoir sont exercées de façon performative dans l'élément de la fenêtre, comme l'explique Dörte Kuhlmann dans *Gender Studies, Space, Power and Difference* : « In architecture, dealing with the axes of view and the associated visual power has always played an important role. In this context, we can speculate about the original meaning of a window as an optical instrument of power ». Le dispositif de la fenêtre comme un instrument de pouvoir fonctionne dans les deux sens ; lorsque le regard va de l'intérieur vers l'extérieur, mais aussi lorsqu'il va de l'extérieur vers l'intérieur, incarné par la pratique du voyeurisme, discutée par Beatriz Colomina dans *The Split Wall : Domestic Voyeurism* en évoquant le projet non-sollicité d'Adolf Loos pour Joséphine Baker (>fig.7.). (>27.)

27. Dans ce projet, les dispositifs optiques conçus par Loos sont inversés, ce n'est plus la maîtresse de maison dont le regard prédomine (>22. 62. 63), mais celui du visiteur. La maîtresse de maison, dans ce cas, Joséphine Baker, devient au contraire l'objet du voyeurisme. Loos dessine à cet effet une grande piscine au cœur de la villa et perce les murs qui en contiennent l'eau de larges fenêtres, permettant au visiteur de contempler le corps dans l'eau (>fig.7.). Ce dispositif rappelle étrangement l'aquarium encastré dans le mur du hall de la villa Müller (>62. 66.).⁵⁹ Les fenêtres sont selon Beatriz Colomina l'exact inverse de la vue panoptique qu'offre la loge d'opéra (>62. 62.) et correspond plutôt aux caractéristiques du *peephole* (>56.).⁶⁰ Le corps de la nageuse – car il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un regard masculin posé sur un corps féminin – est alors produit en spectacle. Selon Colomina, il s'agit d'un mécanisme fêti-

chiste en réponse à la menace de castration que représente l'indépendance de Joséphine Baker.⁶¹ Elle ajoute une deuxième lecture au projet, dans laquelle la nageuse, consciente d'être observée par son invité, y éprouve un certain plaisir narcissique – superposant son regard narcissique sur son reflet dans la vitre au regard voyeuriste de son observateur. Cette complexité de regards érotique serait alors inscrite dans chacune des quatre fenêtres donnant sur l'eau.⁶² On peut aussi voir dans cette piscine et ses fenêtres le précurseur des futures piscine plébiscitées par Playboy, dont les parois entièrement vitrées ont également pour but d'objectifier le corps féminin en mouvement (>124.) (>fig.26.). (>28.)

28. La Maison de Verre, construite à Paris entre 1928 et 1932 par les architectes Pierre Chareau et Bernard Bijvoet, est un bâtiment où les relations de pouvoir entre les sexes sont établies majoritairement à travers le regard et les éléments mouvants, comme le présente Christopher Wilson dans *Looking at/in/from the Maison de Verre*. Les fenêtres y jouent donc un rôle prépondérant (>26.). Le programme de la Maison de Verre est intéressant en soit, car contrairement à ce qu'indique son nom, elle n'abrite pas qu'un logement pour famille nucléaire, mais aussi le cabinet de gynécologie du Dr. Dalsace, le propriétaire des lieux. La maison est donc divisée en deux parties ; la maison et le cabinet (>fig.9.). Le programme du cabinet de gynécologie joue un rôle important dans la discussion de l'émancipation des femmes – ou plus précisément des personnes possédant un utérus – puisque que la pratique de la gynécologie est encore aujourd'hui considérée comme l'un des principaux outils de contrôle du corps des femmes. Sans surprise, cette partie-là du bâtiment est donc conçue dans un esprit de contrôle du médecin sur le corps de la patiente. Les deux principaux éléments performatifs conçus comme des dispositifs de surveillance (>21. 62. 63.) et de contrôle des mouvements de la patiente sont les portes (>31.) et, bien sûr, les fenêtres (>fig.8.fig.9.). (>29.)

29. Le placement ainsi que les dimensions des fenêtres de la façade de la Maison de Verre (>28.

37.) sont étudiés avec soin. Les fenêtres donnant sur la salle d'attente du Dr. Dalsace sont assez hautes pour que l'identité de la patiente ne soit pas révélée lorsqu'elle attend assise. De la même manière, les fenêtres restent au même niveau le long du couloir menant à la salle de consultation bien que le sol du corridor soit surélevé, ne cadrant ainsi que les jambes de la patiente depuis l'extérieur, lui garantissant à nouveau une certaine discrétion (>fig.8.).⁶³ Si la patiente est protégée du regard extérieur, elle est en revanche soumise à l'intérieur du bâtiment à une surveillance d'autant plus accrue (>62. 63). (>30.)

30. Le dispositif de surveillance à l'intérieur de la maison est lui conçu à l'aide de fenêtres reliant un intérieur à un autre intérieur, et implique plutôt un regard de contrôle féminin sur le corps de la patiente, rappelant la fenêtre du boudoir de la villa Müller (>62. 63.) (>fig.15.). Des baies vitrées séparent la zone de réception du couloir reliant la salle d'attente à la salle de consultation, permettant à la secrétaire médicale de vérifier que la patiente se rend au bon endroit – bien que ce couloir n'offre en réalité pas beaucoup d'autres possibilités (>fig.8.).⁶⁴ De manière plus surprenante, ce couloir est aussi espionné par le regard de Mme. Dalsace. Une curieuse paroi de verre courbe située à l'étage supérieur, à l'intersection du study du Dr. Dalsace (>33.) et du boudoir de Mme. Dalsace (>35.), surplombe l'espace du couloir (>32.), brouillant la limite entre les deux parties de la maison (>fig.8.).⁶⁵ (>31.)

31. La porte est le deuxième élément dont la performativité est exacerbée dans la Maison de Verre (>28.). Dans la partie de la maison accueillant le cabinet de gynécologie les portes ne sont actionnées que par le médecin, démontrant le contrôle de celui-ci sur le corps de sa patiente – ses mouvement ne sont en effet générés que par ceux du médecin. Les portes coulissantes séparant le cabinet de consultation du Dr. Dalsace de la salle d'examen en sont un exemple (>fig.9.).⁶⁶ C'est également évidemment lui qui actionne la chaise gynécologique (>34.). (>32.)

32. A l'étage abritant le logement de la famille

Dalsace, le dispositif performatif est différent. Les portes (>31.) sont ici conçues pour des jeux de regards et de connexions. Contrairement au rez, où la disposition des murs rappelle à la patiente l'autorité de son médecin en formant des couloirs (>29.) la soumettant à un chemin anormalement long pour atteindre la salle de consultation, l'étage supérieur possède un plan beaucoup plus ouvert.⁶⁷ Toute la partie habitable du bâtiment tourne autour du salon exposé comme une scène, particulièrement visible depuis la galerie supérieure distribuant les chambres à coucher comme s'il s'agissait de loges d'opéra (>62.). Les placards séparant les chambres de la galerie s'ouvrent d'ailleurs des deux côtés, permettant un regard espion sur le salon depuis l'intérieur des chambres à coucher et dans les chambres depuis la galerie (>fig.10.).⁶⁸ Il est intéressant de souligner le côté subversif de ces placards, conféré par leur dispositif d'espionnage, alors que les placards ont traditionnellement été considérés comme des espaces où dissimuler le désordre ou plus métaphoriquement, l'homosexualité (>74.). (>33.)

33. Le study du médecin est relié au salon par de larges portes coulissantes, lui permettant de prendre part à la vie domestique, ou non. Mais la connexion entre cet espace privé dédié au médecin et sa contrepartie féminine, le boudoir de Mme. Dalsace (>35.), est de loin la plus intéressante. Ces deux espaces sont en effet reliés par un dispositif de portes coulissantes complexe que Anne Troutman qualifie de sexuellement suggestif dans *The modernist boudoir and the erotics of space*.⁶⁹ C'est justement dans cet entre-deux spécial que se situe également la fenêtre d'espionnage de Mme. Dalsace sur les patientes de son mari (>30.). (>34.)

34. Les portes ne sont pas les seuls éléments amovibles performatifs de cette maison inhabituelle (>31.). Elle est au contraire truffée d'éléments amovibles précurseurs du *penthouse* Playboy (>120. 121.), dont le plus surprenant est sous doute le bidet rotatif.⁷⁰ Ces objets qui bougent, glissent, s'ouvrent et se déplacent confèrent toujours une certaine puissance d'agir

à l'habitant-e – l'élément est contrôlé par son utilisateur au lieu d'exercer son contrôle sur lui. Bien sûr, cette théorie est démentie lorsque l'élément mouvant est activé toujours par la même personne dans le but d'en contrôler une autre, comme c'est le cas dans le cabinet du médecin ou le *penthouse* Playboy (>31. 121.). (>35.)

35. Le boudoir de Mme. Dalsace est lui aussi rempli d'éléments mouvants (>34.), tels que le lit de repos sur pivot ou le passe-plat en connexion avec la cuisine (>36), auxquels Anne Troutman confère des effets érotiques. Le boudoir est ici un espace transitionnel comme il l'était habituellement au dix-huitième siècle (>49.), reliant le salon d'un côté et la chambre à coucher conjugale de l'autre.⁷¹ Cette connexion-là se fait à l'aide d'un escalier escamotable, repliable sous forme de trappe au plafond. Sarah Wigglesworth considère que cette connexion amovible étant décidée par Mme. Dalsace, elle lui permet de négocier l'accès à son espace privé depuis la chambre à coucher et donc de garder un certain contrôle sur la sexualité du couple. Le mur translucide percé de fenêtres est remplacé dans le boudoir par des baies vitrées du sol au plafond – les vues qu'elles offrent ne sont donc pas pré-cadrées. Les fenêtres du boudoir témoignent du contrôle qu'elle exerce dans son propre espace (>37.) : « As part of the backstage of the house, Mrs Dalsace's sun room is inherently private. The difference is that Mrs Dalsace is in total control of her space, able to choose not to act out a gender role on the stage of the house should she wish ». ⁷² (>36.)

36. Il est cependant important de rappeler la position privilégiée de Mme. Dalsace par rapport à la majorité des femmes. La Maison de Verre était en effet également peuplée de domestiques, une situation qu'on trouvait habituellement plutôt au dix-neuvième siècle qu'au vingtième, ce qui la libérait du poids de la charge domestique (>13. 103. 107. 108). La cuisine, invisible dans les plans de la maison, se situe en fait dans une autre aile. Il est intéressant de constater que si M. et Mme. Dalsace semblent être mis sur un

pied d'égalité dans leur espace domestique – on oublie volontairement le contrôle auquel sont soumis les corps féminins fréquentant le cabinet du rez (>30.) – la situation n'est finalement possible que grâce à la présence de domestiques et l'absence de pièces telles que la cuisine ou la buanderie dans leur quotidien domestique.⁷³ (>37.)

37. La façade de la Maison de Verre révèle toutes les relations de pouvoir performatives qui s'établissent au sein du bâtiment. La façade donnant sur la cour est très transparente au rez – là où se situe le cabinet de gynécologie (>31.) – puis translucide à l'étage supérieur – les briques de verre permettant le passage de la lumière mais pas du regard. L'espace mi-public mi-privé qu'est le salon est donc baigné d'une lumière diffuse agréable mais protégé des indiscretions. Enfin le dernier étage abritant les chambres à coucher est complètement opaque. Selon Christopher Wilson, le changement graduel de transparence de la façade côté cour peut être considéré comme la réflexion directe de ce qui se cache – ou non – derrière. Il propose en effet une analogie entre la transparence du verre au rez et le concept du *regard médical* émis par Michel Foucault. Le regard médical décrit la façon dont le médecin objectifie les corps des patient·x·e·s, le séparant de son identité, et le soumet à une relation de pouvoir établie par l'autorité professionnelle du médecin.⁷⁴ La seule fenêtre équipée de rideaux à cet étage-là est celle située dans le cabinet de consultation du Dr. Dalsace, juste à côté du fauteuil d'où il reçoit ses patientes, contrôlable donc uniquement par lui-même, comme tous les autres éléments mouvants de cet étage-là (>fig.9.) (>31.).⁷⁵ La position privilégiée de Mme. Dalsace se lit également en façade, grâce aux baies vitrées de son espace personnel (>35.36.). (>38.)

38. La performativité de la façade est étudiée par Karen Chase et Michael Levenson dans le chapitre *On the Parapets of Privacy: Walls of Wealth and Disposition* de leur livre *The Spectacle of Intimacy*, où ils analysent l'environnement matériel de la vie domestique – les

ambitions de la famille victorienne n'étant plus incarnées par l'image, l'idée ou l'émotion, mais par les pièces et les objets – et plus précisément, la force sociale du mur (>2. 6.). Le mur, dans ce texte, désigne plus exactement le mur qui fait office de façade – il sépare la maison de la rue, enfermant et inspirant l'invention de l'univers du foyer.⁷⁶ Le mur représente donc la limite (>21.) entre le privilège et la pauvreté, ainsi qu'entre la vie privée et la vie publique. Le mur démarque ainsi l'espace domestique de la pauvreté de la rue, qui abritait à l'époque de nombreuses familles sans domicile – à qui le nom de *famille* sera d'ailleurs refusé – démontrant que la définition de la famille est autant architecturale qu'elle est biologique et que la pauvreté est donc, par définition, antidomestique.⁷⁷ Si la définition de la façade par Chase et Levenson évoque plutôt une limite ségrégant les classes sociales (>2.), de nombreux auteurs ont par la suite écrit sur sa capacité à ségréger également le genre (>3.), notamment au travers de l'œuvre d'Adolf Loos. (>39.)

39. Adolph Loos a énormément écrit sur l'habillement, autant féminin que masculin (>137.). Ces textes sont très révélateurs de sa perception de la construction du genre (>45.).⁷⁸ Il existe de nombreuses similitudes entre l'architecture et l'habillement, en particulier en ce qui concerne la façade. Le vêtement masculin, chez Loos, est synonyme de masque (>42.) : « the modern man needs his clothes as a mask. His individuality is so strong that it can no longer be expressed in terms of items of clothing (...) ». L'individu métropolitain s'habille donc d'un *suit* de manière à masquer son individualité qu'il préfère exprimer à travers ses réalisations. L'habillement de la femme, en revanche, est méprisé par Loos car trop ornemental et régit par la mode (>137.). Alors que Le Corbusier admire l'évolution du vêtement féminin au cours de la période moderniste, Loos considère que la femme ne sera réellement moderne que lorsqu'elle s'habillera elle aussi d'un costume fait sur mesure.⁸⁰ (>40.)

40. Comme le fait remarquer Beatriz Colomina dans *The Split Wall : Domestic Voyeurism*, Loos

produit des analogies entre vêtement (>39. 137.) et façade lorsqu'il décrit ses projets : « A house can only have changed as much as a dinner jacket. (...) The house does not have to tell anything to the exterior; instead, all its richness must be manifest in the interior ».⁸¹ Charles Rice dans *Photography's veil, Reading gender and Loos' interiors*, souligne les conséquences spatiales de la vision loosienne de l'habillement; le costume anonyme de l'homme moderne est appliqué à la façade. La performativité de la façade loosienne se révèle dans cette analogie entre façade et vêtement. Le vêtement genré est en effet un des éléments performatifs essentiels à la construction du genre (>45.). Le genre d'un enfant est distinguable dès son plus jeune âge à la couleur de son habillement, tandis que les robes et les jupes sont des vêtements exclusivement féminins. Lorsque Loos encourage les femmes à se vêtir elles aussi d'un costume d'homme (>39.), il leur demande en réalité de mettre sur leur visage un masque masculin, ce que de nombreuses femmes feront plus tard lorsque, au moment où des métiers considérés comme masculins s'ouvriront à elles, elles se vêtiront d'un *power suit* dans l'objectif évident d'être prises au sérieux par leurs collègues masculins. C'est ce même concept de *power suit* (>47.) que Loos applique à ses façades. Les façades loosiennes, froides et hermétiques, ont donc définitivement l'ambition d'être masculines (>fig.11.). (>41.)

41. L'intérieur des villas de Loos, en revanche, est une scène de sexualité, de reproduction et d'intimité, et est donc connoté féminin.⁸² La façade opère donc comme la frontière, la limite (>21. 38.) entre la vie sociale et intime de l'homme moderne, mais aussi celle qui sépare le masculin du féminin. La façade loosienne, nommée *split wall* – la façade qui sépare – par Beatriz Colomina en titre de son essai, est donc bien un élément performatif encourageant la ségrégation spatiale des genres. Elle articule le masque, un élément bidimensionnel assimilable au *cladding*, et l'intérieur – le masculin et le féminin. Cette articulation est tridimensionnelle car elle prend l'épaisseur du mur. C'est ainsi que Colomina interprète les dessins de façade la façade Rufer ty-

piques de Loos, où les fenêtres sont simplement représentées par des rectangles noirs : « These are drawings of neither the inside nor the outside but the membrane between them: between the representation of habitation and the mask is the wall ».⁸³ En effet les ouvertures de tailles diverses et disposées de façon non symétriques ne correspondent ni au volume intérieur, ni au volume extérieur et sont donc le produit de la *logique autonome propre à l'épaisseur du mur*.⁸⁴ Colomina insiste également sur la simultanéité du travail de Loos sur la façade et sur l'intérieur – il ne faut donc pas voir dans ce masque qu'un élément de revêtement (>137.) enrobant un intérieur conçu précédemment. La façade devient d'ailleurs parfois un point de haute tension dans le projet, lorsque l'intérieur entre en confrontation avec le masque, comme dans le cas de la villa Moller lorsque l'alcôve du canapé sort de la façade (>63.) (>fig.11. fig.12).⁸⁵ (>42.)

42. Le concept du masque (>39.) est essentiel à l'étude de la construction de l'identité et du genre. Loos n'est de loin pas le seul à l'avoir évoqué, mais son assimilation du masque au masculin est en revanche plus rare. Joan Riviere, une contemporaine de Loos, publie en 1929 un texte fondateur sur le sujet, *Womanliness as a Masquerade*. Chez Riviere, la femme revêt un masque de féminité malgré son désir de masculinité pour contrer son anxiété et sa peur des hommes, ainsi que des représailles que la découverte de sa part de masculinité pourrait générer. Riviere argue en faveur de la théorie de la construction du genre en affirmant qu'il n'y a aucune différence entre la féminité naturelle et la mascarade (>48. 88.) – *elles sont la même chose*.⁸⁶ La mascarade de Riviere est donc, de toute évidence, performative. (>43.)

43. Charles Rice reprend le concept de mascarade établi par Riviere (>42.) pour analyser les photographies représentant les espaces conçus par Loos (>41.). Il présente une théorie selon laquelle les photographies prises par Loos sont en réalité des masques dissimulant l'expérience spatiale : « The photographed interior is the feminine masquerade, doubled between the appea-

rance of “natural” spatial depth and the play of the representational surface. »⁸⁷ Loos utilisait en effet des techniques de photomontages pour modifier les photographies prises dans ses villas, ce qui est effectivement une *manipulation d'artifices* – la définition que Rice prête à la mascarade. L'analogie à la mascarade féminine est d'autant plus forte que ces artifices se font en réalité passer pour une représentation naturelle et juste de l'espace photographié, tout comme la mascarade féminine est considérée comme l'identité même de la féminité.⁸⁸ (>44.)

44. Chez Loos, tout est masqué. Le mur de la façade sépare le masque (>40.) de la mascarade (>43.) (>fig.11. fig.12). C'est finalement la définition de la performativité : tout n'est que performance, que ce soit conscient ou non. Cette réalité est décrite par Katarina Bonnevier dans le dernier chapitre de son *Behind Straight Curtains*, dans lequel elle explique que l'idée selon laquelle l'acteur-riche ne porte plus aucun masque ni déguisement lorsqu'il se présente à son public à la fin de sa performance est fausse : « the naked « I » behind the mask is a historical construction ».⁸⁹ Il serait donc faux de penser que le masque de la façade masculine pourrait cacher une vérité féminine à l'intérieur. Comme le souligne Bonnevier, *all genders are drag* (>46.). (>45.)

45. Les vêtements genrés évoqués par Loos (>39.) sont effectivement une représentation du genre qui est considérée comme naturelle et qui véhicule l'idée selon laquelle le sexe ainsi que le genre sont innés. Cette illusion de vérité innée est en effet toujours générée par des signes à la surface du corps, par des gestes (>79.) ou des mouvements (>103.), comme le présente Judith Butler dans *Trouble dans le genre*. Les vêtements genrés touchent cette surface du corps et font donc partie de ces signes. Le *drag* ou le *cross-dressing* – l'acte de porter des vêtements de l'autre genre – sont des pratiques subversives qui prouvent la performativité du genre tout en cherchant à la déconstruire : « The parodic repetition of « the original », [...], reveals the original to be nothing other than a parody of the idea of the natural and the original ». ⁹⁰ Le *cross-dressing* est

donc une *mascarade critique* qui, en jouant sur la distance entre le masque (>42.) et l'acteur-riche, propose une stratégie de subversion.⁹¹ (>45.)

46. Comme le rappelle Katarina Bonnevier dans *Behind Straight Curtains*, ces actes subversifs doivent être performés dans les pratiques qui les construisent. L'architecture pouvant elle aussi être considérée comme un signe surfacique performatif (>45.), des espaces subversifs peuvent prendre place dans la pratique architecturale, en perturbant l'hétéronormativité au moyen d'une répétition inexacte. C'est ainsi qu'elle élabore le concept de *cross-cladding*, un terme combinant la performance de genre qu'est le *cross-dressing* et le masque architectural genré du *cladding*, mêlant les théories de Judith Butler et de Gottfried Semper pour une relecture *queer* et féministe de l'architecture : « If we look at the surface signs of architecture then architecture can be understood in a similar way to gender, even as gender. Let us think of architecture as drag ». ⁹² (>47.)

47. Mårbacka, la maison de Selma Lagerlöf, une autrice suédoise, est l'exemple mis en avant par Bonnevier afin de présenter sa théorie du *cross-cladding* (>46.) (>fig.13.). Cette maison est inhabituelle dans son programme ; elle n'a en effet pas seulement l'ambition d'être un logement, mais aussi une sorte de musée de son temps ainsi qu'une représentation publique de la vie de Lagerlöf. La maison subit à cet effet une phase de transformation en 1923 par l'architecte Gustaf Clason. L'élément qui est particulièrement intéressant dans le cadre de cette transformation est bien sûr celui de la façade (>38. 40.44.). L'extérieur de la ferme en panneaux rouges et moulures blanches est transformé en une façade classiciste jaune aux ornements blancs et grisés. Cette façade, dessinée par Gustaf Clason, présente un style historique avec des connotations de pouvoir de classes et patriarcales, en rupture avec le mode de vie de Lagerlöf, qui était secrètement *queer* et entretenait une relation avec une femme qu'elle faisait passer pour sa secrétaire. Son mode de vie, officiellement de célibataire, passait pour normatif

grâce à son enveloppe architecturale similaire au *power suit* (>40.).⁹³ (>48.)

48. Lagerlöf a probablement choisi une variante de façade classiciste pour la crédibilité que le patriarcat affiché qu'elle induit lui offre – à cette époque-là, l'homosexualité était en effet encore criminalisée en Suède. Le bâtiment est donc *drag* (>44. 46.) – il porte un déguisement de mascarade (>42.) (>fig.13.). Sa façade classiciste assoit l'importance de Lagerlöf en tant qu'autrice suédoise tandis que les dissonances de cette même façade révèlent sa divergence de l'hétéro-normativité. L'asymétrie de la façade a en effet empêché l'architecte de travailler avec quatre colonnes, comme le veut le style classiciste qui demande qu'un vide se trouve au centre de la composition. Il a donc dû travailler avec cinq colonnes, qu'il a doublées dans l'espoir de minimiser le problème. Ces colonnes sont d'ailleurs les seuls éléments de la façade en pierre véritable, comme pour compenser le problème de leur nombre. Elles contribuent aussi à cacher l'artificialité des matériaux qui composent le reste de la façade (>138.). La façade de Mårbacka est donc un excellent exemple de *cross-cladding* (>47.) – elle imite et parodie un ordre patriarcal en contraste avec l'habitante derrière le masque, tout en glissant quelques indices quant à son mode de vie *queer*.⁹⁴ (>49.)

49. La différence sexuelle (>58.) n'est pas simplement spatialisée en façade, mais aussi à l'intérieur de l'espace domestique, en particulier avec l'émergence du boudoir, un moment décisif dans la construction du genre féminin (>3.). Il fait son apparition au 18ème siècle, sous la forme d'un espace transitionnel précédant la chambre à coucher (>35.) exclusivement réservé aux femmes.⁹⁵ Il émerge à la fois sous une forme physique et en tant qu'espace fictif, en particulier dans des romans érotiques (>51.) – il est en réalité développé dans cette littérature avant de prendre des caractéristiques architecturales.⁹⁶ Le boudoir est l'équivalent féminin du cabinet privé ou du *study* masculin (>67.), mais son programme est très différent. Tandis que l'espace privé masculin est dévolu à l'étude, la lecture, la correspondance ou

la conversation, le boudoir a un rapport au corps et à la sexualité plus prononcé et des fonctions plus ambiguës. Il est à la fois une prison dorée et un espace subversif. (>50.)

50. Le boudoir est la pièce la plus privée d'un logement et s'oppose à la *chambre de parade* (>3.), une scène publique de réception. Malgré leur apparente opposition, la thèse de Paul B. Preciado soutient que ces deux espaces restent « des scènes de performances de genre dont l'architecture régule l'usage public et privé du corps dans l'espace ». ⁹⁷ Kathryn Norberg⁹⁸ a notamment utilisé les théories de Joan Riviere (>42.) et Judith Butler (>45.) pour expliquer la façon dont les femmes de l'aristocratie utilisaient ces espaces comme des scènes dans lesquelles elles performaient leur genre et leur identité. C'est selon elle au milieu du 18ème siècle que le boudoir a commencé à être considéré comme un espace érotique, lorsque les courtisanes commencèrent à utiliser leur boudoir afin de commercialiser leur sexualité (>92.).⁹⁹ (>51.)

51. La littérature, et en particulier la littérature érotique de l'époque, est essentielle au développement de l'espace genré, puisque la popularisation du roman – érotique ou non – déplacera l'attention de la pratique architecturale de la tectonique au programme des espaces. Au moment où le boudoir apparaît, les pièces sont de plus en plus individualisées – dans le processus évoqué par Evans (>2. 3.) – tandis que leur fonction devient de plus en plus précise, créant de nouveaux systèmes de production du sujet. L'architecture n'est donc plus simplement un abri, mais aussi un dispositif performatif de production du sujet et de ses différences de classe, de sexe ou de race (>5.).¹⁰⁰

52. Le traité *Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations* publié par Nicolas Camus de Mézières en 1780 analyse le potentiel performatif du boudoir, lui prêtant des effets séducteurs presque surnaturels qui rappellent ceux du *penthouse* Playboy (>120. 121.), tout comme Trémicour dans son roman *Petite Maison*. L'architecture est érotisée pour

la première fois, devenant le sujet et le décor de la littérature érotique du 18^{ème} siècle. Le boudoir devient désirable au point où certains protagonistes de romans érotiques déclarent désirer le boudoir plus que sa propriétaire.¹⁰¹ Les caractéristiques sensuelles et séductrices de la composition spatiale et décorative, faite de *ressources artificielles* telles que les peintures, les miroirs, les tapis, rideaux et autres tentures, du boudoir de Camus de Mézières deviennent effectivement parties intégrantes des pratiques sexuelles qui s'y produisent. Selon Preciado, le boudoir a été construit grâce à des techniques visuelles, architectoniques et théâtrales dont les quatre éléments matériels sont les suivants : le miroir (>53.), le *peephole* (>56.), les rideaux (>55.) et une plateforme permettant un corps de s'allonger, dans le but d'exacerber l'imagination et la perception de son corps tout en procurant une impression de privacité sonore et visuelle (>54.).¹⁰² (>53.)

53. Le miroir est un des quatre éléments performatifs essentiels au boudoir du 18^{ème} siècle (>52.), à la fois pour sa faculté à brouiller la perception de la réalité et pour le renvoi à lui-même qu'il offre au sujet s'y contemplant. Dans le roman *Point de lendemain* de Vivant Denon tout comme dans le traité de Camus de Mézières (>57.), les murs du boudoir disparaissent derrière des glaces renvoyant sans cesse le sujet à son identité, juxtaposant l'architecture et le corps de façon interconnectée. Avec ses murs-miroirs, le boudoir est un dispositif optique recentré sur lui-même et sur son intériorité multiple – l'intériorité du 18^{ème} siècle étant considérée comme un miroir ou un portrait de l'identité (>3.). Comme le soulignent Georgina Downey et Mark Taylor dans *Curtains and Carnality : processual seductions in eighteen century text and space*, le miroir n'est pas seulement présent afin de dématérialiser le mur mais également pour démultiplier le regard sur les aventures sexuelles qu'il reflète.¹⁰³ Le miroir rend le boudoir *queer* (>78.) en cassant les limites entre réalité et imagination, entre tectonique et décoration ainsi qu'entre architecture et mobilier, tout en encourageant une sexualité assumée.

(>54.)

54. Le lit (>109.) est un autre élément performatif toujours présent dans le boudoir, bien que sous des formes et noms légèrement différents : sofa, *daybed*, ottoman ou *duchesse*.¹⁰⁴ C'est finalement le seul élément de mobilier distinctif du boudoir – alors que l'équivalent masculin, le *study*, possède systématiquement un bureau, un canapé ou fauteuil, et une cheminée (>67.). Le lit met en évidence l'aspect érotique et somatique du boudoir en contraste avec l'atmosphère intellectuelle du cabinet privé masculin, dans lequel le lit a été remplacé par le bureau (>72.). (>55.)

55. En plus des miroirs (>53.), les murs du boudoir sont couverts de rideaux. Les rideaux étaient auparavant utilisés iconographiquement dans des représentations religieuses, mais au 18^{ème} siècle, ils sont libérés de leur connotation religieuse et même de leur fonction domestique rationnelle.¹⁰⁵ Le boudoir étant aveugle, les rideaux ne sont pas là pour couvrir des fenêtres mais plutôt, toujours dans un rapport somatique, pour amener un aspect tactile et sensuel dans un espace où le sens de la vue est jusqu'ici prédominant. Le sens du toucher est activé également par les textures couvrant sol, murs et plafond – le boudoir refusant de différencier ces surfaces.¹⁰⁶ Les sols étaient souvent recouverts d'une texture similaire à celle de la chambre de Lina Loos (>69.), créant une atmosphère définitivement érotique. Tout comme les moquettes au sol, les rideaux absorbent les sons. Ils renforcent également l'impression d'intériorité chère à cette époque-là, tout en induisant une certaine théâtralité dans l'espace, grâce à leur possibilité de cacher puis révéler l'espace ou le corps. Gilles Deleuze prête des effets plus psychologiques aux rideaux, en les décrivant comme la spatialisation et l'externalisation du désir psychique et sexuel du nouveau sujet moderne,¹⁰⁷ de même que Georgina Downey et Mark Taylor dans *Curtains and Carnality*, où ils expliquent que les rideaux extériorisent les sensations que les sujets expérimentent tout en les amplifiant.¹⁰⁸ (>56.)

56. Le dernier élément performatif émis par Preciado est celui du *peephole* (>27.). Le *peephole* est une toute petite ouverture permettant d'épier ce qui se passe dans la pièce sans être vu – un élément donc fortement connoté de voyeurisme. Comme le souligne Preciado, cet élément vient rompre la différence sexuelle (>3. 58.) instaurée spatialement entre l'intériorité féminine du boudoir et l'espace public masculin tout en préservant la séparation des sphères genrées.¹⁰⁹ Le *peephole* transforme ainsi le boudoir en scène, permettant au voyeuriste d'observer une féminité et une sexualité fabriquées (>118.), rappelant les caractéristiques performatives du boudoir et le *male gaze* qui le construit. Il est en effet important de se souvenir que ces espaces, ainsi que les traités et romans qui les décrivent ont tous été imaginés par des hommes pour des femmes.¹¹⁰ (>57.)

57. Le boudoir de Marie Antoinette à Versailles (>fig.14.), aussi connu comme le Cabinet de la Méridienne, est une pièce minuscule dont les coins sont coupés afin de permettre aux domestiques de circuler entre son grand appartement – qui abrite les chambres de parade (>50.) dont fait partie sa chambre à coucher (>111. 112.) – et son petit appartement – constitué à l'inverse d'espaces plus privés – sans faire irruption dans la pièce et déranger la Reine. La pièce suit la mode du boudoir 18ème décrite par Camus de Mézières (> 53.) pratiquement à la lettre : le lit de jour qu'elle contient est contenu par une alcôve (>54.), dont les murs et le plafond sont recouverts de miroirs (>53.), encadrée par de grands rideaux bleus (>55.). La forme de la pièce suit d'ailleurs également ses recommandations, qui étaient d'éviter les angles aigus et de privilégier les plans circulaires, en hommage à la déesse Vénus. A l'inverse, les cabinets masculins, inspirés par le dieu Mars, se devaient d'être de forme carrée.¹¹¹ Ce deuxième lit est tout autant théâtralisé que le premier situé dans sa chambre officielle (>111. 112.) (>fig.23.). La pièce entière est orientée vers l'alcôve, qui semble effacer tous les autres meubles de la pièce, à l'exception de la cheminée (>67.) – élément plus inhabituel d'un boudoir. Le concept du boudoir avait été amené à

Versailles par Mme de Maintenon, une des favorites de Louis XIV, pour contrer l'exhibition publique totale des pièces du château – le pouvoir du Roi dépendant de cette mise en scène publique de son intimité (>111.112). Le boudoir de Mme de Maintenon, puis de Mme Du Barry et enfin de Marie Antoinette, était une pièce où se reposer et lire ou recevoir. C'était aussi, dans la tradition érotique du boudoir, une pièce dédiée à une sexualité plus intime et *ob-scène* (littéralement hors de la scène) : « Whereas the royal practice of sexuality understood as theatre of power was publically staged, the pleasures of solitary masturbation induced by reading seemed to demand an isolated place ». ¹¹² (>58.)

58. L'apparition du boudoir (>49.) et plus largement, du processus de partition et différenciation spatiale décrite par Evans dans *Figures, Doors and Passages* (>2. 3.) coïncide avec la redéfinition de la différence sexuelle masculine/féminine au travers de la publication de Thomas Laquer intitulée *La fabrique du sexe*, dans laquelle il présente le modèle des deux sexes, s'appuyant plus sur les différences que sur les similarités entre le sexe féminin et masculin. Le modèle des deux sexes réclamait donc un modèle spatial tout aussi différencié, raison pour laquelle le système de distribution des pièces a été totalement modifié au cours du 18ème siècle. L'architecture du boudoir est donc construite de façon performative et biopolitique (>5.) afin de produire des genres différenciés et hétéronormés.¹¹³ (>59.)

59. Bien que le boudoir (>49.) ait été conçu dans un but de différenciation sexuelle patriarcale (>58.), il a sans doute été témoin de différentes pratiques subversives – de caractère sexuel ou discursif. C'était finalement une pièce exclusivement féminine, dans lesquelles de nombreuses femmes recevaient d'autres femmes pour discuter littérature ou politique, dans une attitude subversive provenant de l'intérieur même du système.¹¹⁴ L'esthétique du boudoir a même inspiré des salons littéraires lesbiens comme celui de Natalie Barney à Paris au début du siècle (>86.). Avec son historique érotique, il a également

contribué à l'éducation sexuelle des femmes, notamment concernant la contraception. Mais on ne peut pour autant considérer la pièce du boudoir comme une stratégie féministe. Ces pratiques subversives étaient le fruit d'un *enactment* contraire à celui suggéré par l'architecture des lieux, qui, bien qu'elle permette visiblement une certaine *agency* (puissance d'agir), opérait toujours comme agent de différenciation du sexe féminin et de la maximisation du pouvoir sexuel des hommes sur elles.¹¹⁵ Il faudra attendre la conception par Eileen Gray du boudoir publique, *queer* et féministe pour avoir un exemple de boudoir subversif dans son essence (>95. 96.) (>fig.20.). (>60.)

60. Le boudoir (>49.) en tant que cabinet privé féminin disparaît au cours du 19^{ème} siècle à cause de deux phénomènes simultanés ; la femme victorienne n'est considérée que comme un être domestique dont la sexualité n'est que reproductive (>3.), tandis que la sexualité libertine est déplacée dans des lieux plus urbains tels que les maisons closes.¹¹⁶ La différence sexuelle spatiale est maintenant totale : l'espace domestique est féminisé et est réduit à des caractéristiques reproductives, tandis que l'espace public est plus masculinisé que jamais et est dédié à la production économique et politique (>58.).¹¹⁷ La disparition du boudoir provoque en contrepartie l'apparition de vêtements féminins presque architecturaux à vocation plus performative que jamais. Les crinolines rendent le passage de portes difficile, tandis que les corsets modifient le corps féminin physiquement. La déformation des organes, due au corset, rend les femmes qui les portaient pâles et d'une faible constitution, justifiant leur confinement.¹¹⁸ Les femmes aristocrates n'avaient plus besoin de murs (>2. 3.) pour être enfermées dans leur espace domestique, leurs vêtements rendant le moindre mouvement très compliqué. Curieusement, lorsque le vêtement féminin se modernise, le boudoir refait son apparition. (>61.)

61. Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, le boudoir (>49.) émerge à nouveau dans les maisons que les architectes modernistes conçoivent

pour la haute bourgeoisie. Ce ne sont plus des espaces périphériques mais plutôt centraux, autant littéralement que symboliquement, en particulier en ce qui concerne les boudoirs conçus par Adolf Loos, comme le présente Anne Troutman, dans son essai *The modernist boudoir and the erotics of space*. Le boudoir loosien le plus représentatif est bien sûr celui de la villa Müller, à Prague (>fig.15.). Ce *Damenzimmer* est une transformation moderniste du boudoir aristocratique néoclassique, mais il en garde certaines caractéristiques : un lit de jour est installé dans une alcôve (>54. 57.), au-dessus duquel il a fait suspendre des dessins représentant des nus. Mais contrairement à ce dernier, bien que situé tout au bout d'une séquence spatiale, le boudoir de la villa Müller est central à la composition spatiale de la maison.¹¹⁹ (>62.)

62. L'élément performatif dominant dans cet espace genré est la fenêtre (>21. 26.). Le *Damenzimmer* (>fig.15.) en possède deux ; la première donne sur l'extérieur et permet la lumière naturelle, tandis que la deuxième connecte le boudoir au hall, une pièce traditionnellement masculine. Cette fenêtre intérieure est entourée d'une banquette rappelant le compartiment d'un train et permet d'épier ce qui se déroule dans la pièce à vivre. Dans son désormais célèbre essai *The Split Wall : Domestic Voyeurism*, Beatriz Colomina décrit cet espace comme loge d'opéra (*theater box*), qui permet d'observer la pièce à vivre et l'arrivée d'éventuels intrus dans le hall comme s'il s'agissait d'une scène. Cette loge produit ainsi deux conditions apparemment opposées ; l'intimité et le contrôle (>30.). Les dynamiques théâtrales qui régissent la maison sont donc complexes ; les habitant·x·e·s de la maison, produits à travers ce dispositif visuel performatif, sont donc à la fois des acteurs·rice·s et des spectateurs·rice·s (>41.), brouillant les différences entre public et privé ou sujet et objet.¹²⁰ (>63.)

63. Un dispositif de contrôle visuel similaire existe dans la villa Moller (>fig.12.), construite peu avant la villa Müller (>62.). Un divan, situé dans une alcôve destinée à la maîtresse de maison, sous une fenêtre, en amont du hall, permet

de surveiller les espaces intérieurs, le hall central et la salle de musique notamment, tout en conservant un certain anonymat – la silhouette de l'observatrice apparaissant à contre-jour à l'intrus·e. L'observatrice peut également se retourner et surveiller l'allée menant à l'entrée principale de la maison.¹²¹ Comme dans la villa Müller, ce divan est définitivement genré féminin¹²², de même que le mécanisme de surveillance qui l'accompagne (>62. 30.). La villa Moller abrite un autre dispositif typiquement loosien de théâtralisation de l'espace domestique ; la salle de musique et la salle à manger sont connectées visuellement par une large ouverture, mais la connexion physique est empêchée par une différence de niveaux de septante centimètres. Cette stratégie de cadrage visuel – dont l'objet est en général la salle à manger¹²³ – est présente dans de nombreux projets de Loos. Ces ouvertures sont parfois même encadrées par des rideaux renforçant la théâtralisation de l'espace (>41. 43). Ce que Loos cherche à théâtraliser, c'est finalement la scène traditionnelle du quotidien domestique, mettant ainsi en évidence l'aspect performatif de ces pratiques.

64. Can Onaner, dans son ouvrage Adolf Loos et l'humour masochiste, interprète cette *loi intérieure féminine* différemment (>62. 63.) (>fig.12. fig.15.). A ses yeux, il ne s'agit pas uniquement d'une fonction sécuritaire en réponse à une peur de la menace extérieure typiquement bourgeoise, dont le contrôle est laissé à la maîtresse de maison, mais plutôt d'une « nouvelle menace proprement masochiste exercée sur le sujet masculin depuis l'intérieur de sa demeure ».¹²⁴ Les intérieurs conçus par Loos sont donc considérés comme le *théâtre de la lutte des sexes*, nourrie par une peur de la castration due à la remise en question moderne de la souveraineté virile : « La pièce qui se joue dans les intérieurs de Loos concerne donc essentiellement l'expropriation du sujet masculin patriarcal au profit d'une féminité souveraine » (>41.).¹²⁵ (>65.)

65. Il y a aussi une certaine volonté de toujours retourner la maîtresse de maison sur l'intériorité de son espace domestique en l'empêchant de

s'intéresser à l'espace public caché de l'autre côté de la façade (>40. 44). Les fenêtres donnant sur l'extérieur sont toujours opaques ou placées à une hauteur supérieure à celle du regard (>62.). Dans la villa Steiner, Loos place même un miroir à hauteur du regard, en dessous d'une fenêtre opaque pour littéralement rediriger le regard sur l'intérieur de la pièce et la scène qui s'y déroule¹²⁶, dans un mécanisme similaire à celui des miroirs du boudoir du 18ème (>49.). L'intériorité et la domesticité est omniprésente aux yeux de la maîtresse de maison, tandis que l'espace public est invisible et est, à travers les dispositifs de surveillance mis en place par l'architecte, présenté comme une source de menace. (>66.)

66. Une pièce de la villa Müller déroge à cette règle : le *study* (>fig.16.), parfois aussi désigné comme bibliothèque (>67.). Le *study* ou le *cabinet privé*, qui apparaît au 14ème siècle et se popularise pendant le 15ème, est le premier espace réellement privé¹²⁷ – il est d'ailleurs le précurseur du cabinet privé féminin qui deviendra le boudoir (>49.).¹²⁸ Alors que le reste de la maison invisibilise l'espace public (>40. 65.), le *study* en reprend clairement les codes : les canapés en cuir, la cheminée et le bureau.¹²⁹ Même le miroir situé au-dessus de la cheminée semble renvoyer l'image d'un café plutôt que celle d'un intérieur domestique (>138.). Le bureau, a été dessiné par Loos et réalisé sur mesure avec un détail particulier : le caisson droit du bureau est fendu afin que le Dr. Müller puisse y glisser sa correspondance sortante, qui pouvait être récupérée de l'autre côté du caisson à l'aide d'un panneau amovible. La fenêtre de la bibliothèque n'est ni opaque, ni trop haute – elle laisse au contraire passer le regard de l'homme assis au bureau vers l'extérieur (>62. 65.). La pièce privée de l'homme de la maison ne cherche donc pas à ramener son regard vers l'intérieur – au contraire, grâce à son mobilier et son ambiance plus publique que privée, elle cherche presque à lui faire oublier l'espace domestique dans lequel elle se situe. (>67.)

67. Le cabinet privé masculin conçu par Loos pour le Dr. Müller (>66.) (>fig.16.) suit à la

lettre les recommandations émises par Emily Post dans son traité *The Personality of a House*, bien que ce texte ait été publié après la construction de la villa Müller, en 1930. Son manuel détaille comment concevoir son espace domestique de la bonne manière et recommande en particulier des espaces genrés différenciés (>3.). Chaque maison devrait donc disposer d'une *man's room* dont les caractéristiques sont les suivantes : la *man's room* est une pièce où le confort, la privacité et l'expression de soi sont au premier plan. A cet effet, les enfants de la maison doivent en être exclus. Si le programme exact de la *man's room* peut varier – cela peut être un *workshop*, un fumoir ou un bureau par exemple – une idée reste prédominante dans tous les cas : cette pièce ne peut en rien évoquer la féminité ou une masculinité efféminée (>136. 138). Le choix des éléments est donc important : les assises de la pièce doivent être des éléments tapissés substantiels tandis que les sièges dans les tons pastel ou qui ont l'air fragile sont à éviter. Les canapés de type Chesterfield qui meublent la bibliothèque de la villa Müller correspondent totalement à cette description (>66.). En outre, un élément est spécialement recommandé par Post afin d'assurer la masculinité d'une pièce : la cheminée¹³⁰ – présente également dans la *man's room* de la villa Müller. Chez Post, la cheminée est donc un élément performatif producteur de masculinité. Ses recommandations en ce qui concerne les pièces féminines dédiées à la maîtresse de maison sont plus surprenantes. Si les pièces connotees masculines sont conçues en fonction de ce qu'ils font ou qui ils sont, l'aménagement des pièces féminine est en revanche déterminé par le physique de sa propriétaire. Ainsi, divers tons de couleurs et styles de meubles sont recommandés selon la couleur des cheveux – allant de la blonde à la brunette – et le teint de la maîtresse de maison.¹³¹ (>68.)

68. Comme le présentent Beatriz Colomina et Charles Rice, la théâtralité des intérieurs de Loos est construite en grande partie à travers la photographie (>43.).¹³² Les photographies représentant les intérieurs loosiens, tels des théâtres délaissés, sont toujours exemptes d'êtres hu-

ains, bien qu'elles donnent toujours l'impression que quelqu'un s'apprête à pénétrer dans la pièce. Le mobilier, les éléments architecturaux et les revêtements remplacent donc l'acteur-riche disparu-e et son expérience perdue.¹³³ Dans ce processus, décrit par Can Onaner dans un passage de son livre consacré au fétichisme de Loos, les objets inanimés ainsi que les revêtements muraux sont personnifiés et sexualisés (>19. 100. 136.) : la sensualité du corps laisse place à l'érotisme des objets, tandis que les revêtements muraux acquièrent un pouvoir de séduction supérieur à celui des acteurs disparus. L'érotisme est devenu architectural (>52.), cristallisé dans les revêtements des murs et le mobilier de manière fétichiste. La chambre de Lina Loos, recouverte de fourrure en est sans aucun doute le meilleur exemple (>fig.17.).¹³⁴ (>69.)

69. Publiée par Loos en 1903, cette chambre à coucher (>fig.17.) a été conçue pour sa femme Lina, alors âgée de 19 ans, dans leur appartement viennois. Cette chambre, entièrement blanche, à l'exception de la moquette bleu foncé qui se cache sous les tapis de fourrure, joue avec de nombreux codes sensuels du boudoir érotique du 18ème siècle (>49. 52.).¹³⁵ Les revêtements devenus fétiches se substituent au corps féminin (>68.). Le sol est recouvert d'un manteau de fourrure, tandis que les murs sont cachés derrière des rideaux de batiste blanche rappelant les longues robes blanches que portait Lina (>55.) : « L'érotisme de la chambre tient plus de l'esthétique de ses revêtements devenus fétiches que de la sensualité du corps nu de la femme ».¹³⁶ Les armoires non intégrées sont dissimulées dans l'interstice de 50 centimètres qui sépare le mur des rideaux blancs.¹³⁷ Dans cet univers d'une blancheur uniforme, symbole de pureté, les arrêtes s'effacent. Tout comme les rideaux du boudoir, les surfaces de fourrure et de textile absorbent le son, créant un espace silencieux inquiétant en contraste avec le *vacarme d'échos* provoqué par la multitude de miroirs du cabinet féminin du 18ème (>53.).¹³⁸ (>70.)

70. Le lit (>fig.17.) perd ses caractéristiques de meuble (>54. 109) pour devenir une plateforme

similaire à un autel prêt à accueillir le sacrifice de la virginité.¹³⁹ L'objet de la scène sacrificielle est sujet à débat. La blancheur de la pièce évoque clairement la pureté et la virginité, rappelant le très jeune âge de son occupante (>69.), tandis que les choix de matériaux de revêtement évoquent plutôt le boudoir érotique (>52. 55.) ou la chambre de maison close. La scène est-elle donc celle d'une féminité idéalisée et sanctifiée dont la pureté est à protéger et à salir ou celle du jugement d'une féminité sacrée mais souillée ? Can Onaner propose une dernière alternative, celle d'une mise en scène sacrificielle de la masculinité, dans laquelle le sujet du sacrifice serait Loos lui-même, dans un phantasme masochiste où le sujet masculin habituellement dominant devient la victime.¹⁴⁰ (>71.)

71. Ce qui est certain, c'est que la chambre à coucher de Lina (>69.) (>fig.17.) induit de façon performative des rapports de pouvoir inégaux au sein du couple. L'atmosphère de la chambre à la fois virginale et profondément érotique, couplée à la condamnation pour pédophilie de Loos quelques années plus tard, met mal à l'aise. Ce que la chambre de Lina met en scène, c'est finalement la sexualisation de la jeune fille vierge. Au vu des différences d'âge de plus en plus assumées entre Loos et ses partenaires, il paraît en effet improbable que cette scène ait été celle de *sa domination à lui* (>70.). Le sujet sacrifié dans cette chambre ne serait donc pas Loos mais les corps trop jeunes dont il aurait abusé. (>72.)

72. Au moment où Loos termine la villa Müller, quand Joan Riviere écrit *Womanliness as Masquerade* (>42.) et tandis que Post met un point final à *The Personality of a House* (>67.), Virginia Woolf publie en 1929 son célèbre essai *A Room of One's Own*, difficilement traduit par *Une chambre à soi*, puis *Un lieu à soi* en français. Il s'agit d'une adaptation de deux discours prononcés par elle un an auparavant. Ce texte identifie les deux problèmes principaux empêchant les femmes de devenir des autrices talentueuses et reconnues. Les femmes manquent en effet d'un revenu et d'un lieu, une pièce, à soi. Cette demande pourrait surprendre – en effet les femmes

disposent depuis deux siècles du boudoir (>49.) comme espace personnel et privé. Mais ce que le titre implicite, c'est en réalité une demande d'un espace *dé-genré* qui serait l'équivalent véritable du cabinet privé masculin¹⁴¹ – un espace où le corps féminin n'est pas sexualisé et où le lit (>54.) en remplacé par un bureau (>67.). Elle demande en outre explicitement l'ajout d'une serrure à la porte¹⁴² – gage de privacité et tranquillité – qui tiendrait l'*Angle dans la maison* (*Angel in the house*), le fantôme de la charge domestique, à distance. La villa Tugendhat conçue par Mies van der Rohe montre bien le problème : deux chambres à coucher séparées ont été dessinées pour le couple. Celle de l'homme fonctionne également comme un *study*, elle a un bureau, et un lit étroit – c'est une chambre d'homme athlétique, studieux et célibataire (>67.). Celle de la femme en revanche, répète les codes du boudoir (>52.), avec sa coiffeuse, son large lit reproductif et son deuxième lit de jour (>54.). Le problème est que Grete Tugendhat était une femme intellectuelle, qui nécessitait un bureau quotidiennement. Elle était donc résoutée à utiliser celui de son mari, dans sa chambre à lui. Malgré le fait que Grete Tugendhat avait une chambre qui lui était dédiée, ce n'était pas une *room of one's own*.¹⁴³ Ce texte fondateur de Woolf s'inscrit donc dans une généalogie critique du boudoir en tant que *luxury cage* dans laquelle les femmes sont sexualisées et emprisonnées (>52.), qui réclame une réappropriation *dé-genrée* de l'espace domestique et du cabinet privé qui permettrait l'accès des femmes à l'espace public intellectuel et physique.¹⁴⁴ (>73.)

73. Dans son texte *A Room of One's Own* (>72.), Virginia Woolf mentionne explicitement deux éléments performatifs souvent utilisés par l'hétéronormativité pour désigner une l'homosexualité dissimulée : le rideau (>18. 55.) et le placard (>74. 75. 76.). Comme le décrit Eve Kosofsky Sedgwick dans *Epistemology of the Closet*, le placard (*closet*) (>74.) est l'endroit métaphorique dans lequel l'homosexualité est refoulée, source des expressions « sortir du placard » ou « coming out ». Virginia Woolf, ayant elle-même selon toute probabilité eu des relations avec d'autres

femmes, opère un inversement intéressant de ces clichés. A deux reprises, elle évoque l'homosexualité féminine dans son discours en commençant par demander d'un ton humoristique si Sir Charles Biron ou Sir Archibald Bodkin ne se cacheraient pas derrière un rideau ou dans un placard¹⁴⁵, tous deux étant des juges fortement et publiquement opposés à la littérature dite « obscène », c'est-à-dire de la littérature ayant pour sujet le lesbianisme. En inversant ainsi les conventions qui voudraient que les personnes *queer* se cachent derrière ou dans ces éléments, Woolf, avec ce discours subversif, dérange la performativité hétéronormative du placard et du rideau. (>74.)

74. Le placard (*closet*) est présenté par Eve Kosofsky Sedgwick dans *Epistemology of the Closet*, publié en 1990, comme la structure définissant l'oppression homophobe du 20ème siècle. Il est de manière générale considéré comme un élément physique dissimulant le désordre à la vue des autres, mais c'est aussi un élément métaphorique performatif dans lequel on dissimule la sexualité *queer* (>19. 32.). Dans ce cas-là, le placard permet à l'hétérosexualité de se présenter de la même manière qu'un intérieur une fois que tout ce qui pourrait entacher la pureté de son espace est enfermé dans une armoire.¹⁴⁶ La porte du placard physique est généralement dissimulée dans la surface du mur dans lequel il se cache, revêtue du même papier peint ou de la même texture. La porte est donc masquée. Mais comme le souligne Katarina Bonnevier, le masque révèle toujours autant qu'il cache (>88.) – l'espace du placard étant toujours rendu visible par le joint négatif qui l'entoure, sa poignée discrète ou encore le manque de meuble devant lui.¹⁴⁷ (>75.)

75. Dans cet essai, Sedgwick explique que la crise moderne de la définition homo-/hétérosexuelle a influencé notre culture occidentale en général, en marquant les autres binarismes essentiels à l'organisation culturelle occidentale moderne tels que masculin et féminin (>58.), privé et public (>38.), connaissance et ignorance, secret et révélé, naturel et artificiel (>137. 138.), etc.¹⁴⁸ En effet, à partir 20ème siècle, l'identité est

devenue plus binaire que jamais, puisque, en plus d'être assignés homme ou femme, les individus sont maintenant obligatoirement assignés homo- ou hétérosexuel.¹⁴⁹ Curieusement, ce concept qu'on appelle orientation sexuelle, responsable de cette nouvelle binarité peu flexible, ne se concentre que sur le genre du ou de la partenaire sexuel-le. Comme le souligne Sedgwick, de toutes les particularités qui définissent la sexualité (préférences en matière de pratiques, de zones, de fréquence, de type de relations, d'âge), le genre du ou de la partenaire choisi-e est le seul critère déterminant de l'orientation sexuelle.¹⁵⁰ C'est la seule préférence sexuelle qu'il faut sans cesse révéler aux autres et exposer à leur jugement. C'est également la seule qui induit un mode de vie et un comportement stéréotypé. (>76.)

76. Le placard métaphorique et les relations qu'il entretient avec des individus permettent l'énonciation de nouvelles théories concernant le *speech act* (>110.) et la performativité. En effet, le fait « d'être dans le placard » (*clostedeness*) est une performance induite par le silence et non le discours. Le silence est dans ce cas-là performatif, de même que le fait de « sortir du placard » (*coming out*).¹⁵¹ Une des caractéristiques performatives de l'acte du *coming out* est son aspect répétitif : en raison des présuppositions hétéronormatives, l'acte de sortir du placard est constant. Chaque nouvelle rencontre, que ce soit avec un étudiant, un collègue, un travailleur social ou un médecin oblige, un nouveau *coming out*. Le placard est donc une construction sociale dans laquelle les individus *queer* sont constamment et perpétuellement enfermés. (>77.)

77. Dans son livre *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire*, Aaron Betsky considère l'espace du placard (>74.) non seulement d'un point de vue métaphorique, mais également d'un point de vue matériel.¹⁵² Selon lui, le placard, un espace sombre au cœur de la maison, est fondamental à l'émergence de l'espace *queer* : « It is not a place where you live but where you store the clothes in which you appear. It contains the building blocks for your social constructions, such as your clothes. The closet also contains the

disused pieces of your past. It is a place to hide to create worlds for yourself out of the past and for the future in a secure environment ». C'est une version construite de l'utérus (*womb*), qui contient les parties de la personne construites socialement, et non biologiquement (>45.).¹⁵³ Katarina Bonnevier se positionne un peu différemment dans *Behind Straight Curtains*. Selon elle, le placard est une expression d'espace *queer*, mais n'en est pas nécessairement la base. Pour elle, le fait d'insister sur le placard limite l'espace *queer* à la dichotomie entre hétérosexualité et homosexualité, rappelant que le placard est une invention hétéronormative ayant pour but de rejeter l'espace *queer* hors de l'espace normé et de le contenir comme une déviance (>19.).¹⁵⁴ (>78.)

78. Si l'espace *queer* naît dans le placard, il se développe dans le miroir (>53.). L'espace du miroir est libre, ouvert, éphémère – sa seule contrainte est son manque de réalité. On ne peut en effet pas vivre dans l'espace du miroir ; il disparaît dès que le regard s'en sépare.¹⁵⁵ Michel Foucault décrit l'espace du miroir comme une hétérotopie : c'est un espace à la fois absolument réel – l'espace physique autour de l'observateur y est reflété, reliant l'espace du miroir à l'environnement construit dans lequel il se situe – et complètement irréel.¹⁵⁶ Le miroir, en nous renvoyant une vision de nous-mêmes et d'un monde inversé, a l'effet double de nous rassurer tout en nous déstabilisant. (>79.)

79. L'espace *queer* est donc construit à partir du placard (>77.), puis du miroir (>78.) : « If we live in physical orders (buildings) society has imposed on us, queer space finds in the closet or the dark alley places where it can construct an artificial architecture of the self. Having appropriated the imposed orders of society, it then poses an alternative – mirror space – that might let of reality and the self dissolve into something that is pure sensation or bodily experience ». Les espaces *queer* qui nous entourent nous sont souvent invisibles car aussi fins que la surface du miroir. L'espace *queer* est ensuite activé au travers du geste (*gesture*) (>45.). Le geste est

ce qui, en exagérant le corps – passant la limite muette de la peau – pour créer une image déformée de soi, relie le corps à la société. La chorégraphie des gestes a été institutionnalisée par notre société à la fois au théâtre mais aussi en société. Les personnes queer sont d'après Betsky, passées en maîtres dans l'art du geste caché, de la démarche théâtrale pour créer des connexions physiques à travers les mouvements les plus flous du corps.¹⁵⁷ L'espace *queer*, né du placard et du miroir, est donc activé au travers de l'*enactment* et de la performance. (>80.)

80. L'appartement de Charles de Bestegui (>fig.18.), conçu par Le Corbusier (>91. 105.) et Pierre Jeanneret, terminé en automne 1931, est un exemple complexe de mélange entre architecture et performance. Ce projet est né de l'envie de Charles de Bestegui, un héritier esthète et mondain, d'avoir son propre lieu où recevoir et organiser des fêtes typiques des années folles. L'appartement est situé au dernier étage d'un hôtel particulier au numéro 136 de l'avenue des Champs-Élysées. En effet, Bestegui rêvait d'un *penthouse* à l'américaine après le succès rencontré par le *penthouse* de Condé Nast au 1040 Park Avenue à New York. Sur le même modèle, le *penthouse* de Charles de Bestegui n'était donc pas destiné à l'habitation, mais à la fête. Wim Van Der Bergh le qualifiera donc de *machine à amuser* dans *Bestegui avant Le Corbusier*.¹⁵⁸ Le *penthouse* comme logement idéal du célibataire urbain est un thème qui sera plus tard approfondi par Playboy (>117. 120.). (>81.)

81. Les fêtes extravagantes données par Bestegui et ses amis mondains avaient de fortes caractéristiques *queer*. Les bals de l'époque avaient toujours des thèmes originaux et faisaient l'objet d'un véritable travail d'organisation et de décoration très détaillé. Et surtout, les invités se montraient toujours déguisés (*in drag*) (>45.).¹⁵⁹ Ces véritables *mascarades* (>42.) rappellent le salon littéraire de Natalie Barney et l'étude que Katarina Bonnevier en fait dans *Behind Straight Curtains*, texte dans lequel elle présente comment un événement peut activer une architecture à travers un processus de performativité

(>86. 87. 88. 94). Ces évènements étaient des mélanges de réalité et de théâtre : ces fêtes étaient des espaces où les invités étaient libres d'exprimer leur sexualité tout en se déguisant. C'est le propre du masque d'offrir la possibilité de se cacher et de se révéler simultanément.¹⁶⁰ (>82.)

82. La photographie la plus connue de l'appartement de Bestegui est évidemment celle de son toit-terrasse (>fig.18.). Le toit-terrasse a été conçu comme une chambre en plein air, brouillant la limite normative entre intérieur et extérieur (>75.).¹⁶¹ Cette chambre en plein air est donc rendue *queer*. Le sentiment d'intériorité est généré par la présence de murs hauts cachant le panorama parisien tandis qu'une touche de domesticité est amenée par la présence d'une cheminée baroque et, plus tard, par un miroir du même style, tous deux contrastant fortement avec le minimalisme et le purisme de l'architecture corbuséenne. Le sol et le plafond, en revanche, évoquent définitivement le monde extérieur – le sol par son tapis de gazon et le plafond, par son absence. La cheminée (>14.) et le miroir posent donc en emblèmes de la domesticité, dont la surréalité est exacerbée par le placement du miroir (>78.), pile sur la ligne qui délimite la fin du mur et le ciel, brouillant même cette dernière limite visuelle. (>83.)

83. Le cas du *penthouse* de Bestegui (>fig.18.) est également très intéressant du point de vue de l'*agency* que l'habitant a exercée sur l'espace dessiné par les Jeanneret. Au lieu de se laisser guider par les caractéristiques minimalistes et puristes de leur architecture, Bestegui va à l'encontre des préceptes du Corbusier en matière d'ameublement et de décoration (>136. 137.) et impose son goût pour un mobilier dit *baroque*. Il met donc en scène les intérieurs de son appartement avec du mobilier de différentes époques, cherchant à créer des ambiances propices aux soirées à thème qu'il organise dans une esthétique surréaliste. Les différents reportages photos publiés dans des magazines, contrairement aux photographies publiées dans l'*Œuvre complète* du Corbusier, se focalisent sur la *mise en scène* des

intérieurs plutôt que sur leur *mise en œuvre*.¹⁶² Les décors qu'il imagine sont souvent qualifiés de *kitsch* et peuvent même être considérés comme faisant partie d'une esthétique *camp* (>19.). Sa passion pour la décoration de ses intérieurs – un art considéré comme féminin encore aujourd'hui (>101. 136. 137.) – et la conception de ses déguisements seront à l'origine de beaucoup de rumeurs concernant une prétendue homosexualité, malgré sa réputation de grand séducteur hétérosexuel. Son intérêt pour les penthouses et sa passion pour l'ameublement de l'espace à des fins sociales font de lui le précurseur de Hugh Hefner et le premier vrai Playboy (>117.). (>84.)

84. Comme dans le *penthouse* Playboy (>120. 121.), les éléments mouvants façonnent l'espace de manière inventive. Les murs coulissent à l'intérieur pour séparer ou réunir les espaces de la salle à manger et du salon, tandis qu'à l'extérieur des haies mécaniques glissent afin de révéler le panorama des toits parisiens. Ces haies mécanisées, surréalistes et presque absurdes, auraient leur place dans le jardin de la maison Arpel, filmée par Jacques Tati dans *Mon Oncle*. Ces deux murs mouvants sont tous deux activés électriquement, de même que la grande fenêtre de la baie vitrée du salon – ce qui était à l'époque encore compliqué. Un miroir pivotant masque un projecteur de cinéma – confirmant l'utilisation du miroir dans ce projet comme un élément de brouillage (>78.). Son ouverture provoque le déploiement automatique d'un écran métallique tandis que le chandelier remonte par un système de poulies.¹⁶³ Il est intéressant de souligner que le seul but de ces installations mécanisées était l'amusement. L'appartement était par ailleurs éclairé à la bougie, selon les préférences de Bestegui. C'est peut-être cet aspect mécanisé qui rend ces éléments mouvants spécialement similaires à ceux employés par Playboy (>121. 122.129. 135.). Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, les décors de Bestegui participaient à ce mouvement perpétuel. Il changeait en effet très régulièrement la disposition de ses meubles et de ses objets décoratifs à cause de sa conviction selon laquelle la beauté des objets s'effaçait peu à peu s'ils étaient toujours placés

au même endroit. (>85.)

85. L'appartement de Bestegui montre que la scénographie du genre est à la fois construite par l'espace physique conçu par l'architecte mais aussi par le discours et la performance – l'*enactment* – de l'individu. Le domicile de Bestegui, tout comme celui de Natalie Barney (>86. 87.), est activé au travers de l'évènement. Bestegui, bien qu'il ait cherché à avoir un contrôle absolu sur la conception de son *penthouse*, ne sera jamais satisfait de ce projet. L'architecture moderniste ne se prêtant pas aux décors qu'il voulait proposer pour ses légendaires fêtes, il finira par déménager. Un autre élément important à souligner est la façon dont l'approche de Bestegui de l'espace domestique va à l'encontre de l'hétéronormativité (>76.). Au travers de son intérêt pour la décoration (>136. 137.), son approche esthétique presque *camp* (>fig.18.), ainsi que sa conception de son espace domestique comme activé par des événements, il a – probablement sans le savoir – contribué à la théorie de l'espace *queer* (>77. 78.) et de l'espace performatif. (>86.)

86. Le salon littéraire de Natalie Barney au 20 rue Jacob (>fig.19.) est un des trois exemples présentés par Katarina Bonnevier dans sa thèse *Behind Straight Curtains*, dans lequel elle développe une théorie féministe et queer de l'architecture en lien avec la performativité. Natalie Barney était une autrice féministe faisant partie de l'avant-garde lesbienne des années 20. Une fois par semaine, son espace domestique était transformé en salon littéraire accueillant cette avant-garde littéraire et lesbienne. Bonnevier décrit comment l'architecture est activée, révélée par l'évènement de façon performative (>81.). Le fait qu'elle soit activée par l'évènement ne signifie cependant pas qu'elle est un cadre neutre, au contraire. Dans la théorie de Bonnevier, l'architecture construit l'individu autant que l'individu est construit par elle.¹⁶⁴ (>87.)

87. Le salon est évènement et architecture à la fois – *salon* désignant à la fois le contenant de l'évènement et l'évènement lui-même (>fig.19.).

Le salon est un exemple intéressant de théâtralité dans laquelle la différence entre performeur et audience est incertaine. Cet *enactment* brouille aussi les limites entre vérité et apparence (>75.). L'atmosphère oscille entre théâtralité et vie quotidienne, la salonnière vivant réellement dans les lieux dans lesquels elle reçoit. Cette atmosphère était travaillée intentionnellement – le décor du salon étant soigneusement conçu à cet effet.¹⁶⁵ Le salon prenait place à la fois dans plusieurs pièces du bâtiment principal, mais aussi dans le jardin et surtout dans le petit pavillon de style classiciste qu'il contient. Ce petit temple, sur lequel il est inscrit *À l'Amitié* est rapidement devenu un emblème de son salon et de la scène littéraire lesbienne – il sera en effet mentionné sous divers noms dans des romans lesbiens de l'époque. (>88.)

88. Comme le souligne Bonnevier, Natalie Barney jouait dans son salon (>fig.19.) avec le dispositif de la mascarade (>42. 43. 44.). Le masque a en effet l'effet double d'attirer l'attention sur lui, tout en rendant le reste moins visible. La mascarade est en effet une performance nécessaire à la lutte contre l'hétéronormativité (>76.), dont le regard invisibilise toujours les femmes lesbiennes. En proposant un salon littéraire ouvertement lesbien, Barney a su le rendre visible. Elle était effectivement très consciente du pouvoir transformatif de la mascarade comme le démontre sa célèbre citation : « *Never trust the decor* ». ¹⁶⁶ (>89.)

89. Dans son texte, Bonnevier décrit le décor de ce salon (>fig.19.), dans lequel trois éléments performatifs sont prépondérants : la fenêtre (>21. 26.), le rideau (>55.) et le miroir (>52. 78.). Le salon prend place, à l'intérieur du bâtiment principal, dans deux pièces distinctes, séparées par des portes vitrées. Ces deux espaces sont cependant unifiés à travers deux procédés. Le premier est la continuité du revêtement de damas rose qui recouvre les murs de briques du bâtiment dans les deux pièces. Les briques du mur sont cependant apparentes à l'extérieur et visibles à travers la fenêtre, révélant l'aspect performatif du masque de damas rose (>19.

100. 136. 137.).¹⁶⁷ Le deuxième procédé de brouillage entre les deux espaces est un jeu de miroirs. Dans chacune des deux pièces, dans l'axe des portes vitrées, un grand miroir est accroché. Les miroirs reflètent les espaces l'un dans l'autre, brouillant la distinction entre les deux espaces. Les miroirs étant situés l'un en face de l'autre, les salons se reflètent à l'infini, chaque fois un peu plus déformés, dû à la surface imparfaite de la glace (>78.).¹⁶⁸ (>90.)

90. Les fenêtres du bâtiment sont les éléments qui témoignent de la réappropriation *queer* des lieux par Barney. Le bâtiment possédait énormément d'ouvertures mais beaucoup d'entre-elles ont été condamnées par Barney de façon permanente ou plus simplement par des rideaux.¹⁶⁹ Les trois fenêtres qui donnent du côté cour sont en effet dissimulées par les rideaux confectionnés à partir du même damas rose que les parois, comme pour suggérer la continuité du mur et induire un sentiment d'intériorité et d'intimité plus fort (>89.). La dernière est plus définitivement condamnée par une tapisserie posée par-dessus le rideau, tandis que son volet est clos à l'extérieur.¹⁷⁰ Du côté du jardin, en revanche, les fenêtres sont laissées ouvertes, de manière à faire entrer la nature à l'intérieur et brouiller la distinction entre intérieur et extérieur, rappelant la description du boudoir de Camus de Mézières (>53. 57.).

91. La chambre-boudoir de Natalie Barney, située à l'étage en dit davantage sur ce mécanisme de recouvrement des fenêtres. Comme à l'étage inférieur, la fenêtre donnant sur le jardin est simplement cachée derrière un rideau de lin, tandis que les trois fenêtres regardant la cour sont toutes condamnées par des volets à l'exception d'une seule, qu'elle dissimule également derrière un rideau de lin. Ces deux rideaux sont brodés de façon évocatrice d'un vers extrait du poème *Femmes damnées* de Baudelaire : *Que nos rideaux fermés nous séparent du monde*. Comme Eileen Gray, qui avait d'ailleurs fréquenté ce salon à quelques reprises, Natalie Barney utilise un vers de Baudelaire afin d'évoquer la scène intellectuelle lesbienne parisienne dont elles faisaient

toutes les deux parties (>104.). Les rideaux tirés semblent donc être là pour se protéger du regard hétérosexiste (>26.). Ce regard est, comme chez Eileen Gray, incarné par Le Corbusier (>105.). En effet, si Barney devait spécialement se protéger des regards du côté cour, c'est parce qu'il s'était installé dans un studio sur le toit du bâtiment voisin, duquel il avait une vue imprenable sur la cour et sur une partie du jardin. Sa tentative de réappropriation de l'espace de Natalie Barney se fera à travers le branchement non consenti de son studio sur l'installation électrique du 20 rue Jacob.¹⁷¹ (>92.)

92. La chambre-boudoir de Barney est entièrement décorée dans des tons bleus, contrairement au rez qui est entièrement rose (>89.). L'intérieur bleu est un élément évocateur du salon littéraire. Introduit par Madame de Rambouillet au 16ème siècle pour contrer les codes de couleurs des chevaliers de l'époque, elle l'imposa dans son salon à la place du rouge et or traditionnel de l'époque. Des siècles plus tard, Elsie de Wolfe (>100.) se réfère toujours à elle pour promouvoir ce bleu argent dans les intérieurs. L'intérieur bleu de la chambre de Barney fait également référence au boudoir bleu de Lianne de Pougy, une amante de Barney, qui, faisant partie du cercle des prostituées de l'époque, recevait des clients dans son boudoir (>49. 50.).¹⁷² (>93.)

93. Le petit temple sera aussi l'objet d'une réappropriation *queer*. Les codes esthétiques du temple étaient clairement masculins, comme le montrent les colonnes doriques, symboles de masculinité. A l'époque, les mots *À l'Amitié* avaient dû être gravés en référence à l'amitié masculine, voir l'homosociabilité masculine. Natalie Barney transformera le temple en petit salon, aux murs dans les tons gris détaillés de rose en références aux damas recouvrant les pièces de réception du bâtiment principal, et le meublera comme un boudoir, avec, entre autres, un lit de jour (>54.). Le petit salon du temple était souvent utilisé comme espace de discussion, de lecture ou de performance, mais il sera aussi toujours considéré comme un symbole de

sexualité entre femmes.¹⁷³ (>94.)

94. Le salon de Natalie Barney est représenté dans un plan, intitulé *Carte du Salon de l'Amazonie* entre 1910 et 1930, dessiné par ses soins, qui met en valeur l'importance des acteur·rice·s dans la performance qu'est son salon et l'unité spatiale des deux pièces qui le composent. Les deux pièces sont en effet représentées en tant qu'un seul espace continu – l'espace du salon – tandis que le temple (>93.) est représenté plutôt comme un objet. Mais l'espace n'est pas le principal élément que cette carte cherche à représenter ; il est couvert de plus de trois cents noms – ceux des personnalités ayant fréquenté le salon. Parmi eux, on trouve celui de Eileen Gray (>95.). La carte détaille également la relation entre les acteur·rice·s et l'espace du salon – certains sont situés près de la table orthogonale principale, tandis que d'autres sont plutôt situés dans le petit temple. Certaines boissons sur la table sont même nommées. L'importance de Natalie Barney, et son omniprésence dans l'espace et l'évènement du salon est soulignée ; son nom apparaît six fois. Selon Bonnevier, il s'agit donc plus d'un *mapping* expérimental de son salon que d'un document représentant une réalité.¹⁷⁴ (>95.)

95. Eileen Gray, qui a fréquenté le salon de Natalie Barney à plusieurs reprises, est une des rares architectes à avoir conçu une proposition féministe et *queer* du boudoir, qui ne soit pas une réappropriation d'un espace pré-existant (>49. 50. 59.). Elle présente son premier boudoir, le *Boudoir de Monte Carlo*, en 1923, au *XIV Salon des Artistes Décorateurs*, à Paris. Le boudoir qu'elle conçoit reprend de nombreux codes du boudoir 18ème (>52.) : le lit de jour (>54.), encadrés par des paravents rappelant les rideaux (>55.), les jeux de texture et les miroirs (>53.). Le boudoir de Gray détourne les caractéristiques traditionnelles de cette pièce. Son boudoir n'est plus seulement la pièce la plus privée de la maison mais aussi la plus publique : c'est un espace dédié au plaisir, au repos et à l'étude, mais aussi à des rendez-vous professionnels et à des soirées. Il va également à l'encontre de la différence sexuelle et spatiale que le boudoir traditionnel

incarne (>49. 50.) : cette simplicité genrée est rendue *queer* et ambiguë. Le boudoir n'est plus un espace genré et n'est plus défini par la norme – il laisse une grande place à l'*agency* de ses habitant·x·e·s et visiteur·euse·s.¹⁷⁵ (>96.)

96. Gray développe cette architecture dans sa villa E.1027 (>fig.20.), construite dans le sud de la France, au bord de la Méditerranée, en 1929. Elle établira dans ce projet son idée du *living-room*, un espace définitivement inspiré du boudoir (>49. 95.) mais qui se débarrasse de sa connotation érotique et genrée.¹⁷⁶ E.1027 a fasciné Le Corbusier et est depuis longtemps considérée comme un chef d'œuvre moderniste, mais ce n'est que récemment que la villa a été relue avec une perspective queer par Katarina Bonnevier dans sa thèse *Behind Straight Curtains*. Elle considère cette villa comme une critique de l'hétéronormativité (>76.) et de la domination des hommes sur l'architecture. La villa suggère un mode de vie *queer*, inspiré par celui non hétéronormatif de son architecte.¹⁷⁷ (>97.)

97. La pièce principale de la villa (>fig.20.), appelée *living-room* par Gray, est le développement de son *Boudoir de Monte Carlo* (>95.). Comme dans son premier boudoir, le *living-room* est à la fois un endroit privé – orienté du côté de l'eau, il est complètement hermétique au côté rue et public de la villa – mais aussi public – c'est en effet à la fois le salon, la salle à manger et le séjour de la villa. Deux éléments surprenants viennent brouiller la limite entre public et privé dans le *living-room* : le lit (>54. 109.) et la douche. Le lit vient rappeler que la généalogie de la pièce est celle du boudoir (>52.), tandis que la douche introduit la matière du corps dans l'espace. Dissimulée par un jeu d'écrans et de miroirs (>78.), sa présence n'est révélée que par le bruit de l'eau lorsqu'elle est activée.¹⁷⁸ Cette présence du corps dans l'espace est selon Deborah Fausch un signe de féminisme. Elle développe une théorie de l'architecture en lien avec le corps dans son essai *The Knowledge of the Body and the Presence of History – Towards a Feminist Architecture*, dans lequel elle explique que le corps, et en particulier le corps féminin, est détesté par la culture occi-

dentale patriarcale. Reconnaître la présence du corps, dans un contexte qui n'est pas érotique, peut donc être considéré comme une prise de position féministe et non-oppressive, sans pour autant que le féminisme soit forcément toujours lié au corps.¹⁷⁹ L'architecture étant un art somatique, il a selon Fausch le potentiel d'être féministe, ce que Gray s'applique à démontrer. (>98.)

98. Les accès aux autres parties sont très travaillés par Gray dans le but d'éviter d'attirer l'attention des visiteur·euse·s sur les parties plus privées de la maison. Les portes sont dissimulées, forçant la circulation à toujours contourner des coins de mur, influençant les mouvements (>103.) des acteur·rice·s de la maison. Le passage reliant le *living-room* à l'escalier permettant l'accès à la deuxième partie de la maison – principalement consacrée aux chambres d'amis et du personnel – et à la chambre à coucher principale est déguisé en niche peinte en rouge ocre. La porte permettant l'accès à la cage d'escalier fonctionne comme une paroi pivotante (>fig.20.). Elle ne possède pas de cadre et propose deux positions fixes, l'une d'entre-elles condamnant l'accès à l'escalier et permettant le prolongement du passage jusque dans le hall, l'autre empêchant ce passage-là et garantissant l'accès à la partie inférieure de la maison par le hall d'entrée. Dans les deux cas, la porte fonctionne comme un dispositif de dissimulation (>74.), se déguisant en paroi lisse et cachant des accès privés aux visiteur·euse·s, renforçant une distinction plus traditionnelle entre public et privé. Dans l'épaisseur du passage, un bar peut être déplié, contribuant à dissimuler l'accès à la chambre à coucher.¹⁸⁰ (>99.)

99. Le passage relie le *living-room* et la chambre à coucher comme un miroir (>78.) au reflet déformé – le thème du boudoir est en effet doublé et présent dans les deux espaces (>95. 97.) (>fig.20.). Le *living-room* est un espace extraverti et public où le lit est présenté comme une pièce centrale, tandis qu'à l'inverse la chambre à coucher est traitée comme un espace indépendant, dissimulé à l'intérieur même du bâtiment. La chambre à coucher reprend également cer-

tains codes du boudoir 18ème (>52.). Le lit est recouvert de différentes textures évocatrices comme le cuir et la fourrure (>69.). La chambre est traitée comme un studio indépendant ; elle possède un coin dédié à l'étude avec un bureau et un autre occupé par une coiffeuse équipée d'un miroir articulé (>72.). Elle possède en outre un balcon privé, protégé du regard des autres habitants par le coin du bâtiment. La chambre est accessible par trois passages alternatifs : à travers le passage-bar depuis le living-room, à travers la salle de bain attenante et par le jardin, qui possède un accès direct à la salle de bain. Les portes sont toutes également invisibilisées dans la chambre : aucune d'entre-elles ne sont visibles depuis le lit (>98.). Comme le souligne Bonnevier, la possibilité d'entrer puis sortir de la chambre sans être vu évoque des jeux de cache-cache et de liaisons interdites.¹⁸¹ (>100.)

100. L'architecture de Gray est aussi une architecture de surfaces, dans laquelle les murs et les sols jouent un rôle performatif (>fig.20.). De même que la façade est souvent mise en relation avec l'habillement (>40. 44. 46. 137.), les murs intérieurs sont considérés comme un contenant du corps – tout comme le vêtement – selon la théorie de Elsie de Wolfe, une décoratrice contemporaine d'Eileen Gray. Le vêtement étant un élément performatif participant à la construction de l'identité (>45. 46.), Bonnevier prête aux murs intérieurs les mêmes caractéristiques – une théorie déjà développée par Mark Wingley dans *Untitled : The Housing of Gender* (>19.). La surface intérieure joue donc un rôle dans la construction de l'identité de l'habitant·x·e (>136.) : « Material queerness is situated in the surface – that is, in the interrelation between built matter and the active subject ».¹⁸² La définition de mur et sol est brouillée par Gray à travers son traitement de la surface. La texture des murs est souvent prolongée au sol, dans une composition pliée. Le lit (>97.) et les tapis, auxquels elle attache une grande importance, sont des surfaces plus épaisses qui font partie de cette composition. (>101.)

101. Tout dans l'architecture de Eileen Gray, des

éléments architecturaux aux meubles, fait partie d'une seule composition : l'architecture devrait être sa propre décoration. Bien sûr, cela signifie que l'architecte est en contrôle complet de l'espace domestique et qu'elle laisse peu d'espace aux habitant·x·e·s pour s'approprier les lieux, puisque le fait d'accrocher un tableau ou d'ajouter un meuble pourrait rompre l'équilibre de sa composition. Mais il est important de souligner qu'il s'agit d'une architecture qui, en cherchant à brouiller les normes concernant le genre, la sexualité et l'usage de l'espace, laisse en réalité plus d'*agency* à ses habitant·x·e·s qu'un espace obéissant à l'hétéronormativité dont les murs seraient laissés nus au profit du goût décoratif de l'habitant·x·e. L'autre aspect intéressant de cette conception de l'espace, pour une théorie de l'architecture féministe, est qu'elle contribue ainsi à brouiller la dichotomie structure/*ornementation*, décrite par Joel Sanders dans *Curtain Wars*, qu'on a toujours attribuée respectivement au genre masculin et féminin, causant le mépris de l'ornementation – dont Loos s'érige en porte-parole (>136. 137.). Eileen Gray propose donc une approche *queer* de l'architecture, contribuant à la déstabilisation d'un régime binaire et genré (>75.).¹⁸³ (>102.)

102. La villa E.1027 est une architecture d'éléments, soigneusement dessinés et placés pour participer à une composition détaillée (>fig.20.). Les éléments employés – murs, sols (>101.), portes (>98.), fenêtres, lits (>97.), tapis – sont réinterprétés par ses soins dans le but de leur prêter une nouvelle performativité. Le mouvement fait partie de ces nouvelles caractéristiques permettant un brouillage des normes : la baie vitrée qui sépare le living-room du long balcon peut se replier entièrement, effaçant la limite entre intérieur et extérieur, les portes pivotent afin de dissimuler certains passages et en révéler simultanément d'autres, les tables s'agrandissent ou pivotent tandis que le bar se plie et se déplie. Gray qualifie sa villa d'*organisme vivant*. Contrairement aux éléments mouvants du *penthouse* de Bestegui dessinée par Le Corbusier (>84.), les éléments mouvants de Gray ne sont pas motorisés – ils nécessitent un·e acteur·rice

pour les activer : « The architecture prescribes a behavior where the body is engaged with the building elements »,¹⁸⁴ (>103.)

103. Le mouvement du corps (>45.) est en effet autant travaillé par Gray que les mouvements des éléments, comme le montre ses croquis dans lesquels elle expose la chorégraphie des acteur·rice·s dans la villa. Dans ses croquis, les murs sont représentés comme des obstacles, que les acteurs contournent (>98.), leurs chemins s'entrecroisant ou au contraire se séparant. Les petites flèches représentant leurs mouvements ne sont en revanche pas neutres. Celles représentant les déplacements de la bonne sont pointillées tandis que le trait des autres flèches est plein.¹⁸⁵ Ainsi, si les normes de genre sont remises en question, celles de classe ne le sont pas. La chambre de la bonne est volontairement exiguë – c'est un exemple d'habitat minimal – tandis que la cuisine (>13. 107. 108). dans laquelle elle s'affaire est séparée du reste de la maison – uniquement reliée au bâtiment par un petit toit – et est l'unique pièce de la maison du côté de la route. Comme dans le cas de la Maison de Verre, c'est un rappel du privilège des femmes modernistes ayant la possibilité de s'échapper de la charge domestique en engageant des femmes de classes sociales inférieures pour la reprendre (>36.). (>104.)

104. Le dernier élément performatif employé par Eileen Gray dans la conception de sa villa est celui qui est le plus connecté à la première définition de la performativité donnée par Austin ; il s'agit des mots. La villa E.1027 est en effet truffée de mots qu'elle peint sur les surfaces des murs, en jouant sur leur signification. Ainsi, elle écrit « sens interdit » au-dessus de l'entrée menant aux parties plus privées de la maison, empruntant le vocabulaire des panneaux routier afin d'encourager les visiteur·rice·s à emprunter la porte principale – mais il pourrait aussi s'agir d'un jeu de mot avec « sans interdit ». Sur le mur de l'entrée principale en question, elle inscrit « entrez lentement », dévoilant ainsi la limite des mouvements que l'architecture peut contrôler. Dans le living-room, la tapisserie au mur porte entre

autres l'inscription « l'invitation au voyage », faisant référence à la fois au style camping de son intérieur et au poème de Baudelaire, intitulé ainsi dans *Les Fleurs du Mal*, un livre critiqué pour son contenu lesbien (>91.). Les inscriptions que Gray peint sur les surfaces de la villa sont performatives puisqu'elle espère qu'elles induiront des comportements précis (>15.). (>105.)

105. Malgré cela, la villa E.1027 sera le théâtre d'une performance violant tous les principes architecturaux mis en place par son architecte (>fig.20.). En 1938, profitant du fait qu'Eileen Gray a quitté définitivement la maison après la fin de sa relation avec Badovici – le propriétaire de la maison – Le Corbusier (>91.) réalise, nu, huit fresques sur les murs de la maison, dans une tentative évidente de se réapproprier cette villa qui l'a toujours obsédé à cause de son usage réussi des codes architecturaux modernistes dont il pensait être le maître absolu. En effet, il est impossible de prétendre qu'il s'agissait là d'un hommage à la villa, étant donné la définition du Corbusier de la fresque comme un élément permettant la destruction et la dématérialisation du mur (>2.). Eileen Gray considèrera ce geste comme un acte de vandalisme, un viol de l'espace qu'elle a conçu et des principes architecturaux qu'elle y a développés, puisque cette performance s'est faite dans sa maison, sans son consentement.¹⁸⁶ L'acte de réappropriation brutal du Corbusier s'accompagnera de l'effacement du nom de Gray. Lorsqu'il publiera ces fresques dans son *Œuvre complète* quelques années plus tard, Le Corbusier mentionnera la villa E.1027 comme « une maison à Cap Martin », sans évoquer le nom d'Eileen Gray. La villa, et le mobilier qui y est exposé, sera ensuite longtemps attribuée faussement au Corbusier, ce qu'il ne démentira jamais.¹⁸⁷ Son obsession pour la maison le poussera même à construire en 1951 un cabanon collé à la parcelle, allant à nouveau contre la volonté de Gray qui avait choisi cet emplacement pour son isolation, duquel il peut observer la maison (>26.) – et en particulier le balcon privé de la chambre à coucher – à volonté, violant les mécanismes de privacité qu'elle avait mis en place.¹⁸⁸ Il se noiera en 1965 dans la Méditerranée, devant la

villa qui l'obsédait tant. (>106.)

106. Si les maisons individuelles conçues par des architectes talentueux peuvent proposer un mode de vie subversif, comme le fait la villa E.1027 (>97.), ce n'est pas le cas de la maison individuelle générique, qui, étant un pur produit de la matrice hétérosexuelle, encourage au contraire la différence sexuelle (>58.) et la domestication de la femme (>3.). Le pavillon individuel suburbain, et les *suburbs* de manière générale, est un excellent exemple d'architecture domestique développée dans un but social et économique (>1. 2. 3. 5.). Bien sûr, la maison individuelle existe depuis toujours – comme le présente la théorie de Laugier – mais c'est dans la période d'après-guerre, aux États-Unis, que le mythe de la *housewife* suburbaine est construit. Le modèle de la maison individuelle émerge après la deuxième guerre mondiale, encouragé par la politique de Hoover. Des millions de pavillons suburbains mal conçus font alors leur apparition, dessinés et construits par des promoteurs, et remplis de produits de consommation de masse. Les femmes se voient alors forcées de quitter le travail qu'elles ont obtenu pendant les années de guerre pour aller vivre une vie de femme mariée dans les *suburbs*. Le taux de natalité explose alors en même temps que la consommation de masse et la production de voitures. Cette deuxième vague de *housewifization*, après celle de l'ère victorienne (>3.), a des conséquences désastreuses pour les femmes : leur accès au logement n'est possible qu'à travers leur mari – la politique nationale ne soutenant que les hommes blancs en matière de *home ownership* – tandis que la localisation des *suburbs* les empêche d'organiser la garde de leurs enfants ou de trouver un travail sans acheter de voiture. La maison toujours plus individualisée devient l'obstacle à l'émancipation des femmes.¹⁸⁹ Le développement des *suburbs* est donc profitable en termes économiques et permet évidemment une ségrégation genrée, mais aussi racisée. Les *suburbs* sont également la réaction blanche à l'augmentation rapide du nombre d'habitants afro-américains en ville. Tout comme le boudoir au 18ème siècle, le pavillon suburbain est donc un dispositif biopo-

litique¹⁹⁰ encourageant la différence sexuelle à travers une dichotomie entre femme et espace privé et hommes et espace public toujours plus grossière (>49. 51. 58.). (>107.)

107. La plus célèbre contestation féministe aux *suburbs* est celle de Betty Friedan, qui publie en 1963 son livre *The Feminine Mystique*, dans lequel elle présente le problème de dépression chez les *housewives*, en plein essor du mouvement matérialiste féministe – mouvement qui identifie le manque de rémunération du travail domestique et l'espace domestique du pavillon suburbain comme les deux principaux obstacles à l'émancipation des femmes. Si l'analyse de Friedan prend plutôt un point de vue social, celle que propose Dolores Hayden dans *The Grand Domestic Revolution*, publié en 1981, a des caractéristiques plus spatiales. Elle y affirme que pour abolir l'exploitation des femmes, il est essentiel de repenser l'incarnation spatiale du capitalisme patriarcal – la maison individuelle (>106.). Elle présente notamment le travail de Catharine Beecher, une des principales influences du domestic feminism, qui avec la publication de son *Treatise on Domestic Economy* en 1841, puis *The American Woman's Home* en 1869, introduit certes des stéréotypes sur le genre – en affirmant par exemple que les femmes sont plus capables de sacrifice personnel que les hommes, raison pour laquelle il est sage de les laisser en charge du foyer – mais est la première à réclamer des changements dans l'espace domestique qui aideraient à asseoir l'autorité et le pouvoir de la maîtresse de maison au sein de son propre foyer. Elle propose alors de nouveaux plans de *cottages* dans lesquels le foyer – symbole de la famille nucléaire – est toujours placé au centre de la maison, ce en quoi elle sera ensuite imitée par Frank Lloyd Wright (>14. 15.), de même que la cuisine (>13. 108.), l'espace féminin par excellence, habituellement relégué en périphérie du plan. Beecher semble réaliser le potentiel performatif de la nomenclature des pièces, puisqu'elle change l'étiquette de la *dining room* en *family room* et celle de la *kitchen* en *workroom*, dans une tentative de faire reconnaître le travail domestique comme un travail en soit. Un dernier aspect du

travail de Beecher rappelle étrangement celui de Playboy (>121. 122. 135.) : la réappropriation de l'espace domestique se fait à travers un étallement de technologie – bien que la technologie en question soit bien différente, les deux exemples étant séparés par plus d'un siècle de progrès. Beecher intègre en effet à ses plans les dernières innovations technologiques domestiques en matière de cuisine, de chauffage, de ventilation, de plomberie et d'éclairage, espérant ainsi rendre le foyer plus professionnel.¹⁹¹ (>108.)

108. Il est difficile de déterminer quels éléments performatifs du pavillon suburbain mettre en évidence, puisque la maison entière est conçue comme un dispositif biopolitique performatif (>5. 106.). De nombreux éléments forment en effet le décor de performances hétéronormées, tels que la porte d'entrée (>123.) (>fig.21.), le lit conjugal (>109.) ou la *white picket fence*. L'élément de la cuisine (>12. 13.) est en revanche celui qui revient de manière la plus récurrente, à la fois dans les représentations publicitaires de propagande, et dans les critiques émises par les material feminists, qui militent pour des cuisines communes. La publicité *Swing through Spring Cleaning with Ajax* (>fig.22.) publiée par Hayden dans *The Grand Domestic Revolution* est spécialement intéressante dans le fait qu'elle isole les éléments archétypaux de la *housewife* hors de l'espace domestique et qu'elle révèle la propagande publicitaire de l'époque responsable de la fondation du mythe de la femme au foyer dénoncé par Friedan (>107.) : « A surreal vision of the home in a garden setting and suggesting that housework is play, both themes typical of the domestic mystique of the post-World War II era ».¹⁹² (>109.)

109. Si la cuisine (>108.) est un élément essentiel à la scénographie du genre de la *housewife*, le lit conjugal est sans doute l'élément performatif prépondérant dans le contexte du mariage hétérosexuel. Dans son livre *Physiologie du mariage*, publié en 1829, Honoré de Balzac développe une *théorie du lit*, dans laquelle il présente les trois variations du lit conjugal : le lit double, symbole d'un mariage uni et stable, les lits jumeaux,

témoin d'une relation qui fluctue et qui laisserait un plus grand potentiel de négociation à l'épouse, et enfin, les lits séparés – ou même la chambre à part – où l'unité conjugale est divisée en deux sites autonomes. Le lit double s'est imposé en occident comme le site naturel du couple et est invariablement présent dans chaque foyer de façon similaire. J. G. Ballard, cité par Preciado dans *Pornotopie*, considère le lit conjugal comme une constellation externe d'attitudes corporelles fondamentales, mais critique le manque d'imagination en matière de conception de lit.¹⁹³ Il est vrai que le lit est le meuble le plus normé de l'espace domestique, ses dimensions étant invariablement les mêmes. Le lit est la scène à la fois privée et publique du mariage hétéronormé (>110.), mais est aussi la plateforme de performances subversives (>18. 19.) – sexuelles mais aussi sociales, révélant l'artificialité de la chambre à coucher hétérosexuelle suburbaine. Le lit conjugal, souligne Preciado, n'est finalement pas moins artificiel que la réplique d'une grotte préhistorique dans un manoir Playboy.¹⁹⁴ (>110)

110. Le mariage hétérosexuel est l'exemple par excellence de performativité : le moment où un couple est déclaré mari et femme est l'exemple choisi par Austin pour présenter sa théorie du *speech act*. Pour Bonnevier, il n'est pas anodin que la théorie même de la performativité soit basée sur la déclaration du mariage hétérosexuel. Si Austin ne présente que les aspects discursifs de la performativité liée au mariage, Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedwick, analysent le mariage hétérosexuel comme une performance au sens plus large – le mariage est considéré comme un théâtre. Le mariage est alors décrit comme un quatrième mur qui se déplace dans l'espace – le couple hétérosexuel est par exemple autorisé à se tenir la main en public n'existant que pour et dans les yeux des autres : « Like the most conventional definition of a play, marriage is constituted as a spectacle that denies its audience the ability either to look away from it or equally to intervene in it ».¹⁹⁵ Dans son essai *The Presentation of Self in Everyday Life*, Erving Goffman associe également le mariage au théâtre lorsqu'il déclare, après avoir analysé les performances sociales et

les scènes qu'elles occupent comme étant idéalisées et représentatives des valeurs morales de l'individu autant que de la communauté plus large¹⁹⁶ : « The world, in truth, is a wedding ».¹⁹⁷ (>111.)

111. Versailles était sans nul doute la scène d'un mariage théâtralisé et chorégraphié à l'excès. Le lit de la Reine à Versailles, occupé en dernier lieu par Marie Antoinette entre 1770 et 1789, a été la scène de nombreuses performances, réglementées par l'Étiquette (>fig.23.). L'Étiquette, qui connut son apogée sous Louis XIV, est l'ensemble des règles qui régissaient la façon dont la vie privée des monarques français devait être performée en public. Ainsi, le Roi et la Reine mangeaient régulièrement en public, mais c'était leurs lits respectifs qui étaient la scène principale du spectacle de leur vie privée. Le lit de la Reine se situe dans la Chambre de la Reine, une des quatre pièces en enfilade composant le Grand Appartement de la Reine. La chambre présente son caractère performatif dans sa construction. Le lit (>54. 109.), l'élément principal, est bien évidemment placé au milieu de la pièce pour permettre la meilleure visibilité aux courtisans, qui sont tenus à distance du lit par une barrière dorée ouvragée. Le lit lui-même, surmonté d'un baldaquin et entouré de deux rideaux (>55.), évoque une scène de théâtre, sentiment renforcé par la présence de la barrière. Deux portes dissimulées de part et d'autre du lit mènent au Petit Appartement de la Reine – une série de pièces plus intimes abritant notamment le boudoir de Marie Antoinette (>57.) – qui fonctionne alors comme un back stage. (>112.)

112. La première performance du couple royal intervient le soir de leur mariage (>110) lors du rituel de la cérémonie du coucher : le couple est conduit dans la chambre à coucher de la Reine où le Roi et une duchesse leur passent leur chemise de nuit et les mettent au lit devant toute la Cour, afin de prouver que le mariage est consommé. C'est donc le lieu où la sexualité du Roi est exposée – la sexualité royale faisant partie du spectacle public de son pouvoir : « Pre-modern royal sexuality was not yet an intimate practice

but an open *scene* theatrically staged as choreography of political authority ».¹⁹⁸ Si Louis XIV, le Roi Soleil, semblait s'accommoder facilement de cette exhibition de sa sexualité, ce n'était pas le cas de Louis XVI, qui, ne supportant pas qu'on sache quand il se rendait la nuit dans la chambre de sa femme, fit construire à travers Versailles un corridor tortueux qui reliait sa propre chambre à celle de la Reine. Le lit de la Reine sera ensuite la scène de deux performances quotidiennes (>114.), celle du Lever de la Reine (>fig.23.) – qui deviendra une scène culte du film de Sophia Coppola – et celle de son Coucher, où une grande partie de la Cour se réunit pour la voir se lever et s'habiller, puis se déshabiller et se coucher. Enfin le lit (>111.) est également le théâtre de la naissance des Dauphins et Dauphines, les enfants de la Reine, qui accouchait toujours en public dans sa chambre, de manière à ce que la filiation de ses enfants ne puisse pas être contestée. (>113.)

113. La cérémonie de mariage classique (>110), tout comme celle, extraordinaire, du Roi et de la Reine à Versailles, est selon Barbara Penner l'une des performances sociales les plus chorégraphiées dont la scène et les accessoires sont particulièrement élaborés – la robe de mariée blanche, les bagues, les fleurs, les lieux de réception en sont d'excellents exemples.¹⁹⁹ La cérémonie de mariage de John Lennon et Yoko Ono, bien qu'il s'agisse d'une union hétérosexuelle traditionnelle, est subversive dans son contexte et sa temporalité ; ils se marient en secret à Gibraltar loin de leur proches en exactement trois minutes. Si leur mariage se déroule en secret, leur lune de miel (>115.) sera au contraire volontairement publique. Cette inversion de la logique qui veut que la cérémonie soit publique et la lune de miel qui s'en suit privée est une de leurs premières réappropriations des codes du mariage hétérosexuel. John et Yoko décident en effet de transformer leur lune de miel en une performance publique, nommée *bed-in*, qui consiste à rester au lit pendant une semaine en recevant des représentants des médias afin de promouvoir la paix dans le monde (>112.) (>fig.24.). (>114.)

114. Le lit protagoniste du *bed-in* de John Len-

non et Yoko Ono est un excellent exemple de lit performatif (>109.) (>fig.24.). Ce *bed-in* prend place dans la chambre 902 de l'hôtel Hilton à Amsterdam du 25 au 31 mars 1969. Comme le souligne Beatriz Colomina dans son essai *Pyjama Party*, John et Yoko font plus que simplement occuper la chambre, ils se réapproprient son espace pour la reconcevoir en une scène adaptée à leur performance. La chambre d'hôtel générique est vidée de son mobilier et sa décoration pour ne laisser que le strict nécessaire – le lit – qui est alors déplacé devant la baie vitrée, dans une attitude que Colomina qualifie de *loosienne* – Loos plaçant toujours le canapé du salon devant la fenêtre et face à la porte d'entrée afin que l'habitant apparaisse toujours comme une silhouette au nouvel arrivant (>63.).²⁰⁰ Le lit conjugal est alors érigé en scène, non sans rappeler les rituels du lever et du coucher de Versailles (>112.), et plus particulièrement le rituel public du soir des noces. Le déplacement du lit, ainsi que l'évacuation du reste du mobilier et les pyjamas blanc coordonnés témoignent de la volonté du couple de contrôler l'image qu'ils véhiculeront aux médias – ils se veulent en effet les architectes de leur propre image. Cette réappropriation de la chambre d'hôtel est particulièrement intéressante car elle prend place dans le contexte d'une lune de miel, un exemple typique de performativité liée au mariage hétérosexuel, qui reste pour bien des auteurs un des exemples les plus parlants de performativité (>110.). (>115.)

115. La lune de miel comme un objet de performance est un sujet traité dans un tout autre contexte par Barbara Penner dans *Rehearsing Domesticity – Postwar Pocono Honeymoon Resorts*. Ces resorts connurent leur heure de gloire à la fin des années cinquante, où de nombreux couples jeunes et récemment mariés issus de la classe moyenne passaient une lune de miel assistée pour une entrée dans la pratique sociale du mariage la plus idyllique possible (>110). Les jeunes mariés avaient en effet la possibilité de faire leurs premiers pas dans le monde de la performance domestique dans des petits *cottages* construits sur le modèle de la villa individuelle suburbaine américaine (>106.). Les *cottages* em-

pruntaient effectivement le vocabulaire iconographique architectural des pavillons suburbains – la *picture window*, le *porch*, le *driveway* et la *white picket fence* en sont de parfaits exemples. L'intérieur de ces *cottages* reprenaient également le vocabulaire élémentaire pavillonnaire des éléments *built-in* tels que la cheminée (>14. 107.) ou les étagères et des jeux de variation de niveaux – le lit (>109) étant surélevé sur une plateforme et la baignoire enfoncée dans le sol. Les éléments *built-in*, ainsi que ces différences de niveaux conféraient au cottage une impression de scène de théâtre, rappelant également les *model homes*, ces pavillons suburbains exposés au public par leurs promoteurs. La seule vraie différence entre les *cottages* du resort et les pavillons suburbains était l'absence de cuisine à l'intérieur des *cottages*, puisque les jeunes mariés dînaient dans les parties communes de l'établissement (>11. 108.). La domesticité proposée par les *honeymoon resorts* était donc une domesticité idéalisée liée aux plaisirs de la consommation tandis que la réalité du travail domestique décriée par Silvia Federicci qui attendait la jeune mariée à son retour de lune de miel est passée sous silence (>13.). Ces *resorts* avaient donc finalement pour but de véhiculer une image rassurante mais trompeuse de la vie domestique hétérosexuelle suburbaine, construisant ainsi les piliers du capitalisme patriarcal tels que la famille nucléaire hétérosexuelle, la consommation et le *home ownership* – l'achat de pavillon suburbains individuels au profit des promoteurs immobiliers (>106.).²⁰¹ Barbara Penner termine son analyse en rappelant que le succès de la performance domestique dépend finalement de l'engagement des acteur-ric-e-s : « Certainly, it seems undeniable that the moment one recognizes that domesticity is not passively experienced but actively performed, one must admit the possibility of variation, of choice, and of conflict in its enactment, as well as acknowledge the contingent and personal factors that shape each one ». ²⁰² (>116.)

116. La conclusion de Barbara Penner rappelle donc l'*agency* de l'acteur dans la performance qu'est sa vie domestique. Yoko Ono et John Lennon (>113. 114.) en sont un excellent exemple

– c'est un couple marié hétérosexuel qui, dans une chambre d'hôtel générique, symbolique et typique de la lune de miel habituelle (>115.), a réussi à renverser les codes du mariage hétérosexuel (>109. 110.) dans une performance volontaire et publique de leur intimité (>fig.24.). Ils sont tout autant les architectes que les acteur-ric-e-s de la scénographie dans laquelle ils évoluent. Ils imposent donc leur discours à travers la construction de leur propre scène d'énonciation et sa scénographie, qui est ici le produit de leur réinterprétation subversive et artistique de la chambre d'hôtel 902 du Hilton d'Amsterdam. (>117.)

117. Une alternative au mariage hétérosexuel (>110.) sera plébiscitée par le magazine Playboy, lancé en novembre 1953 par Hugh Hefner, qui jouera un rôle important dans la définition de nouveaux codes de production du genre au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle. Ces nouveaux codes ont été communiqués à travers l'architecture et sa promotion, reprenant la stratégie du pavillon individuel suburbain (>106.). Si le pavillon suburbain représente et promeut la famille nucléaire hétérosexuelle, l'architecture présentée par Playboy encourage elle le célibat masculin. Comme le présente Paul B. Preciado dans *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, la transformation de l'homme hétérosexuel américain en playboy nécessitait un *topos érotique alternatif* au pavillon suburbain en construisant un espace débarrassé des lois sexuelles et morales du couple hétérosexuel.²⁰³ Contrairement à la révolution féministe qui souhaite écarter l'espace domestique de ses préoccupations, Playboy réclame au contraire une réappropriation de l'espace domestique afin de le masculiniser à travers un *manifeste pour la libération masculine de l'idéologie domestique*, s'opposant ainsi à la fois au modèle hétérosexuel dominant et aux mouvements féministes et *gay* émergents.²⁰⁴ Le playboy se révèle être un homme d'intérieur avec la même ambition que Virginia Woolf (>72.) ; dans un éditorial datant de septembre 1956, on peut lire : « l'homme réclame à grands cris un logement à soi ». ²⁰⁵ Ce *topos érotique alternatif* se révèle être le studio

urbain, dont la quintessence sera le penthouse (>80.), qui produit le play-boy à travers un processus paradoxal : « D'un côté le play-boy ne parvient à se sentir libre que dans la réclusion de son appartement ; et d'un autre côté, le nouveau divorcé ne devient un play-boy qu'à travers un exercice de réappropriation de l'espace domestique et de sa décoration intérieure, pratiques traditionnellement associées à la féminité » (>136. 137.).²⁰⁶ (>118.)

118. Dans le studio urbain du *bachelor* tout comme dans les pages du magazine, la production du genre, autant masculin que féminin, se fait au moyen de constructions théâtrales intérieures. Les techniques de mise en scène ainsi que les éléments du décor sont au centre de ces théâtralisations. La production du genre masculin a lieu en intérieur, dans l'espace domestique masculinisé par Playboy, à travers des dispositifs architecturaux et technologiques assumant sa fabrication et s'opposant à une vision naturaliste de la masculinité (>135.).²⁰⁷ La construction de la Playmate en revanche se passe entre les pages du magazine Playboy qui, en faisant disparaître le quatrième mur de l'espace domestique, présente au regard masculin une féminité stéréotypée et chorégraphiée (>56.).²⁰⁸ Les Playmates sont en effet toujours photographiées dans des intérieurs mis en scène. Les Playmates, tout comme les Playboys, sont des créatures domestiques. (>119.)

119. Ce modèle de construction du genre par l'*enactment* est ici employé dans un but toujours masculiniste, mais son essence garde quelque chose de subversif, comme le révèle le reportage photographique mettant en scène Hugh Hefner et sa famille, publié en mars 1953 dans le *Chicago Daily News*, avant le lancement de son magazine Playboy. Dans ces photographies, les codes traditionnels de représentation du genre ont été intervertis – Millie Hefner lit le journal assise sur le canapé tandis que Hugh Hefner, assis par terre, tient le bébé sur ses genoux. Cette théâtralisation de la vie hétérosexuelle américaine (>106. 109. 110.) est finalement une autofiction domestique préalablement scénarisée par

Hefner, dans laquelle la scénographie occupe une place aussi importante que les acteur·rice·s. On reconnaît en effet les prémisses de la domesticité Playboy avec la *Womb Chair* de Saarinen (>121.) et la discothèque intégrée dans l'appartement.²⁰⁹ (>120.)

120. Le *penthouse* Playboy, publié dans le magazine en 1956, est l'intérieur le plus intéressant présenté par le magazine (>fig.25.). L'architecture devient plus qu'un simple décor de photographies intérieures : le *penthouse* est considéré par Preciado comme une authentique machine performative de production de genre. L'espace du *penthouse* est très adaptable et envahi d'éléments mouvants et rotatifs qui, toujours selon Preciado, mettent en avant « le caractère flexible, circulaire et réversible des normes des genres, sexuelles, raciales et politiques qui dominent la société américaine d'après-guerre ». ²¹⁰ L'espace du penthouse est donc en constante évolution, transformé par le bar giratoire, les panneaux coulissants, les rideaux translucides et les fauteuils rotatifs. Playboy prête à ces éléments mouvants des propriétés performatives autant dans la construction du genre masculin que du genre féminin. L'homme hétérosexuel se construit ici en tant que Playboy à travers la manipulation de ces éléments performatifs, mais leur vraie fonction est finalement de convaincre une invitée féminine de céder aux avances sexuelles de son hôte – autrement dit, de la transformer en Playmate. Playboy prête aux meubles des caractéristiques performatives extraordinaires, les considérant à la fois comme des *prothèses de célibataire* et des *machines à séduire* (>135.).²¹¹ Un peu comme dans la Maison de Verre de Chareau, l'identité de l'utilisateur est produite par les éléments mouvants (>34.). (>121.)

121. Le canapé D70 de Osvaldo Borsani, mis en scène dans le *penthouse* est un excellent exemple d'élément mouvant performatif (>34. 84. 102. 120.) (>fig.25.). Réputé pour son habilité à *mécaniser la séduction*, cette assise est en fait un redoutable canapé-lit. Le mouvement que permet un bouton situé sur son côté permet de le faire basculer d'un côté et de l'autre ou de l'étaler com-

plètement sous forme de lit (>109. 125.). L'assise du canapé peut donc passer subrepticement du côté de la table basse à celui de la cheminée, initiant ainsi une conversation romantique au coin du feu, avant de se transformer finalement en lit.²¹² De la même façon, Hugh Hefner voue une passion à la *Womb Chair* de Eero Saarinen car sa conception permet de s'asseoir en différentes positions plutôt que l'habituelle position assise assez rigide. Il y a donc une recherche de subversivité dans le mobilier choisi par Playboy – même s'il est ensuite mis en scène afin de favoriser l'objectification du corps des femmes plutôt que leur libération. (>122.)

122. La cuisine du *penthouse* est masculinisée en passant par une phase de *dédomestication*, qui consiste à mettre en avant l'aspect gadget et technologie de ses appareils, tout en articulant la différence sexuelle autour de la dichotomie masculin-technique/féminin-naturel (>135). La cuisine devient ainsi un lieu légitime de production de la masculinité.²¹³ La cuisine est séparée de la salle à manger par des panneaux coulissants qui permettent d'exposer fièrement sa technologie mais surtout de la dissimuler, ce qui lui vaut le surnom de *Kitchenless Kitchen*. Ainsi, comme dans la Maison de Verre par exemple, une part de la subversivité de la cuisine vient de son invisibilité (>36.).²¹⁴ (>123.)

123. Après le succès du *penthouse* Playboy, le magazine publiera d'autres projets architecturaux destinés aux célibataires urbains, comme par exemple le *Weekend Hideaway*, un projet dessiné par James E. Tucker pour Playboy et publié en 1959 (>fig.26.). Le *Weekend Hideaway* est une maison de week-end avec deux chambres à coucher, conçue pour régler le problème du bachelor en recherche d'une résidence secondaire : les cottages sont malheureusement systématiquement conçus pour une famille (>106.). La maison brouille la limite en intérieur et extérieur avec ses larges baies vitrées, ce qui est accentué par l'absence de porte d'entrée : l'accès à l'intérieur se fait uniquement par des portes vitrées coulissantes de chaque côté du séjour. Ces portes d'entrées particulières tiennent le fantôme de la

famille nucléaire suburbaine à distance : « The marital threshold, and all of its associations to suburban iconography, is erased ».²¹⁴

124. Le *Weekend Hideaway* est composé d'un *living-room* principal, auquel viennent se greffer deux chambres à coucher, toutes deux appartenant explicitement à des célibataires urbains afin d'éviter toute allusion à des enfants. Sous le *living-room* se trouve la salle de jeux du célibataire, connue sous le nom de *cave*. Comme dans la salle de bain du *penthouse* Playboy (>120.), un mur est orné de dessins préhistoriques copiés des caves de Lascaux, rappelant de manière « colorée et vigoureuse » la position de l'homme comme chasseur. Trois fenêtres, qui semblent directement inspirées du projet de Loos pour Joséphine Baker (>26. 27.), permettent de contempler l'espace sous-marin de la piscine et les éventuels corps féminins qui s'y déplaceraient tout en décorant l'espace comme de « lumineuses fresques vivantes » (>fig.26.). Comme dans le projet de Loos, ce dispositif a pour but d'objectifier le corps de la femme pour mieux le contrôler : « The Hideaway maintains the infrastructure of control, but furthers the themes of containment : the woman becomes a zoological specimen, confined and observed within the pool ».²¹⁵ (>125.)

125. Le lit circulaire Playboy (>fig.27.) fait sa première apparition dans un troisième projet Playboy publié en 1962 dans le magazine éponyme : la *Playboy Townhouse*. Le lit rond est la parfaite hybridation du lit du célibataire urbain Playboy – décor de ses aventures sexuelles – et du *study* – l'espace genré masculin par excellence (>66. 67. 130.). C'est à la fois un lit (>109.), un bureau (>66. 67.) et un canapé (>121.) : c'est un décor de théâtre propices à des rencontres sexuelles, au sommeil, au travail, et parfois même aux réunions entre amis ou en famille.²¹⁶ Le lit a évidemment été conçu sur le modèle de Hugh Hefner (>119.), qui était connu pour ne travailler que par terre ou depuis son lit, sans jamais sortir de chez lui. La conception de ce lit est donc une manière d'exporter son mode de vie de Playboy chez les autres hommes célibataires – le lit étant

de toute évidence conçu exclusivement pour un client de sexe masculin. Le lit circulaire a effectivement pour but de maintenir la ségrégation des genres (>3. 49. 58.) – il a beau être plus large qu'un lit conjugal (>109.), aucune femme n'est invitée à y rester « plus que nécessaire ».²¹⁷ (>126.)

126. Le lit circulaire de deux mètres soixante de diamètre (>125.) possède également un dispositif rotatif motorisé hydraulique, commandé par un des boutons sur le panneau de contrôle du lit. Le tableau fixe du lit contient tous les connexions multimédias nécessaires à Hefner : une radio, un téléviseur, un projecteur de film et un téléphone (>135.) (>fig.27.).²¹⁸ Hefner ayant l'habitude de fermer les volets rideaux de son intérieur afin de pouvoir vivre sur son propre cycle indépendamment du soleil, le lit rotatif devient selon Preciado « une micro-planète en perpétuel mouvement qui, à la différence de la Terre, n'était plus régie par les coordonnées spatio-temporelles naturelles mais par une construction scénographique incessante orchestrée par l'occupant lui-même. »²¹⁹ Hefner est donc libre de contrôler son empire depuis sa plateforme rotative offrant une vision panoptique sur son environnement (>17. 62. 63.).²²⁰ (>127.)

127. Comme le souligne Siegfried Giedion dans *La Mécanisation au pouvoir*, le mobilier peut offrir une lecture de « l'attitude d'une époque ». Dans le cas du lit circulaire de Playboy, Preciado y lit un manifeste : « une critique exultante et baroque de la ségrégation des espaces, de la distance entre lieu de travail et lieu de récréation, de l'opposition traditionnelle entre atmosphères professionnelle et privée ».²²¹ Cette critique de la vision hétéronormative de l'espace public (>75.), de l'espace domestique et de la sexualité (>109.) s'accompagne d'une célébration de tout ce qui construit l'identité stéréotypée de l'homme célibataire hétérosexuel – le lit symbole de conquêtes (>125.), le bureau comme témoin de carrière (>67. 72.), la technologie gadget (>135.), les médias (>117. 118. 119.) et les alcools forts de qualité – comme pour nier le potentiel subversif du lit dans un contexte de lutte

pour l'égalité des sexes (>fig.27.). (>128.)

128. Playboy joue avec la dimension théâtrale et performative de l'architecture dans le but de produire de nouveaux codes modernes du genre. Le magazine a donc une approche subversive de l'espace, puisqu'il en reconnaît la construction par des normes culturelles et sociales qu'il joue à troubler et à exposer dans ses pages : « Tandis que Mies van der Rohe et Philip Johnson éliminent les cloisons intérieures et utilisent des murs de verre pour dévoiler l'intérieur (laisser l'architecture à nu), Hefner s'applique à représenter le régime domestique à travers les moyens de communication (...). Ce qui est dévoilé, c'est le caractère théâtral et politique de l'architecture, les conditions culturelles qui séparent le visible et l'invisible et qui différencient sphère privée et sphère publique depuis le 19ème siècle jusqu'à la guerre froide. Ce dévoilement va conduire à la production d'un intérieur post-domestique qui n'est plus défini par son caractère privé et où les habitants sont conscients de leur double condition théâtrale : acteurs et spectateurs, voyeurs et exhibitionnistes » (>16. 17. 18.).²²² (>129.)

129. La villa Lemoine, un des projets résidentiels les plus emblématiques de Rem Koolhaas, est, comme le penthouse Playboy (>120.) ou l'appartement de Bestegui (>80.), truffée d'éléments mouvants mécaniques (>84. 120. 121. 122.). Cependant, contrairement aux deux cas précédents, ces éléments mouvants ne sont pas là pour des questions d'amusement ou de séduction, mais plutôt parce qu'ils sont nécessaires à l'habitant. Terminée en 1998, la maison est conçue entièrement autours du handicap physique de M. Lemoine, qui se trouve en chaise roulante depuis un accident de la route survenu quelques années plutôt.²²³ C'est une maison qu'on pourrait qualifier de subversive, dans le sens où elle met au premier plan le handicap physique de son habitant, ce qui est plutôt rare dans une société validiste. La maison est conçue de manière assez complexe à la demande du client, qui, à cause de son handicap, est prisonnier de son architecture.²²⁴ Joel Sanders, dans *Stud : Architectures of Masculinity*, souligne l'inversion des rôles tradi-

tionnels que cette situation génère : c'est en effet habituellement la *housewife* qui est prisonnière de son espace domestique (>106.).²²⁵ (>130.)

130. L'élément mouvant phare de la maison est bien sûr la célèbre plateforme de trois par trois mètres cinquante, activée par un piston hydraulique, qui permet le mouvement d'une chaise roulante dans la maison (>fig.28.). Cette plateforme est évidemment inspirée des modèles présentés et analysés par Koolhaas dans *Delirious New York*, comme le prototype d'ascenseur de Otis réalisé en 1853 ou la plateforme du Radio City Hall²²⁶, mais elle a également une autre généalogie plus rarement mentionnée : celle du *study* ou de la bibliothèque (>66. 67.). La plateforme n'est en effet pas qu'un ascenseur, elle est aussi une pièce mouvante à part entière, dont le programme est dédié à la figure masculine de la maison. En effet, la plateforme est généralement meublée d'un long bureau sur toute sa largeur, tandis que celle-ci monte et descend le long d'une bibliothèque verticale immobile, ce qui permet à M. Lemoine d'accéder à chacun de ses livres et objets. La plateforme, d'après Sanders, est donc une architecture prothétique qui restaure la liberté de mouvement que son accident lui a enlevée en lui rendant le pouvoir et les attributs nécessaires à une performance de masculinité (>133.).²²⁷ Le *study* mobile de M. Lemoine est donc un exemple de *man's room* subversif dans sa forme. Il permet la réappropriation et la réinterprétation d'une pièce masculine à un homme en chaise roulante – les personnes en chaises roulantes étant habituellement dé-genré·x·e·s et invisibilisé·x·e·s par notre société validiste – mais demeure dans la tradition du *study*, puisqu'il s'agit sans équivoque d'une restauration et célébration de la masculinité. (>131.)

131. D'autres mécanismes motorisés sont présents pour faire vivre la maison et pour permettre à M. Lemoine une vie mobile, tels que le *joystick* contrôlant la porte d'entrée, facilement activable depuis une chaise roulante, les baies vitrées coulissantes (>123.), ou encore l'ouverture du grand œil rond. La dalle du plafond est également un agent de mouvement puisque,

truffée de rails et d'aiguillages, elle permet le déplacement de rideaux, de tapisseries, de peintures, de lampes, de portes et même d'une cage à oiseaux.²²⁸ Les rideaux (>55.) sont d'ailleurs un élément souvent utilisé par Koolhaas pour créer différentes interiorités, et parfois même pour genrer des espaces – peut être de façon ironique – comme dans la villa Geerlings. Dans cette villa, les rideaux définissent les qualités de l'intérieur et changent donc régulièrement de texture, comme dans la villa Lemoine. Dans la cuisine de la villa Geerlings, le rideau devient un voile féminin de soie rose ornementée²²⁹, comme pour souligner le genre encore féminin de la cuisine de façon performative (>19. 136. 137.). Si la Glass House de Johnson (>17. 18.) a de toute évidence été une inspiration pour les maisons Lemoine et Geerlings, la présence des rideaux est une tentative de Koolhaas de rendre la boîte de verre et le plan libre plus domestiques. (>132.)

132. La villa Lemoine est le sujet du film *Koolhaas Houselife* de Ila Bêka et Louise Lemoine, dans lequel la maintenance de la maison est traitée comme une performance parfois humoristique (>fig.28.), s'inscrivant à la fois dans la lignée de *Mon Oncle*, qui a poussé le modernisme jusqu'à l'absurde afin d'en révéler les dysfonctionnements, et dans celle des performances artistiques de Mierle Laderman Ukeles en 1969. Au travers de performances effectuées en public, accompagnées de son *Manifesto for Maintenance Art*, elle met en évidence le travail domestique qui est invisibilisé et sous-évalué (>13. 106. 107. 108. 115.).²³⁰ *Koolhaas Houselife*, en choisissant Guadalupe, la concierge, comme personnage principal, révèle le pouvoir performatif de la maison. La villa est présentée à travers une suite d'événements initiés par la maison elle-même (>81. 86. 87.).²³¹ On observe les conséquences spatiales mais aussi sociales des éléments choisis par Koolhaas : l'escalier en colimaçon impraticable, la difficulté de passer d'une partie à l'autre de la maison – en passant par le patio – en raison de la taille et l'orientation des portes, la complexité du nettoyage des baies vitrées (>16. 17. 123.), ou l'assujettissement des habitants aux éléments mécanisés (>84. 120.

121. 122. 130.), contraintes de subir leurs dysfonctionnements quotidiens. *Koolhaas Houselife* dérange les codes de représentation idéalistes modernes et contemporains des œuvres architecturales pour révéler la chorégraphie du quotidien qu'elles contiennent, et l'influence que les éléments construits ont sur elle. (>133.)

133. Si de nombreux auteurs se sont intéressés au rôle de l'espace dans la construction de l'identité féminine (>21. 49.), on trouve beaucoup moins de textes consacrés à la fabrication spatiale de la masculinité (>67. 77.). La collection d'essais consacré au sujet intitulée *Stud : Architectures of Masculinity* publiée par Joel Sanders en 1996 est un des premiers ouvrages sur la question. L'architecture a en effet tout autant contribué à la construction de l'identité masculine – spatialement bien sûr mais aussi culturellement – la figure de l'architecte est en effet considérée comme l'essence de la masculinité. Dans son introduction, Sanders identifie quatre stratégies architecturales renforçant la performance masculine : la démarcation de limites (*demarcating boundaries*) (>134.), l'organisation des regards (*organizing gazes*) (>134.), la distribution d'objets (*distributing objects*) (>135.) et le revêtement de la surface du mur (*dressing wall surfaces*) (>136. 137. 138.).²³² (>134.)

134. La démarcation des limites, ou la ségrégation spatiale, est la même que celle qui construit l'identité féminine (>41. 51. 106.). Symbolisée par Evans par le mur (>2.), elle génère les binarismes essentiels à l'hétéronormativité – comme l'opposition entre public et privé, intérieur et extérieur, homme et femme ou hétéro- et homosexualité (>75.) – dont la quintessence est bien sûr les toilettes publiques (>6. 7.). L'organisation des regards est également une stratégie essentielle à la construction du genre féminin – l'autorité visuelle étant souvent conférée à un spectateur masculin sur des objets, dont le corps féminin fait souvent partie, rendus impuissants. Les projets Playboy (>124.) (>fig.26), la Maison de Verre (>30.) (>fig.8.) ou le projet de Loos pour Joséphine Baker (>26. 27.) (>fig.7.) en sont de très bons exemples. Il existe en revanche aussi

des espaces, comme celui de la Glass House de Johnson, qui renversent les relations de pouvoir habituellement induites par le regard (>17. 18.) (>fig.4.).²³³ (>135.)

135. L'utilisation d'objets pour renforcer la performance de genre est en revanche typiquement masculine. Le sujet masculin de la deuxième moitié du vingtième siècle se définit par des objets précis qui, à cause de leurs caractéristiques technologiques, peuvent plutôt être qualifiés de gadgets. Le célibataire urbain construit au travers des pages du magazine Playboy s'appuie principalement sur les objets mécaniques et technologiques de son appartement pour performer sa masculinité et séduire. Le gadget lui permet notamment de masculiniser sa cuisine (>121. 122. 125.). La performance masculine gadget est d'ailleurs partout dans la culture populaire de l'époque : le playboy Rock Hudson de *Pillow Talk*, sorti en 1959, ne doit son succès auprès des femmes que grâce à l'impressionnant équipement technologique de son appartement, tandis que chaque épisode de la franchise James Bond révèle un espion britannique caractérisé par ses gadgets de plus en plus improbables – et son succès auprès des femmes. Même l'homme marié suburbain (>106.), menacé par cet étalage de masculinité, emprunte la stratégie des playboys afin de se réappropriier la cuisine : le couteau à découper électrique (*electric carving knife*) a en effet été conçu afin de consolider l'ego hésitant du nouveau mari suburbain, lui permettant de performer le rituel traditionnellement masculin du découpage de viande avec une plus grande confiance en soi.²³⁴ (>136.)

136. L'assertion de Sanders selon laquelle le revêtement du mur joue un rôle important dans la construction de la masculinité est intéressante car contre-intuitive. L'architecte masculin s'est en effet toujours distancé des notions de décoration (>83.), dont le revêtement des murs fait évidemment partie, au profit de la structure. Cette opposition entre structure et décoration a évidemment toujours été genrée – la structure étant évidemment masculine et la décoration féminine – raison pour laquelle les architectes

ont toujours considéré la mise en œuvre comme un art supérieur à celui de la mise en scène. La profonde division entre architecture et architecture d'intérieur est l'objet de l'essai *Curtain Wars : Architects, Decorators and the twentieth-century Domestic Interior* de Joel Sanders, dans lequel il explique le mépris des architectes masculins pour la décoration comme une anxiété hétérosexuelle de l'homosexualité et des stéréotypes qui l'accompagne – le décorateur, encore aujourd'hui, est souvent représenté dans la culture populaire par un homosexuel stéréotypé.²³⁵ (>137.)

137. Cette peur hétérosexuelle de la décoration a la même source que celle de l'ornementation en façade, elle provient de sa ressemblance métaphorique avec l'habillement (>39. 40.). Les architectes modernistes, Adolf Loos et Le Corbusier en tête, considéraient l'homme nu comme leur modèle archétypal, par opposition à la femme, qui avec ses vêtements ornementés et son maquillage, était assimilable à une masquerade (>42. 44.), et dessinaient donc des façades nues, comparables à leur modèle nu masculin (>41.). Le mépris de Loos pour l'ornementation, documenté dans son essai *Ornament et crime*, est donc – en plus d'être genré – ouvertement homophobe selon Beatriz Colomina (sans compter ses remarques de caractère raciste). Son mépris de l'ornement est une tentative d'élever l'homme moderne au-dessus de toute marque de féminité, ethnicité, sexualité ou classe.²³⁶ Le fait que les rideaux (>55.) soient entièrement détachables de l'architecture les rendent en effet très peu architectoniques – Sanders note d'ailleurs l'ironie de l'expression *curtain wall* (>16.), désignant la façade de verre incarnant ces stéréotypes masculins et prenant pourtant le nom du rideau, l'élément signature du décorateur. L'analogie avec le vêtement est donc d'autant plus présente en intérieur qu'en façade – analogie dont le rideau est le symbole : on dit en effet des rideaux qu'ils sont là pour habiller la pièce (*window dressing*) (>19. 100.). L'architecture de surface conçue par Eileen Gray proposera une perturbation de la dichotomie architecture/décoration (>101.).²³⁷ (>138.)

138. Les matériaux choisis pour habiller l'espace (>137.) sont donc choisis avec soin par l'architecte masculin afin de conjurer le potentiel *queer* de l'ornementation de la surface. Les panneaux de bois étant considérés comme virils, on les trouve habituellement dans les clubs masculins, les tribunaux ou dans les bars, mais ils s'immiscent également dans les pièces masculines de l'espace domestique, comme dans le *study* de la villa Müller (>66.) (>fig.16.). Les mêmes propriétés viriles sont attribuées aux matériaux tels que le verre, l'acier et la pierre. Tandis que le bois évoque une vision de l'homme avant sa domestication, l'acier évoque le monde industriel masculin et, associé au verre, le monde *corporate* du *curtain wall* (>16.). Ces matériaux convoient les mêmes qualités qu'on prête à la masculinité elle-même, dont l'authenticité, l'austérité et la permanence. Enfin la pierre, en particulier le marbre, et le bois sont employés pour les motifs naturels que ces matériaux présentent, par Mies van der Rohe et Loos notamment. L'ornementation semble en effet être plus acceptable si elle est d'origine *naturelle*.²³⁸

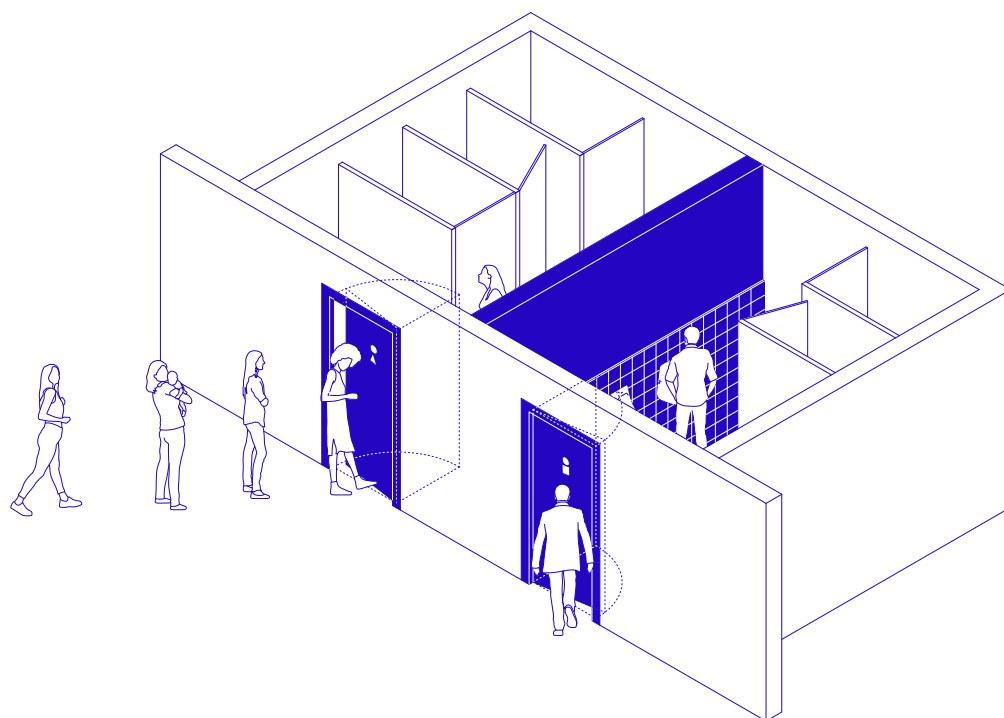
1. Sam Boursier, *Queer Zones* (Paris: Editions Amsterdam, 2018), 142-143.
2. Ibid. Citation de *Gender Trouble*, sa traduction.
3. Nicky Gregson et Gillian Rose, *Taking Butler Elsewhere : performativities, spatialities and subjectivities* (Environment and Planning D: Society and Space, volume 18, 2000), 434.
4. Ibid., p. 445.
5. Ibid., p. 343.
6. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 16.
7. Ibid.
8. Mark Rakatansky, « Spatial Narratives » Dans *Tectonic Acts of Desire and Doubt*, de Mark Rakatansky (London: AA Publications, 2012), 112.
9. Ibid., p. 90.
10. Ibid., p. 78.
11. Beatriz Preciado, *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* (Paris: Flammarion, 2011), 129.
12. Jusqu'en janvier 2016, les écrits de Paul B. Preciado sont publiés sous le nom de Beatriz Preciado.
13. Mark Wingley, « Untitled: The Housing of Gender » Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 331.
14. Ibid., 336.
15. Mark Rakatansky, « Identity and the Discourse of Politics in Contemporary Architecture » Dans *Tectonic Acts of Desire and Doubt*, de Mark Rakatansky (London: AA Publications, 2012), 238.
16. Ibid., 240-241.
17. Ibid., 246.
18. Judith Butler, « Burning acts - injurious speech. » Dans *Performativity and Performance*, de Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick. (Londres: Routledge, 1995), 198.
19. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 48.
20. Dominique Maingueneau. s.d. Glossaire. Accès le janvier 2021. <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Senon>.
21. Ibid.
22. Mark Wingley, « Untitled: The Housing of Gender » Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 350, 389.
23. Robin Evans, « Figures, Doors and Passages. » Dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, de Robin Evans (Cambridge: MIT Press, 1997), 89.
24. Christopher Alexander, « The Poetry of the Language. » Dans *A Pattern Language*, de Christopher Alexander (New York: Oxford University Press, 1977), xli-xliv.
25. Robin Evans, « Figures, Doors and Passages. » Dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, de Robin Evans (Cambridge: MIT Press, 1997), 56-57.
26. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 56.
27. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 382-383.
28. Robin Evans, « Figures, Doors and Passages. » Dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, de Robin Evans (Cambridge: MIT Press, 1997), 56.
29. Ibid., p. 64.
30. Ibid.
31. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 137.
32. Robin Evans, « Figures, Doors and Passages. » Dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, de Robin Evans (Cambridge: MIT Press, 1997), 76.
33. Beatriz Preciado, « The Birth of the Female Cabinet. » Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 148.
34. Robin Evans, « Figures, Doors and Passages. » Dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, de Robin Evans (Cambridge: MIT Press, 1997), 89.
35. Beatriz Preciado, « The Birth of the Female Cabinet. » Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 117-117.
36. Ibid., p. 160.
37. Joel Sanders, *Stud: Architectures of Masculinity* (2005) 11 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/stud-architectures-of-masculinity/>
38. Ibid.
39. Ibid.
40. Leslie Kern, *Feminist City* (London: Verso, 2020), 62.
41. Joel Sanders, *Stud: Architectures of Masculinity* (2005) 11 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/stud-architectures-of-masculinity/>
42. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 36-37.
43. Joel Sanders, *From Stud to Stalled! Architecture in Transition* (2017). Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/from-stud-to-stalled-architecture-in-transition/>
44. Leslie Kanes Weisman, « The Home as a Metaphor for Society. » Dans *Discrimination by Design*, de Leslie Kanes Weisman (Champaign: University of Illinois Press, 1992), 92.
45. Sébastien Grosset, « Le théâtre est-il habitable ? » Dans *Penser la scène*, de Michel Groneberg (Lausanne: Etudes de Lettres, 2018), 63-80.
46. Ibid.
47. George Wagner, « The Lair of the Bachelor. » Dans *Architecture and Feminism*, de Elizabeth Danze et Carol Henderson Debra Coleman (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 214.
48. Aaron Betsky, *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire* (New York: William Morrow and Company, 1997), 114-115.
49. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 154.
50. Ibid., p. 152.
51. George Wagner, « The Lair of the Bachelor. » Dans *Architecture and Feminism*, de Elizabeth Danze et Carol Henderson Debra Coleman (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 214.
52. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 153.
53. Mark Wingley, « Untitled: The Housing of Gender » Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 388.
54. Aaron Betsky, *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire* (New York: William Morrow and Company, 1997), 114-115.
55. Irene Cieraad, « Dutch Windows, Female Virtue and Female Vice. » Dans *At Home, An Anthropology of Domestic Space*, de Irene Cieraad (Syracuse: Syracuse University Press, 1999), 31-32.
56. Ibid., 35-36.
57. Ibid., 37-39.
58. Ibid., 48-49.
59. Ibid., 50.
60. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 157.
61. Beatriz Colomina, « The Split Wall: Domestic Voyeurism. » Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992).
62. Ibid., p. 98.
63. Ibid., p. 90.
64. Christopher Wilson, « Looking at/in/from the Maison de Verre. » Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 239.
65. Ibid., p. 245.
66. Ibid., p. 248-249.
67. Ibid.
68. Ibid., p. 241.
69. Ibid., p. 247.
70. Anne Troutman, « The modernist boudoir and the erotics of space. » *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 308-309.
71. Christopher Wilson, « Looking at/in/from the Maison de Verre. » Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 247.
72. Anne Troutman, « The modernist boudoir and the erotics of space. » *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 308-309.
73. Christopher Wilson, « Looking at/in/from the Maison de Verre. » Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 248-249.
74. Ibid.
75. Ibid., p. 234-238.
76. Ibid., p. 239.
77. Michael Levenson et Karen Chase, « On the Parapets of Privacy: Walls of Wealth and Disposition. » Dans *The Spectacle of Intimacy*, de Karen Chase et Michael Levenson (Princeton: Princeton University Press, 2000), 143.
78. Ibid., p. 147.
79. Charles Rice, « Photography's veil, Reading gender and Loos' interiors. » Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 286.
80. Beatriz Colomina, « The Split Wall: Domestic Voyeurism. » Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 126.

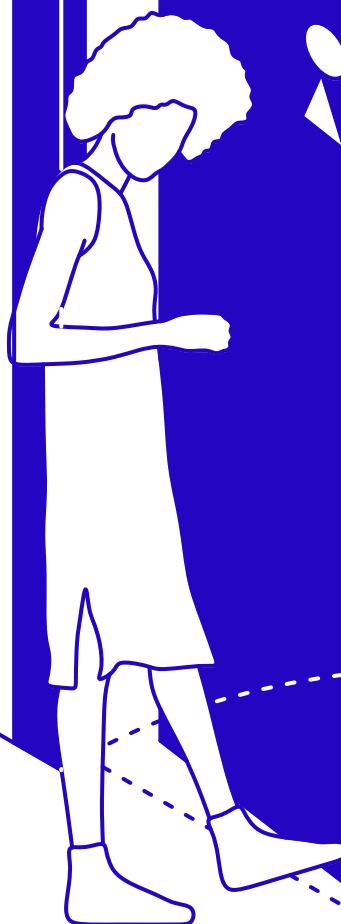
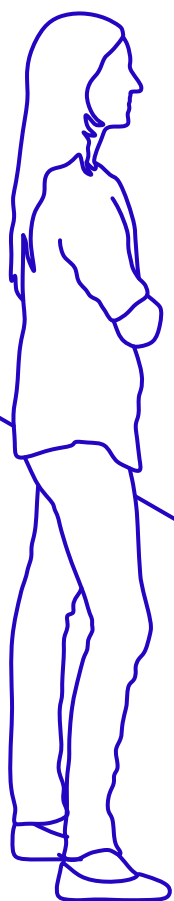
80. Charles Rice, «Photography's veil, Reading gender and Loos' interiors.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 287.
81. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 94.
82. Ibid.
83. Ibid., p. 95.
84. Can Onaner, *Adolf Loos et l'humour masochiste* (Genève: MetisPresses, 2019), 92.
85. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 95.
86. Joan Riviere, «Womanliness as a Masquerade.» Dans *Female Sexuality*, de Joan Riviere (Londres: Routledge, 1999).
87. Charles Rice, «Photography's veil, Reading gender and Loos' interiors.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005).
88. Ibid., p. 292.
89. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 265.
90. Ibid., 271.
91. Ibid.
92. Ibid., p. 270.
93. Ibid., p. 280-301.
94. Ibid.
95. Anne Troutman, «The modernist boudoir and the erotics of space.» *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005).
96. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 115-116.
97. Ibid., p. 199.
98. Voir: *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe: Constructing Identities and Interiors*, ed. Denise Amy Baxter (London: Ashgate, 2010), 2.
99. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 154.
100. Ibid., p. 137-138.
101. Ibid., p. 145-147.
102. Ibid., p. 147-148.
103. Georgina Downey et Mark Taylor, «Curtains and carnality: processural seductions in eighteenth century text and space.» Dans *Imaging : Proceedings of the 27th International SAHANZ Conference*, 30 June - 2 July 2010, Newcastle, New South Wales, 6.
104. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 150.
105. Georgina Downey et Mark Taylor, «Curtains and carnality: processural seductions in eighteenth century text and space.» Dans *Imaging : Proceedings of the 27th International SAHANZ Conference*, 30 June - 2 July 2010, Newcastle, New South Wales, 4.
106. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 156-157.
107. Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, «What is Baroque?» (Minnesota: University of Minnesota Press, 1993), 27-38.
108. Georgina Downey et Mark Taylor, «Curtains and carnality: processural seductions in eighteenth century text and space.» Dans *Imaging : Proceedings of the 27th International SAHANZ Conference*, 30 June - 2 July 2010, Newcastle, New South Wales, 4.
109. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 151.
110. Ibid., p. 155.
111. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 138.
112. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 130.
113. Ibid., p. 161-162.
114. Anne Troutman, «The modernist boudoir and the erotics of space.» *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 301.
115. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 167.
116. Ibid., p. 197-198.
117. Ibid., p. 211.
118. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 146.
119. Anne Troutman, «The modernist boudoir and the erotics of space.» *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 304-305.
120. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 79-83.
121. Ibid.
122. Can Onaner, *Adolf Loos et l'humour masochiste* (Genève: MetisPresses, 2019), 103.
123. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 86.
124. Can Onaner, *Adolf Loos et l'humour masochiste* (Genève: MetisPresses, 2019), 104.
125. Ibid., p. 98-100.
126. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 86.
127. Mark Wingley, «Untitled: The Housing of Gender » Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 347-348.
128. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 97.
129. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 81.
130. Leslie Kanes Weisman, «The Home as a Metaphor for Society.» Dans *Discrimination by Design*, de Leslie Kanes Weisman (Champaign: University of Illinois Press, 1992), 93-94.
131. Ibid., p. 94-95.
132. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 83.
133. Can Onaner, *Adolf Loos et l'humour masochiste* (Genève: MetisPresses, 2019), 87.
134. Ibid., p. 113-114.
135. Anne Troutman, «The modernist boudoir and the erotics of space.» *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 304.
136. Can Onaner, *Adolf Loos et l'humour masochiste* (Genève: MetisPresses, 2019), 120.
137. Ibid., p. 116.
138. Ibid., p. 106.
139. Ibid., p. 99.
140. Ibid., p. 105-107.
141. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 183-184.
142. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*. Traduit par Clara Malraux (Paris: Editions 10/18, 2017), 160.
143. Dörte Kuhlmann, *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference* (London/New York: Routledge, 2013), 147.
144. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 183-184.
145. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*. Traduit par Clara Malraux (Paris: Editions 10/18, 2017), 123, 267.
146. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 67.
147. Ibid., p. 68.
148. Eve Kosofsky Sedgwick, «Introduction: Axiomatic.» Dans *Epistemology of the Closet*, de Eve Kosofsky Sedgwick (Berkeley: University of California Press, 1990), 11.
149. Ibid., p. 2.
150. Ibid., p. 8.
151. Ibid., p. 3-4.
152. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 67.
153. Aaron Betsky, *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire* (New York: William Morrow and Company, 1997), 16-17.
154. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 72.
155. Aaron Betsky, *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire* (New York: William Morrow and Company, 1997), 17.
156. Ibid., p. 193-194.

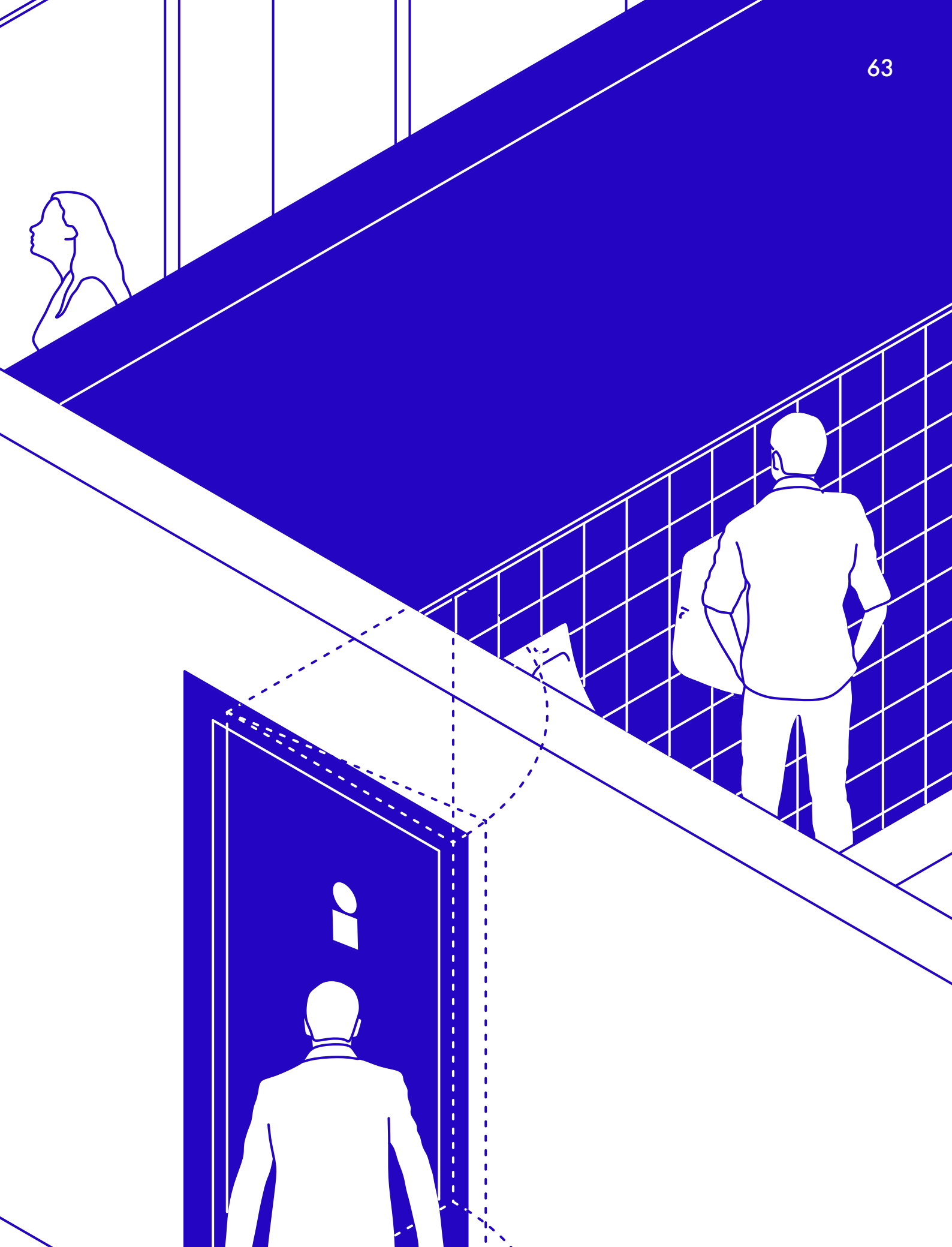
157. Ibid., p. 21-22.
158. Wim van der Bergh, *Bestegui avant Le Corbusier* (Paris: Editions b2, 2015).
159. Ibid.
160. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 133-135.
161. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992).
162. Edouard Rolland, «L'appartement Bestegui (1929-1938) par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ou la rencontre entre architecture puriste et décoration surréaliste.» Dans *Aménagement intérieur et cohabitation des styles aux époques moderne et contemporaine*, de Barbara Jouve et Hadrian Viraben Claire Hendren, (Paris: site de l'HiCSA, 2018), 127-145.
163. Beatriz Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 109-110.
164. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 122.
165. Ibid., p. 166.
166. Ibid., p. 133-135.
167. Ibid., p. 158.
168. Ibid., p. 147, 160.
169. Ibid., p. 153.
170. Ibid., p. 156-158.
171. Ibid., p. 139.
172. Ibid., p. 150.
173. Ibid., p. 129, 132, 137.
174. Ibid., p. 170-176.
175. Ibid., p. 39-40.
176. Ibid., p. 40.
177. Ibid., p. 43.
178. Ibid., p. 52.
179. Deborah Fausch, «The Knowledge of the Body and the Presence of History – Towards a Feminist Architecture.» Dans *Architecture and Feminism*, de Debra Coleman, Elizabeth Danze et Carol Henderson (New York: Princeton Architectural Press, 1996).
180. Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (Stockholm: Axl Books, 2007), 48-52.
181. Ibid., p. 78-79.
182. Ibid., p. 56.
183. Ibid., p. 57.
184. Ibid., p. 48.
185. Ibid., p. 51.
186. *Une maison malfamée : E.1027. Une histoire d'obsessions*, Beatriz Colomina, Espazium, 2012.
<https://www.espazium.ch/fr/actualites/une-maison-malfamee-e1027>
187. Ibid.
188. Ibid.
189. Dolores Hayden, «Introduction.» Dans *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods*, de Dolores Hayden (Cambridge: MIT Press, 1981), 3-6.
190. Beatriz Preciado, *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* (Paris: Flammarion, 2011), 37.
191. Dolores Hayden, «Communitarian Socialism and Domestic Feminism.» Dans *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods*, de Dolores Hayden (Cambridge: MIT Press, 1981), 55-58.
192. Dolores Hayden, «Introduction.» Dans *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods*, de Dolores Hayden (Cambridge: MIT Press, 1981), 27.
193. Beatriz Preciado, *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* (Paris: Flammarion, 2011), 149.
194. Ibid., p. 188.
195. Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick, «Introduction.» Dans *Performativity and Performance*, de Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick (Londres: Routledge, 1995), 11.
196. Barbara Penner, «Rehearsing domesticity. Postwar Pocono honeymoon resorts.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 116-117.
197. Erving Goffman, «Performances.» Dans *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman (Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956), 23.
198. Beatriz Preciado, «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado (Princeton: Princeton, 2012), 126.
199. Barbara Penner, «Rehearsing domesticity. Postwar Pocono honeymoon resorts.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 116-117.
200. Colomina, Beatriz. «Pyjama Party: what we do in bed.» *Architectural Review*, 2019.
201. Barbara Penner, «Rehearsing domesticity. Postwar Pocono honeymoon resorts.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar (Londres: Routledge, 2005), 103-117.
202. Ibid., p. 117.
203. Beatriz Preciado, *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* (Paris: Flammarion, 2011), 15.
204. Ibid., p. 39.
205. Ibid., p. 43.
206. Ibid., p. 41.
207. Ibid., p. 42.
208. Ibid., p. 52.
209. Ibid., p. 80-81.
210. Ibid., p. 85-86.
211. Ibid., p. 89-90.
212. Ibid., p. 90-91.
213. Ibid., p. 93.
214. George Wagner, «The Lair of the Bachelor.» Dans *Architecture and Feminism*, de Elizabeth Danze et Carol Henderson Debra Coleman (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 204.
215. Ibid., p. 204-206.
216. Beatriz Preciado, *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* (Paris: Flammarion, 2011), 15.
217. Ibid., p. 151.
218. Ibid., p. 150.
219. Ibid., p. 153.
220. George Wagner, «The Lair of the Bachelor.» Dans *Architecture and Feminism*, de Elizabeth Danze et Carol Henderson Debra Coleman (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 214.
221. Beatriz Preciado, *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* (Paris: Flammarion, 2011), 155-157.
222. Ibid., p. 83.
223. Roberto Gargiani, Rem Koolhaas|OMA, *The Construction of Merveilles* (Lausanne: EPFL Press, 2019), 204.
224. Ibid., p. 206.
225. Joel Sanders, *Stud: Architectures of Masculinity* (2005) 11 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/stud-architectures-of-masculinity/>
226. Roberto Gargiani, Rem Koolhaas|OMA, *The Construction of Merveilles* (Lausanne: EPFL Press, 2019), 207.
227. Joel Sanders, *Stud: Architectures of Masculinity* (2005) 11 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/stud-architectures-of-masculinity/>
228. Roberto Gargiani, Rem Koolhaas|OMA, *The Construction of Merveilles* (Lausanne: EPFL Press, 2019), 208.
229. Ibid., p. 188.
230. Hilary Sample, *Maintenance Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2016), 64-68.
231. Ibid., p. 97.
232. Joel Sanders, *Stud: Architectures of Masculinity* (2005) 11 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/stud-architectures-of-masculinity/>
233. Ibid.
234. Ibid.
235. Joel Sanders, *Curtain Wars: Architects, Decorators and the twentieth-century Domestic Interior* (2005) 10 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/curtain-wars-architects-decorators-and-the-twentieth-century-domestic-interior/>
236. Mark Wingley, «Untitled: The Housing of Gender » Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 14.
237. Joel Sanders, *Curtain Wars: Architects, Decorators and the twentieth-century Domestic Interior* (2005) 10 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/curtain-wars-architects-decorators-and-the-twentieth-century-domestic-interior/>
238. Ibid.
239. Mark Rakatansky, «Identity and the Discourse of Politics in Contemporary Architecture » Dans *Tectonic Acts of Desire and Doubt*, de Mark Rakatansky (London: AA Publications, 2012), 248.
240. Iñaki Abalos, *The good life, A guided visit to the houses of modernity* (Zurich: Park Books, 2019), 174-176.
241. Aaron Betsky, *Building Sex: Men, Women, Architecture, and the Construction of Sexuality* (New York: William Morrow and Company, 1995).

Ségrégation Urinaire

Fig. 1.
Toilettes publiques
6. 7. 8. 9. 10.

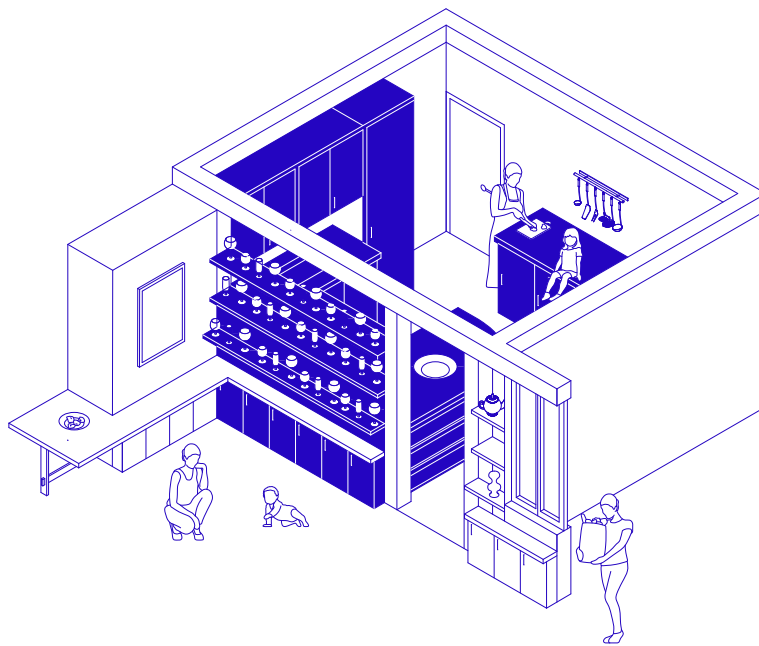


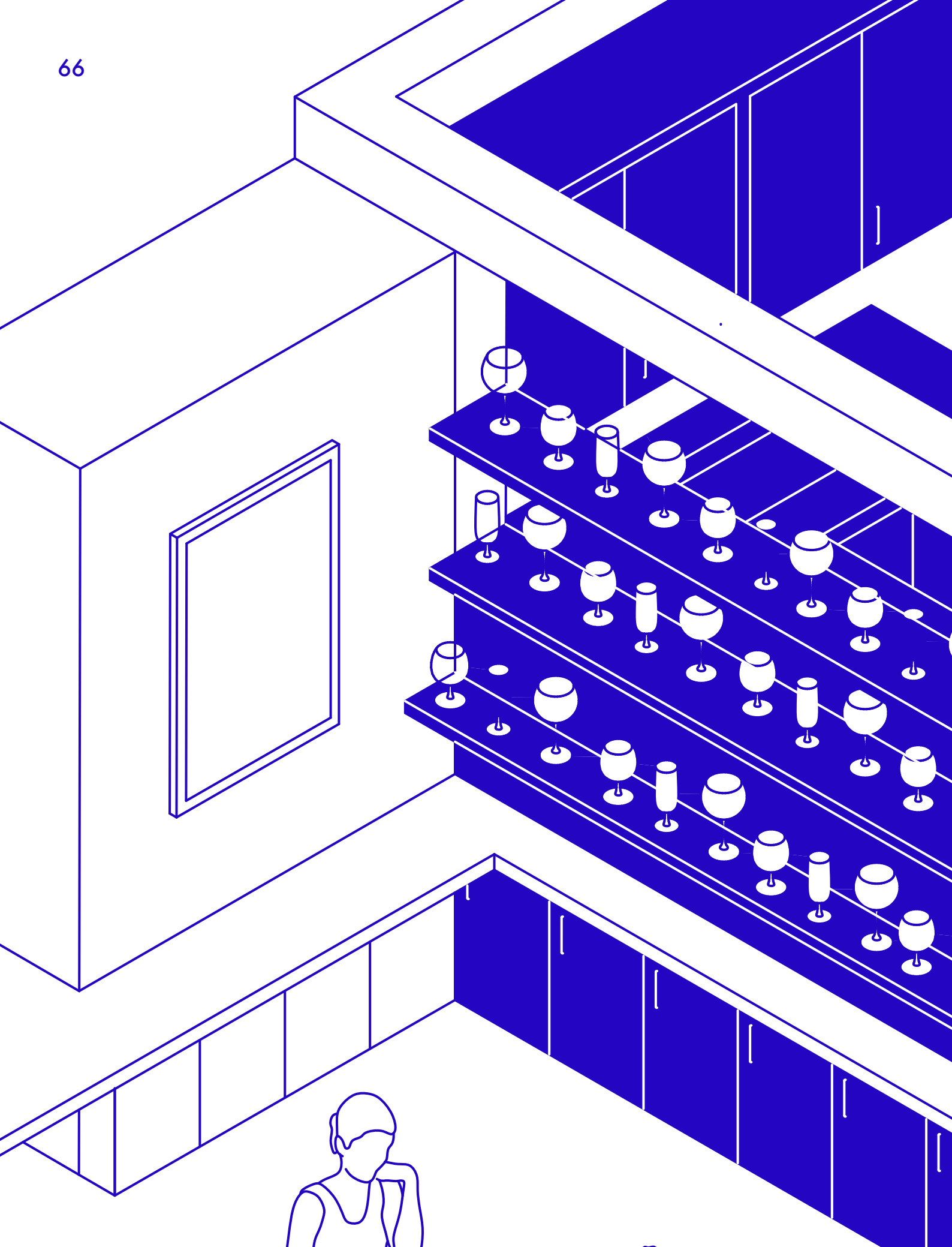




The Open Kitchen Housewife

Fig. 2.
Malcolm Willey Kitchen
Frank Lloyd Wright
1934
11. 12. 13

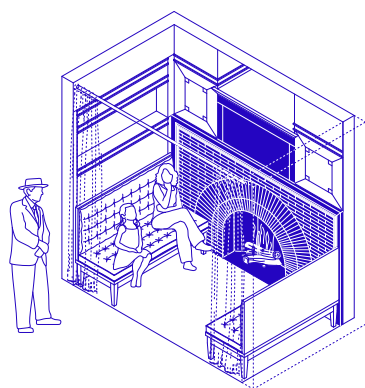


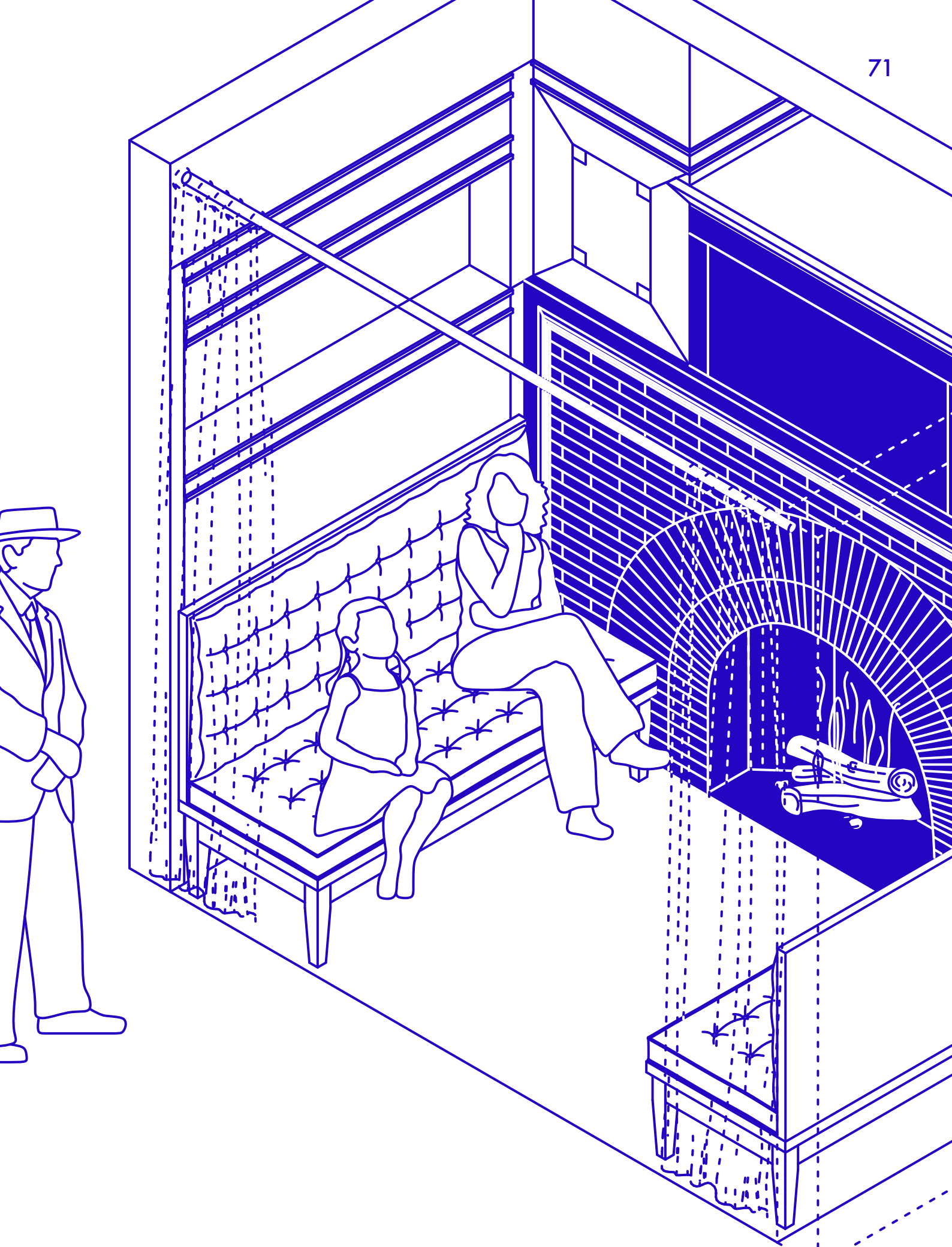




Truth is Life.

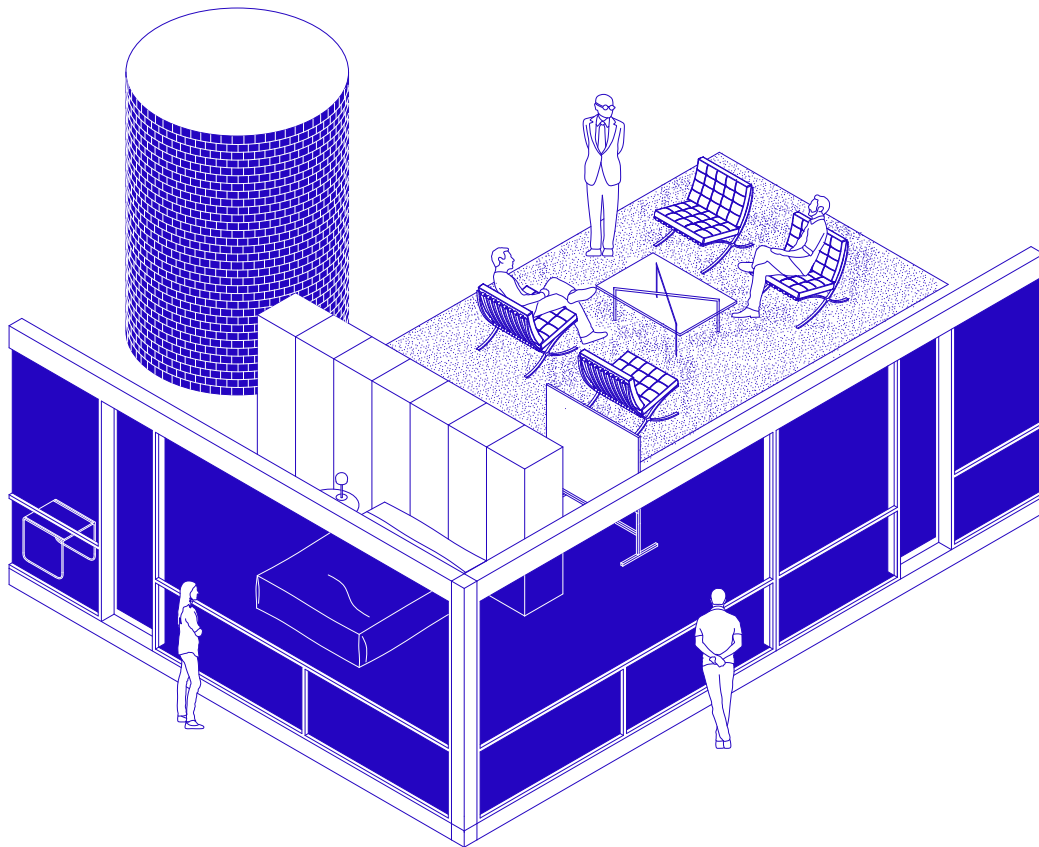
Fig. 3.
Maison et studio à Oak Park
Frank Lloyd Wright
1895
14. 15.

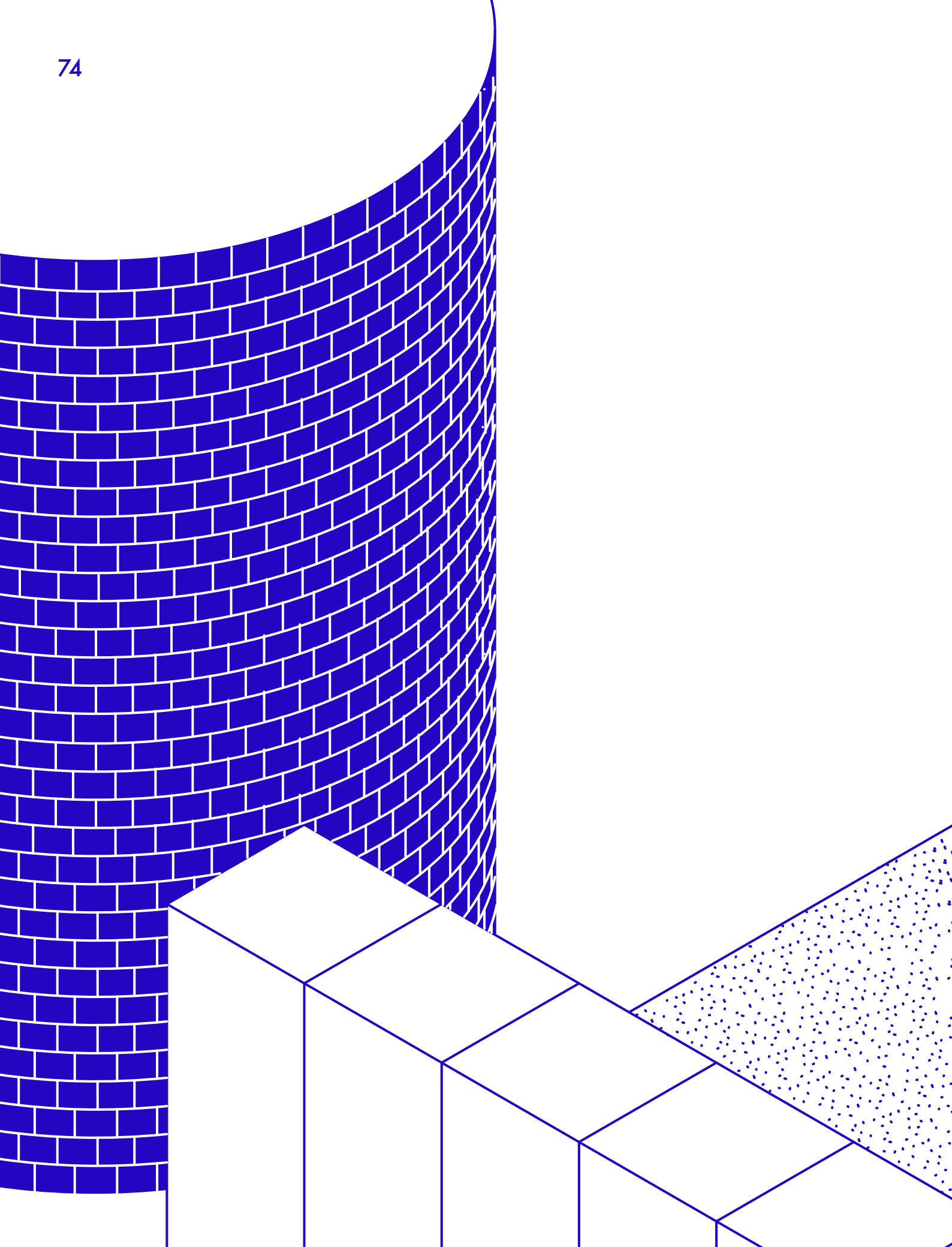


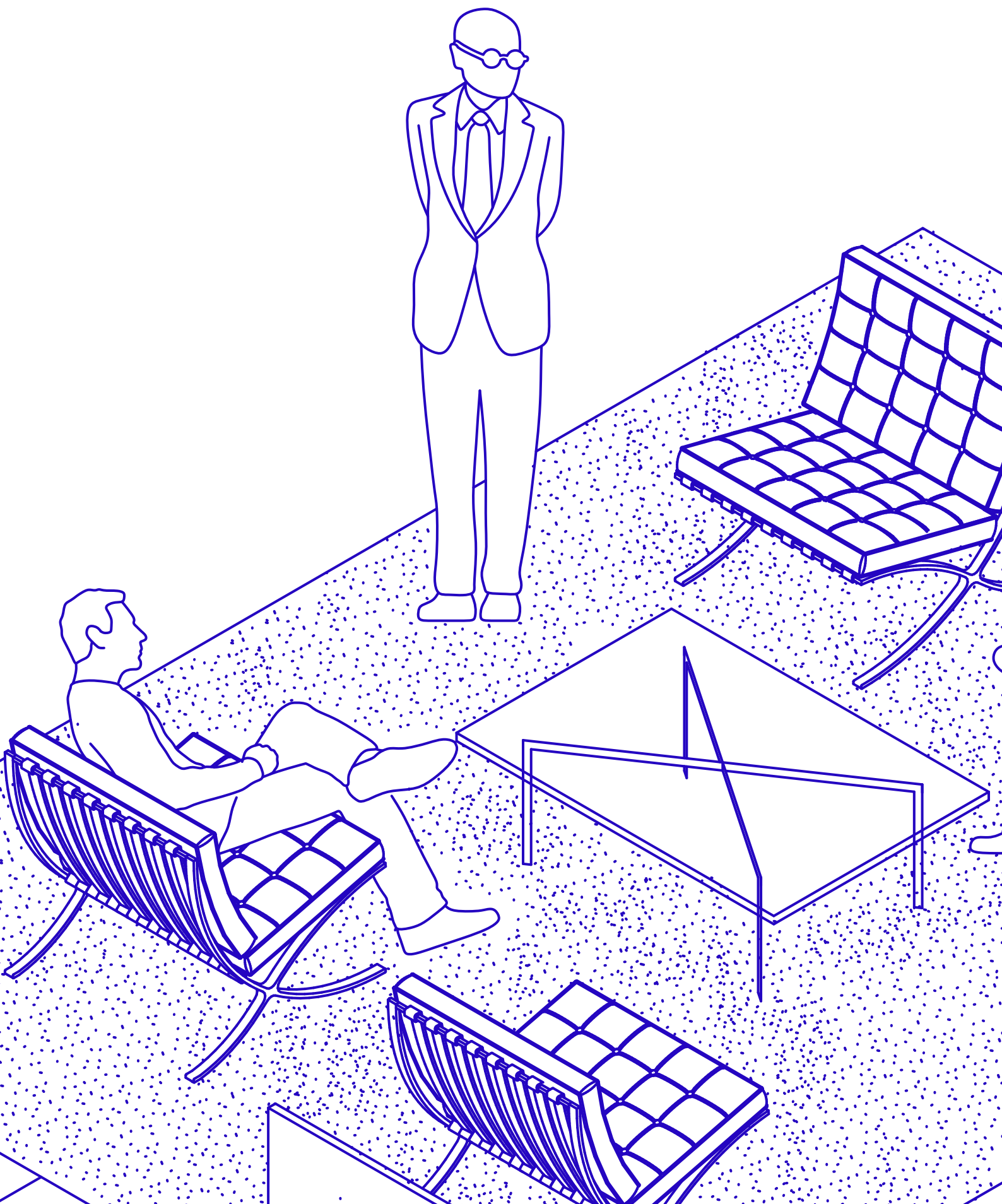


The Curtainless Bedroom

Fig. 4.
Glass House
Philip Johnson
1949
17. 18. 19. 20.

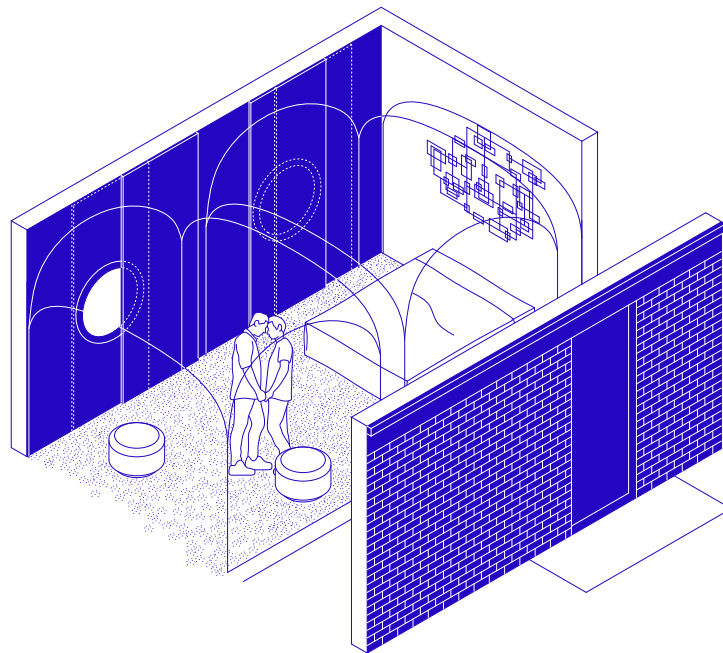




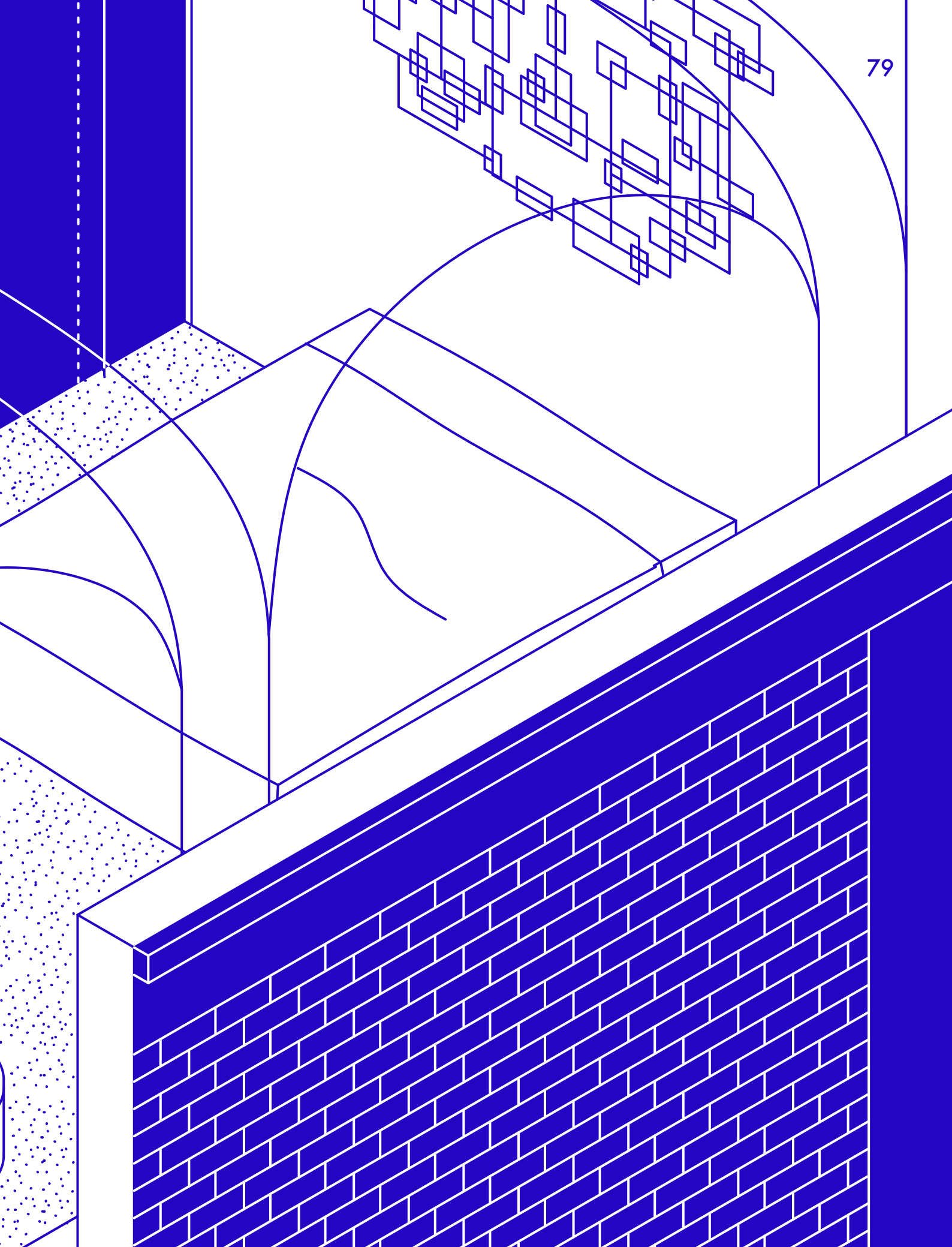


Sexuality in the age of psychoanalysis

Fig. 5.
Guest House
Philip Johnson
1949. Rénovée en 1952.
19. 20. 137.

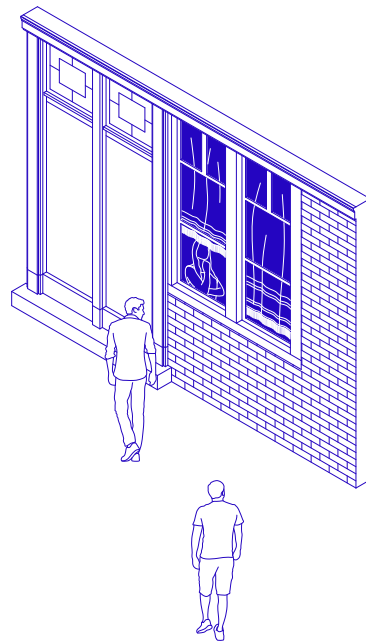






L'incarnation de la limite entre honneur et honte

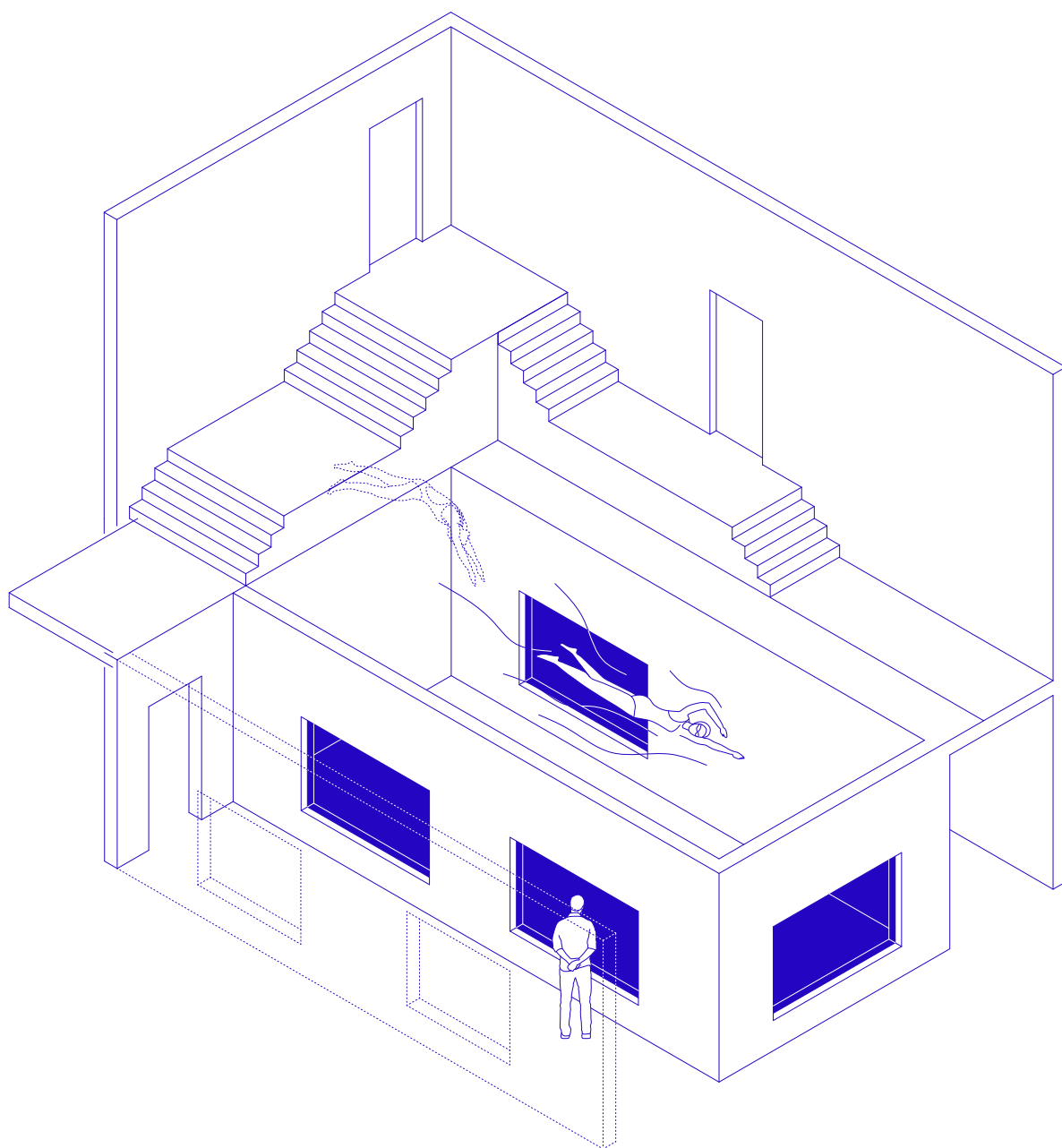
Fig. 6.
Fenêtre Néerlandaise
1930
21. 22. 23. 24. 25.

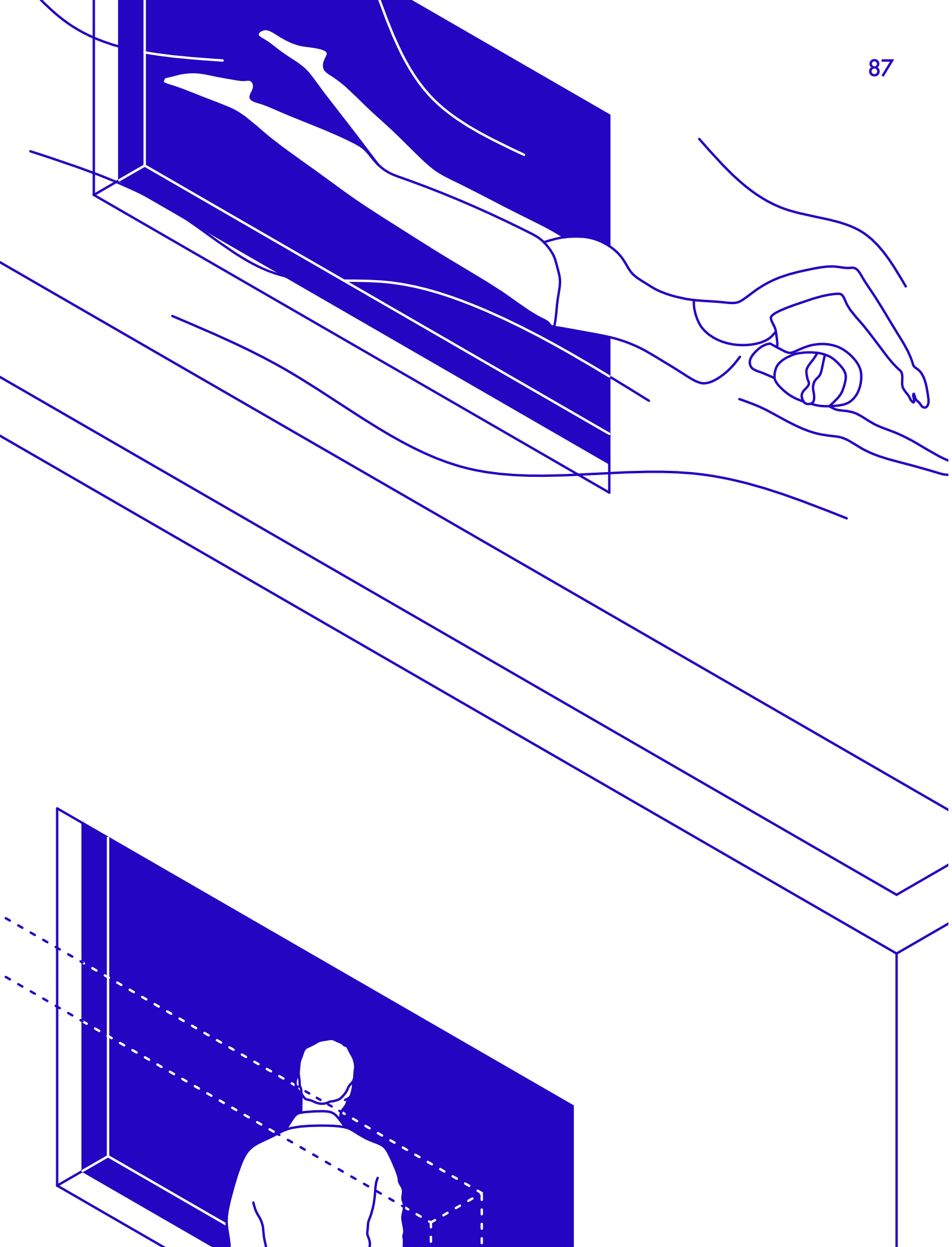




Domestic Voyeurism

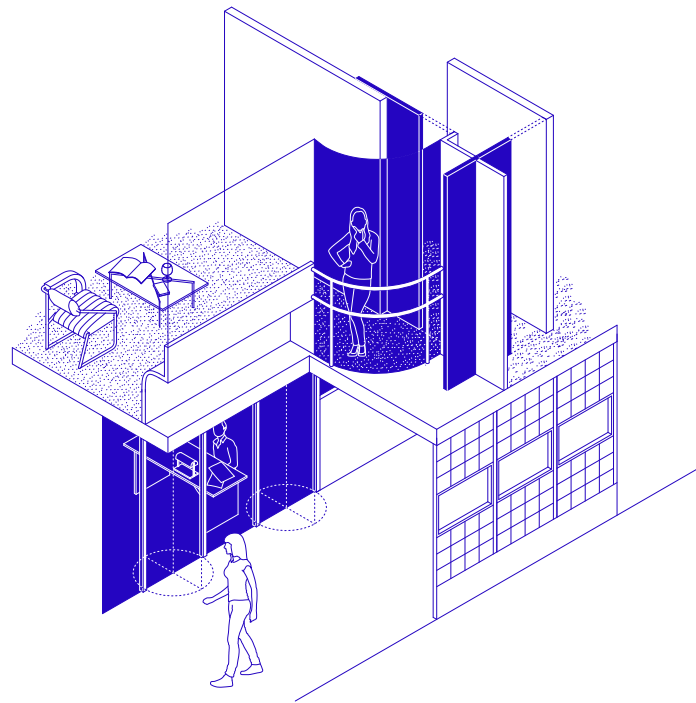
Fig. 7.
Maison pour Joséphine Baker
Adolf Loos
1927
26. 27.

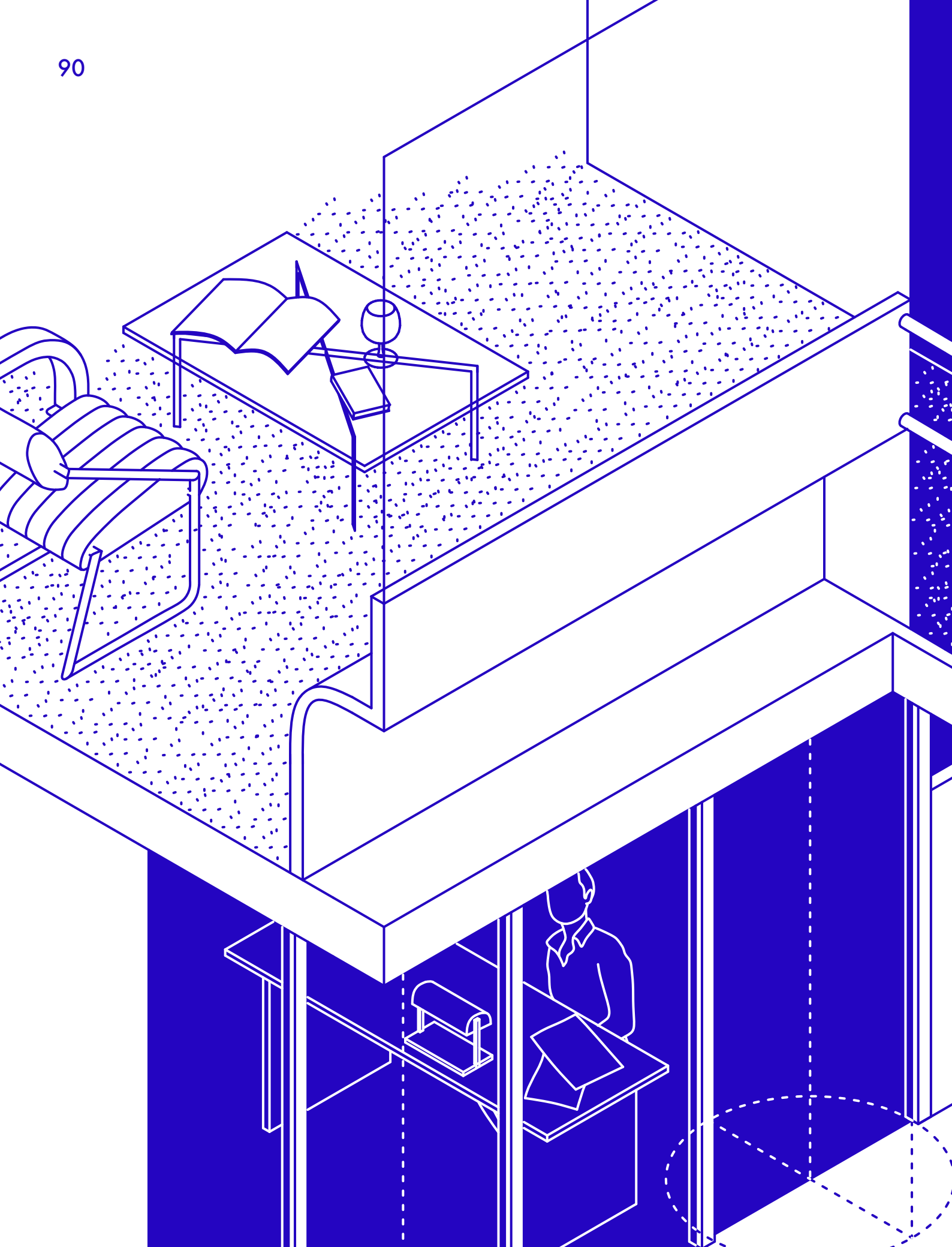


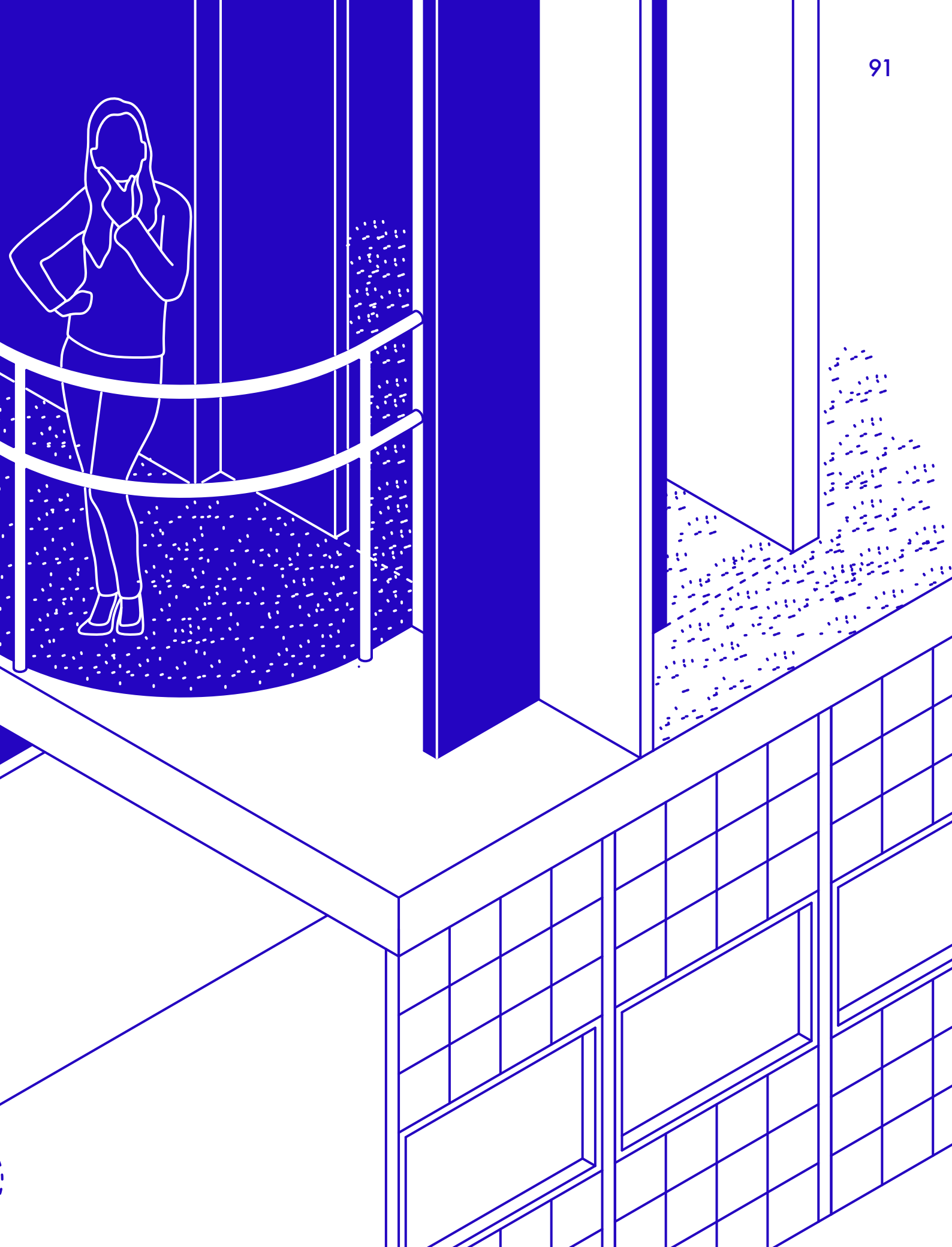


Le regard médical

Fig. 8.
Couloir de la Maison de Verre
Pierre Chareau et Bernard Bijvoet
1932
28. 29. 30. 35. 37.

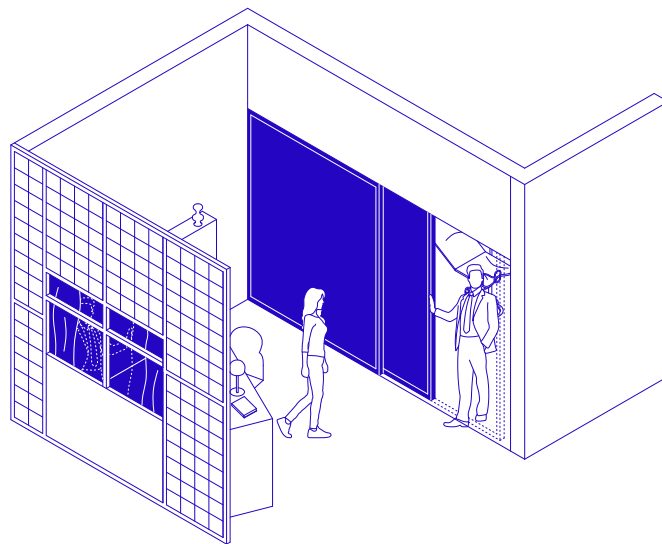


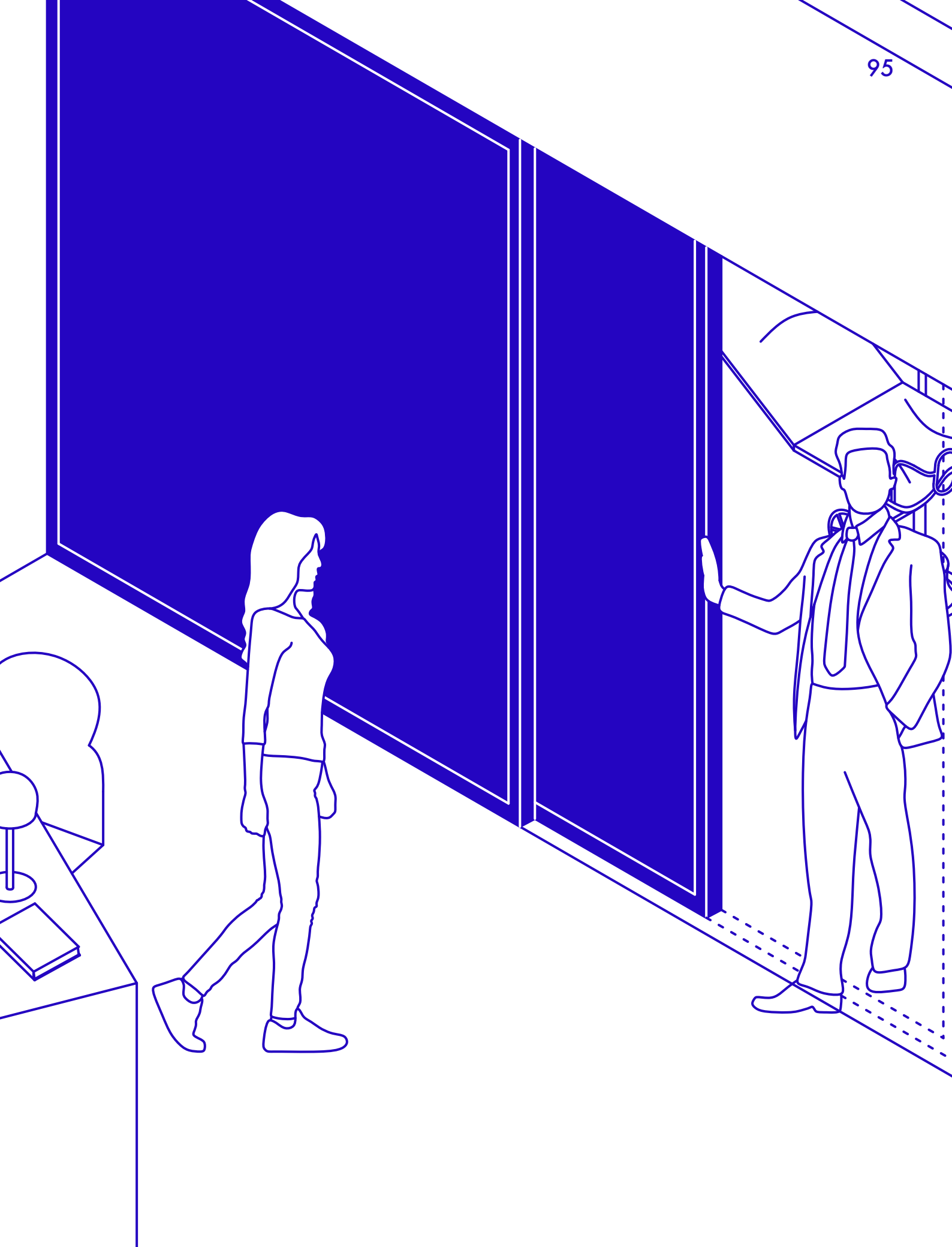




Le gynécologue en contrôle

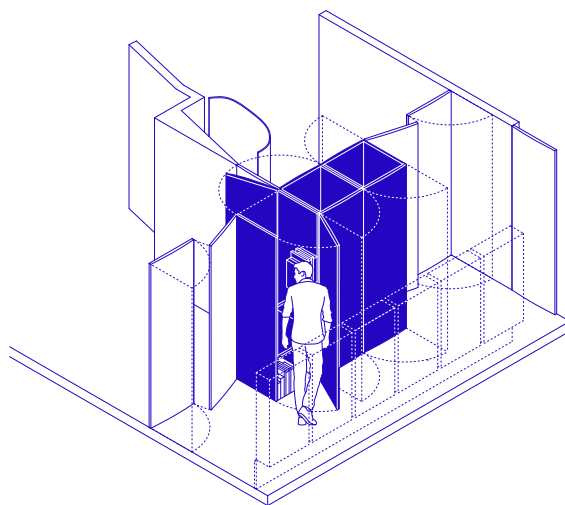
Fig. 9.
Cabinet gynécologique de la Maison de Verre
Pierre Chareau et Bernard Bijvoet
1932
28. 31. 32. 33. 34. 37.

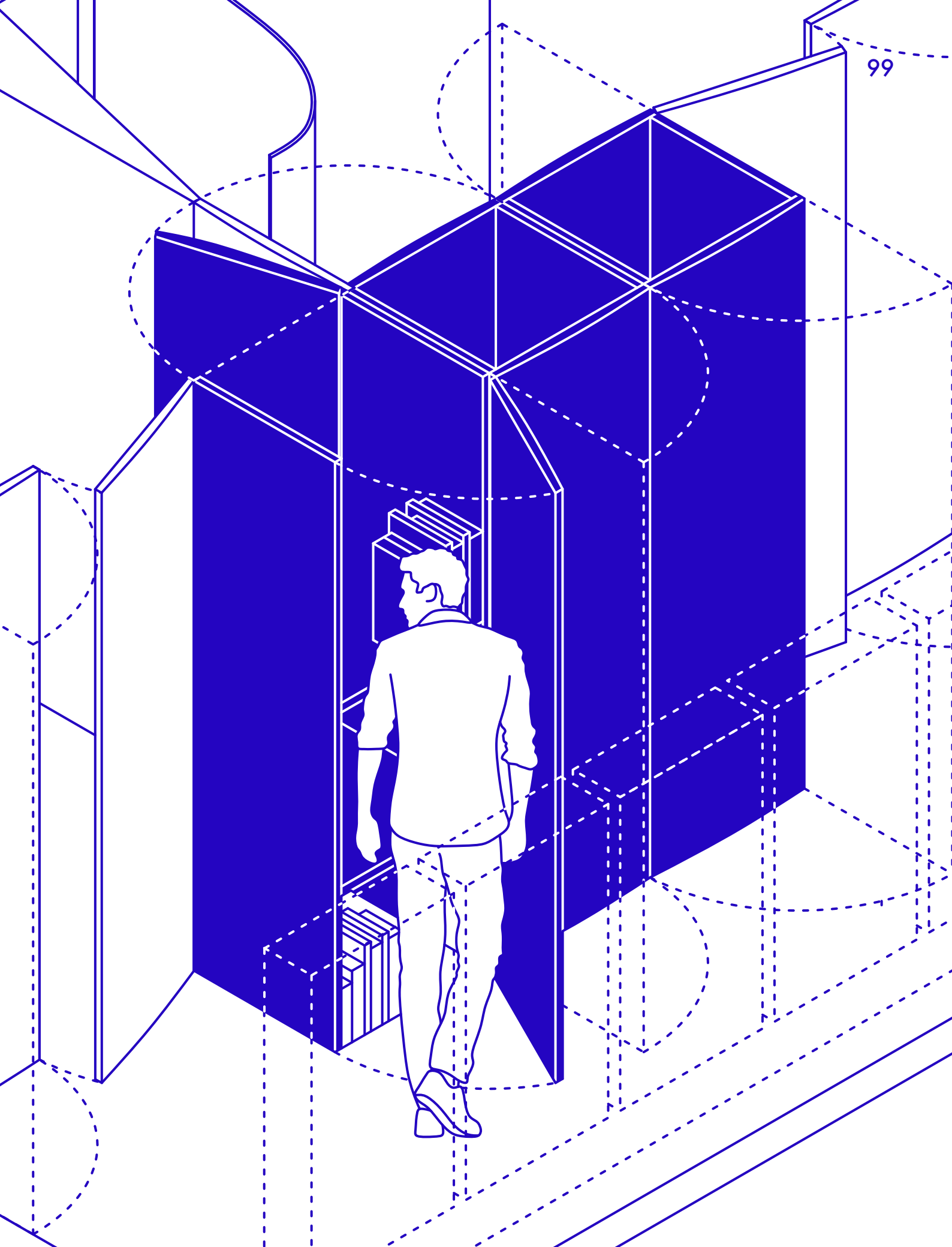




Epistemology of the Closet

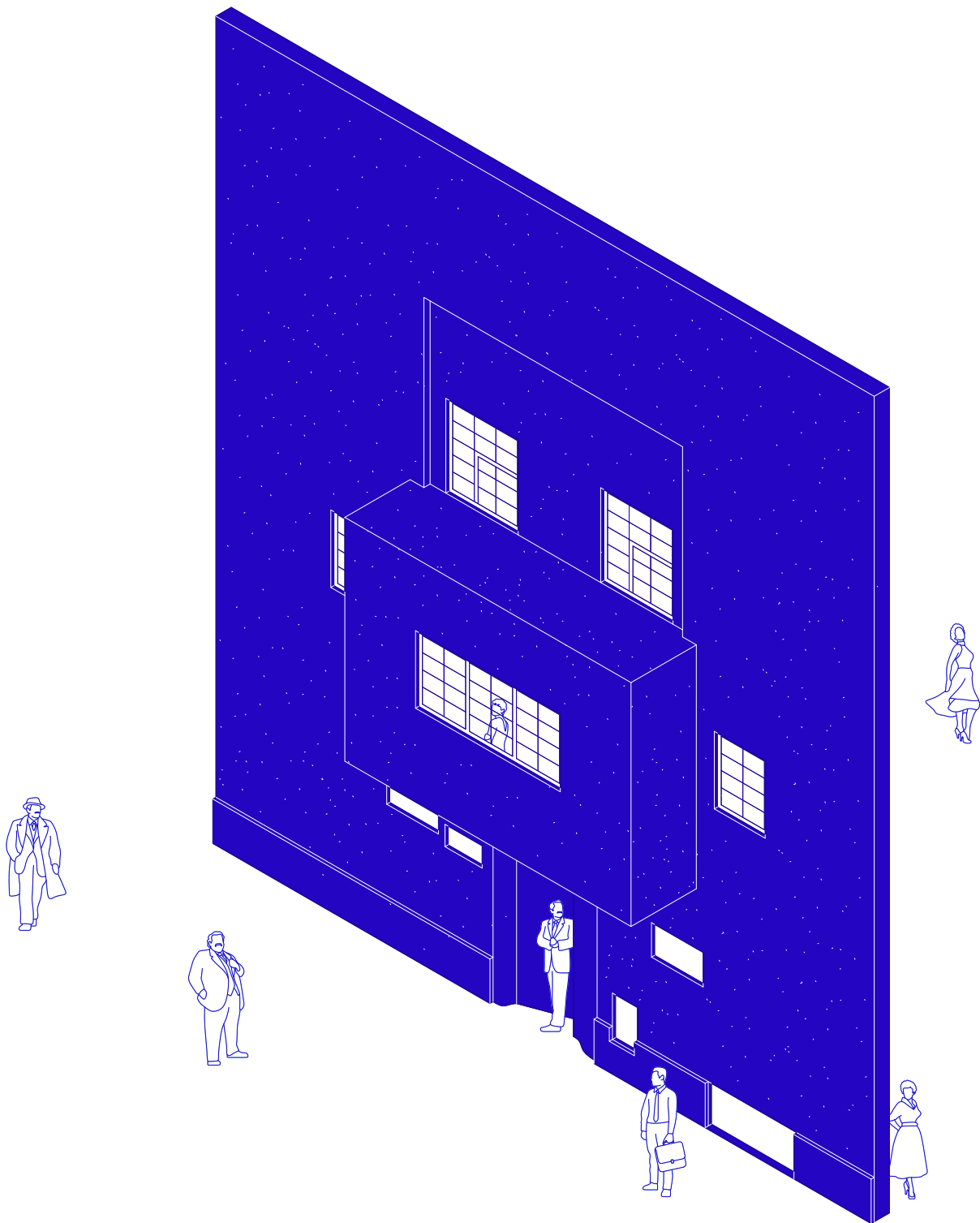
Fig. 10.
Placards de Maison de Verre
Pierre Chareau et Bernard Bijvoet
1932
28. 32.

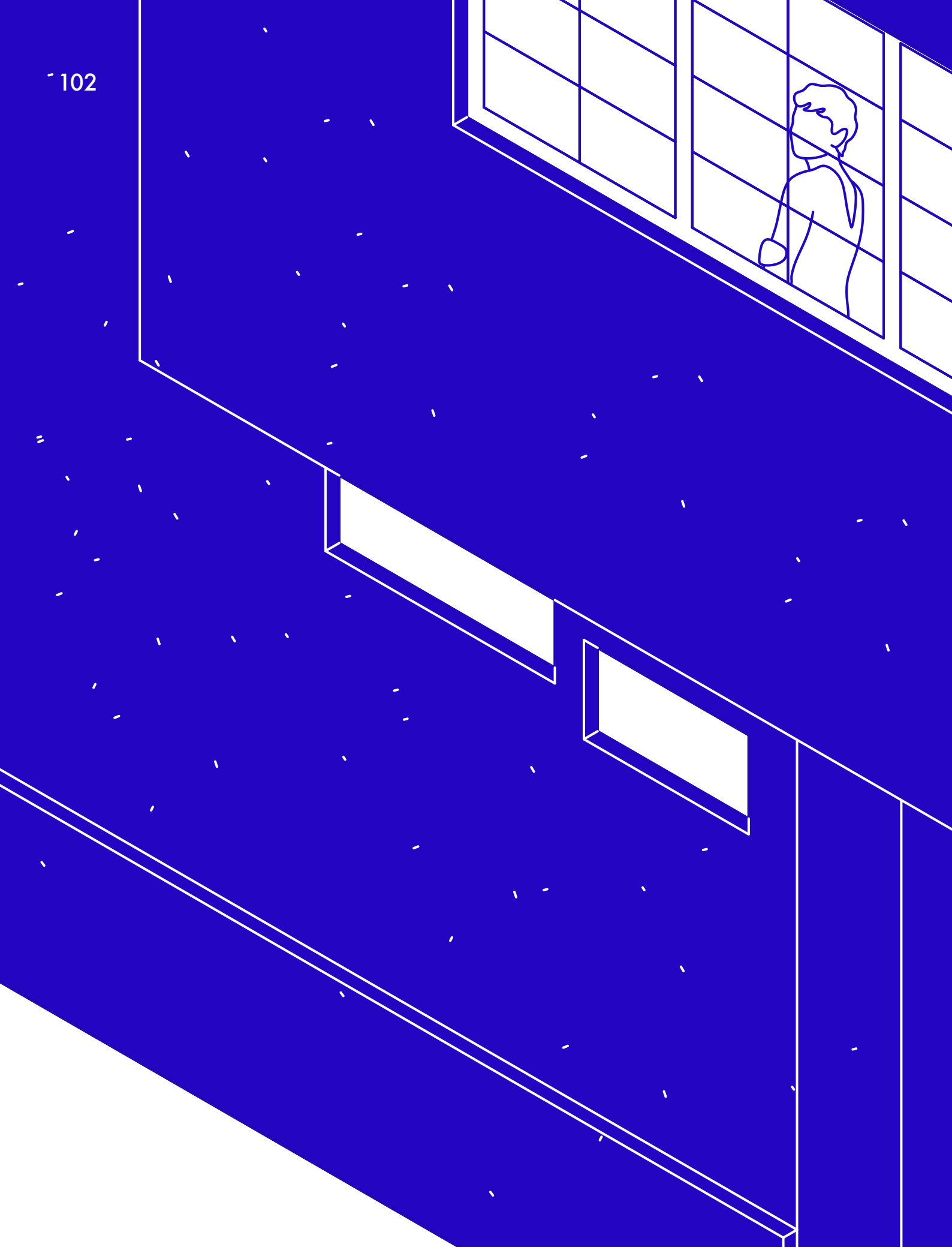


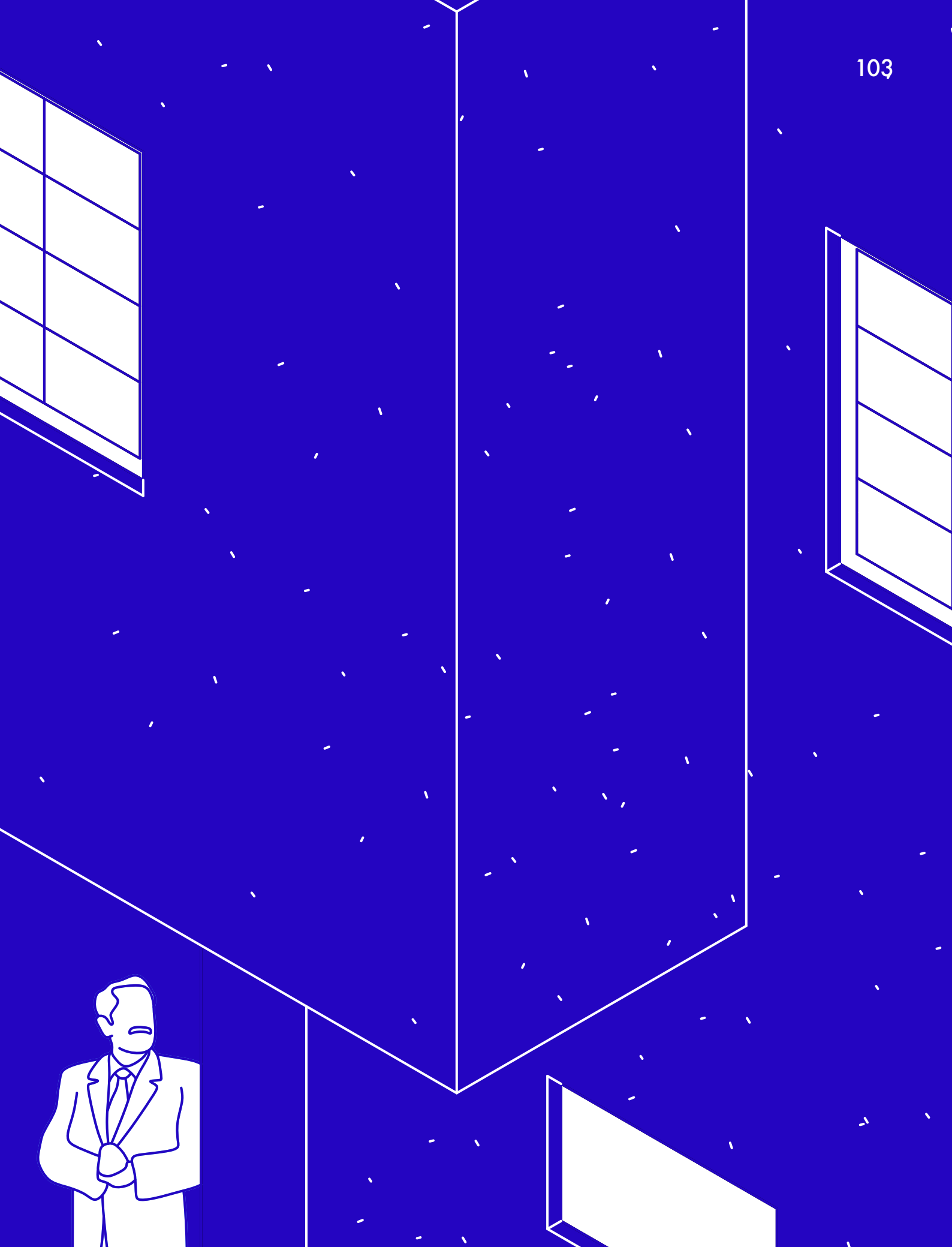


Le masque

Fig. 11.
Façade de la Villa Moller
Adolf Loos
1928
39. 40. 41. 42. 43. 44.

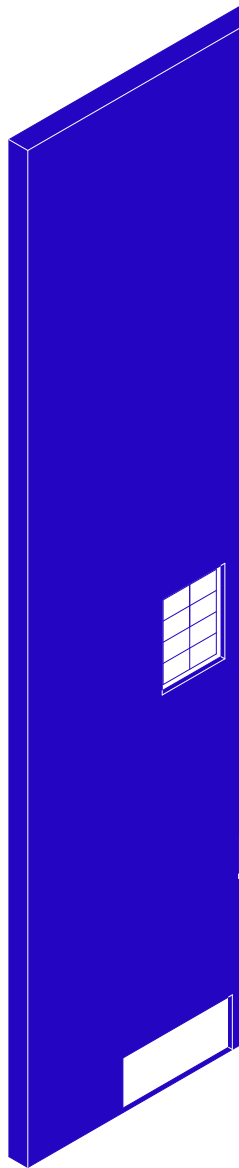




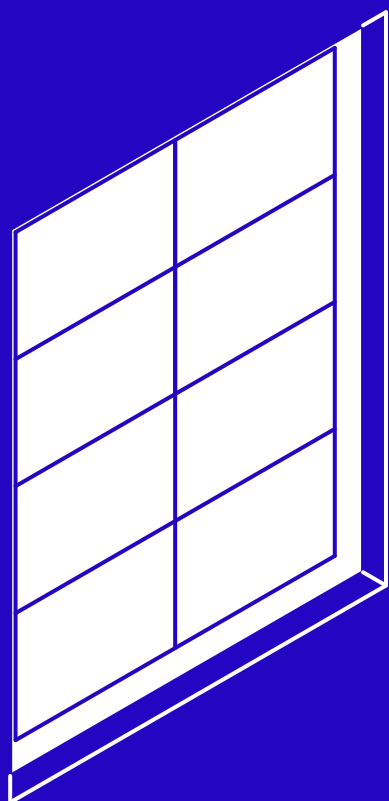


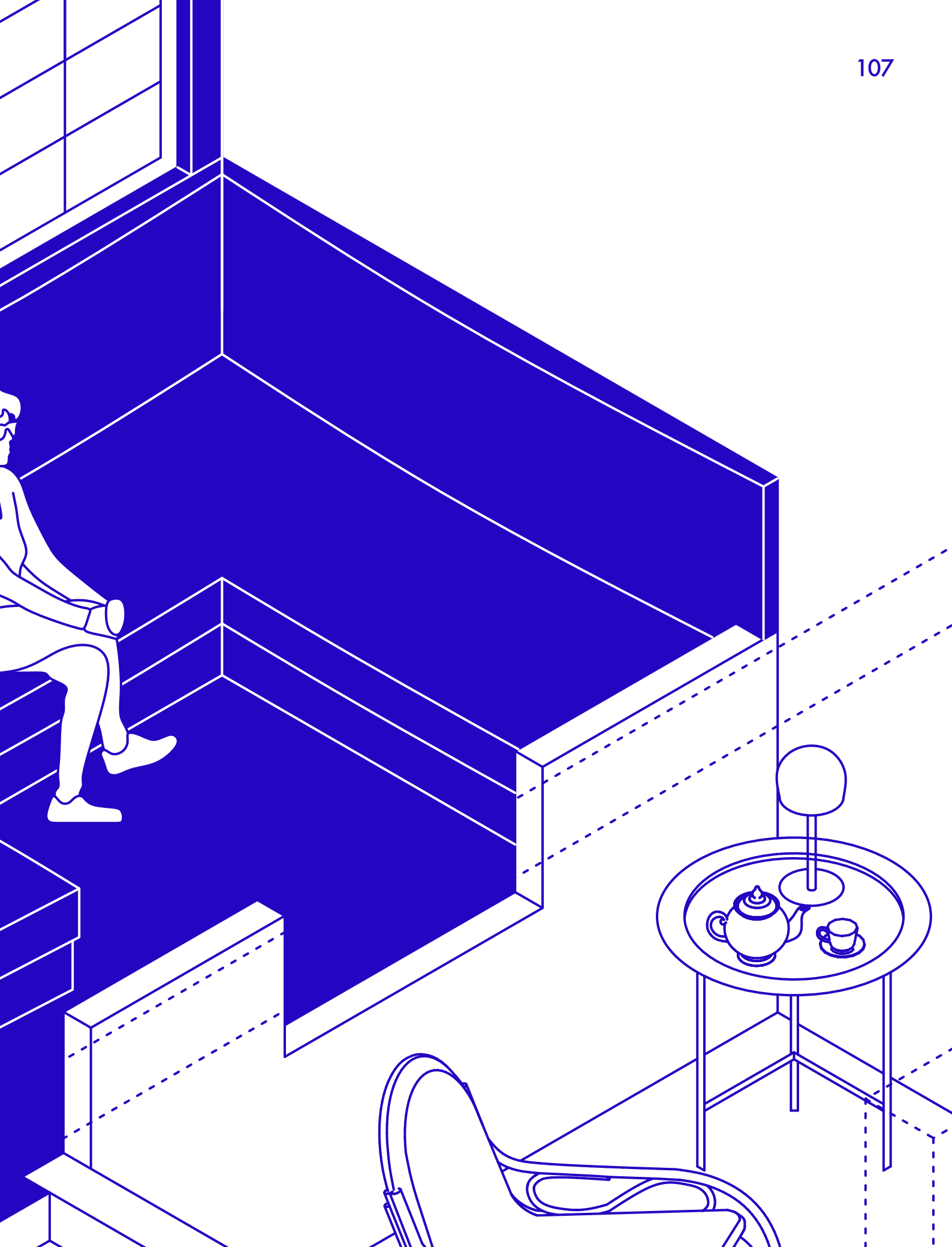
La mascarade

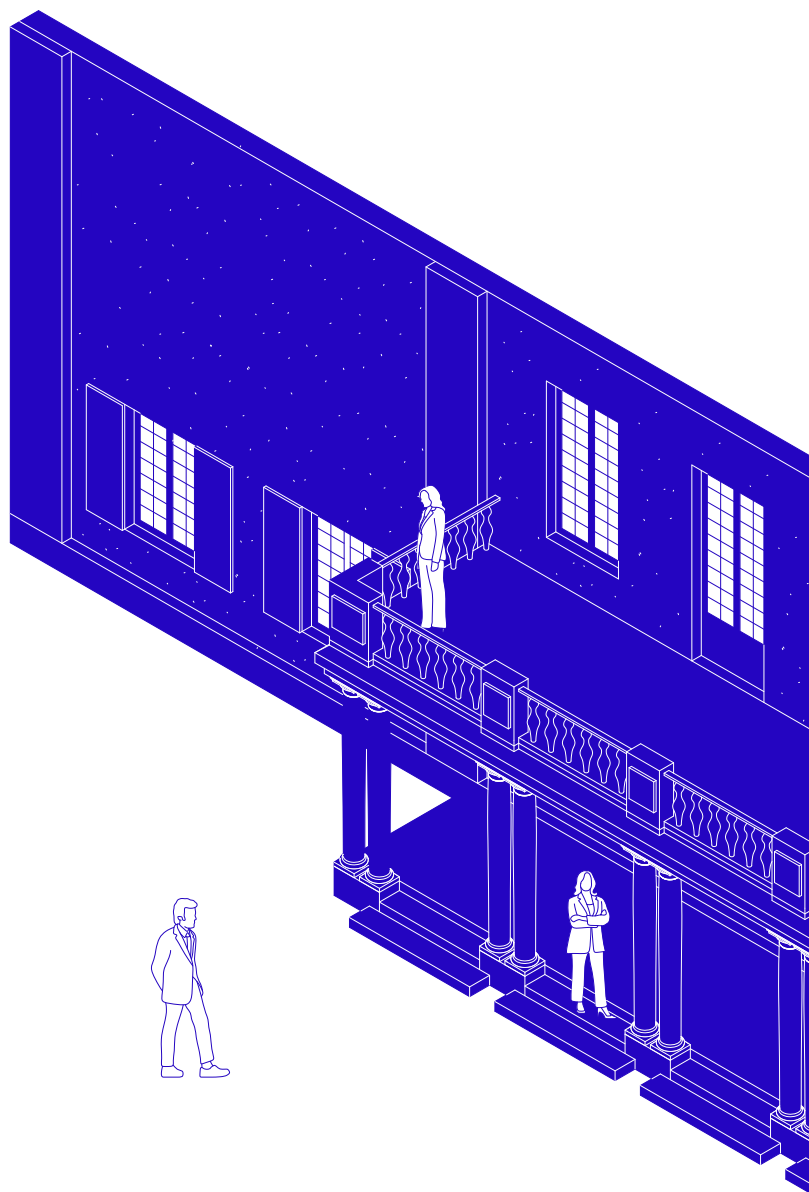
Fig 12.
Intérieur de la Villa Moller
Adolf Loos
1928
39. 40. 41. 42. 43. 44. 63. 64.





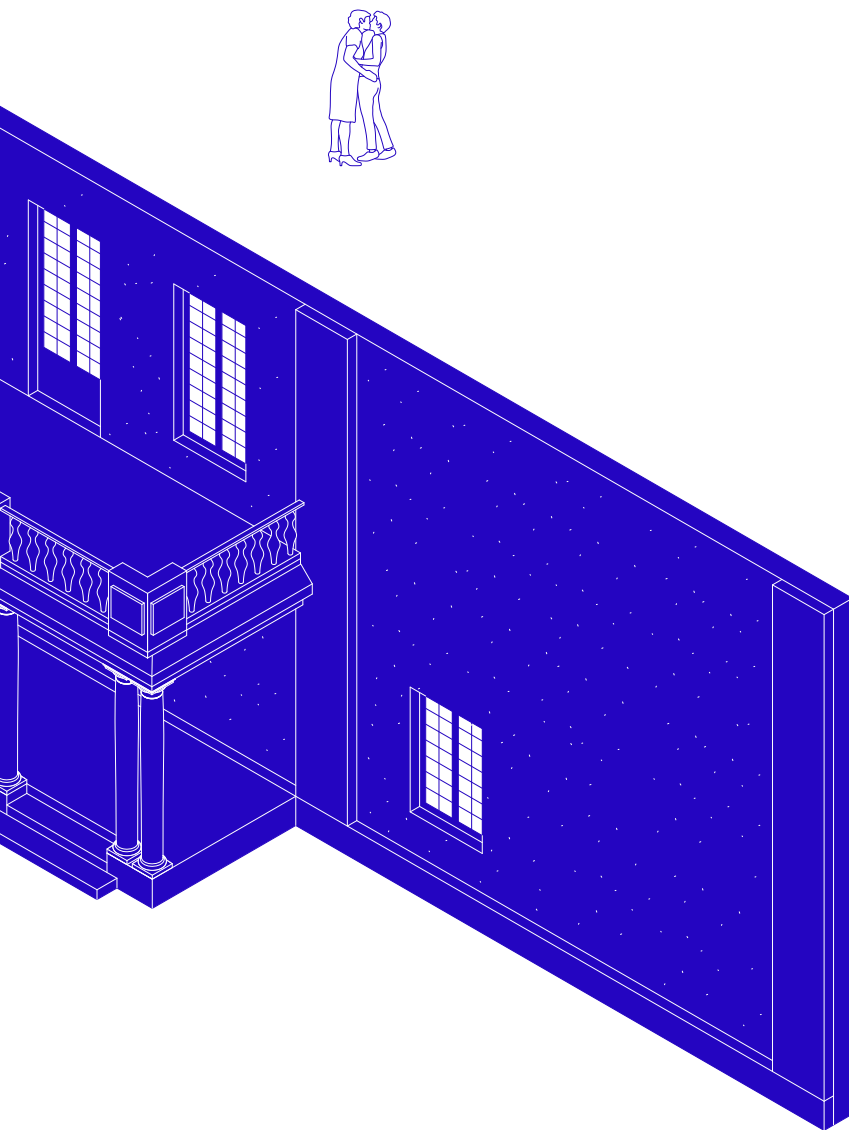


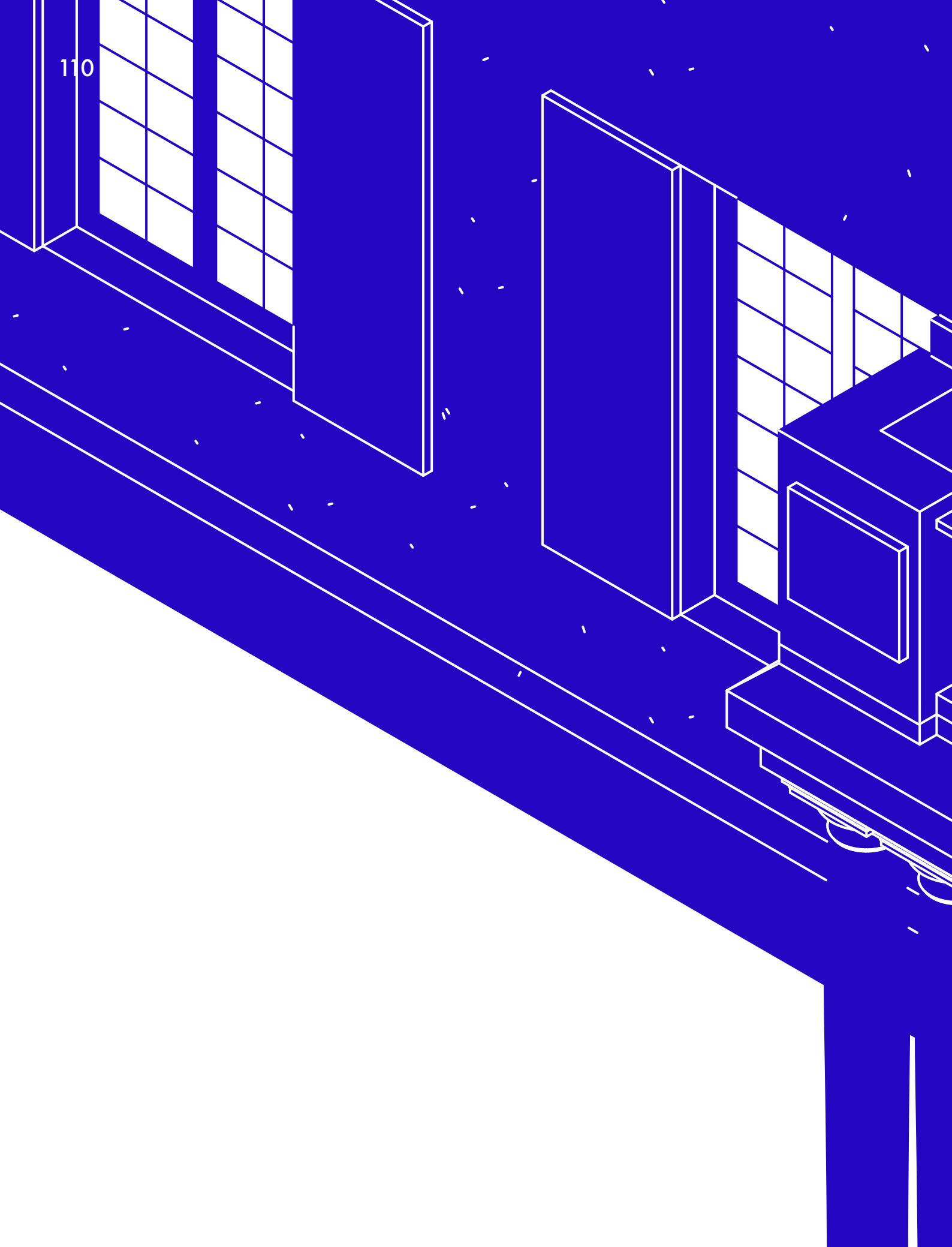




Architecture as drag

Fig. 13
Façade de Mårbacka
Gustaf Clason
Rénovée en 1923
45. 46. 47. 48

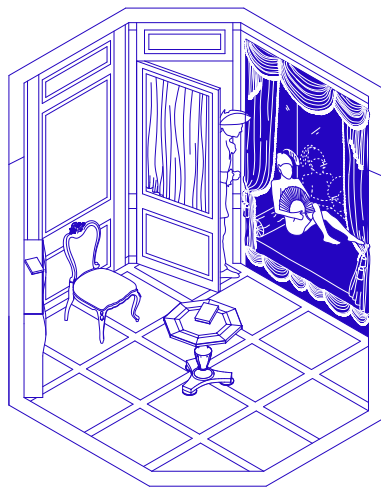


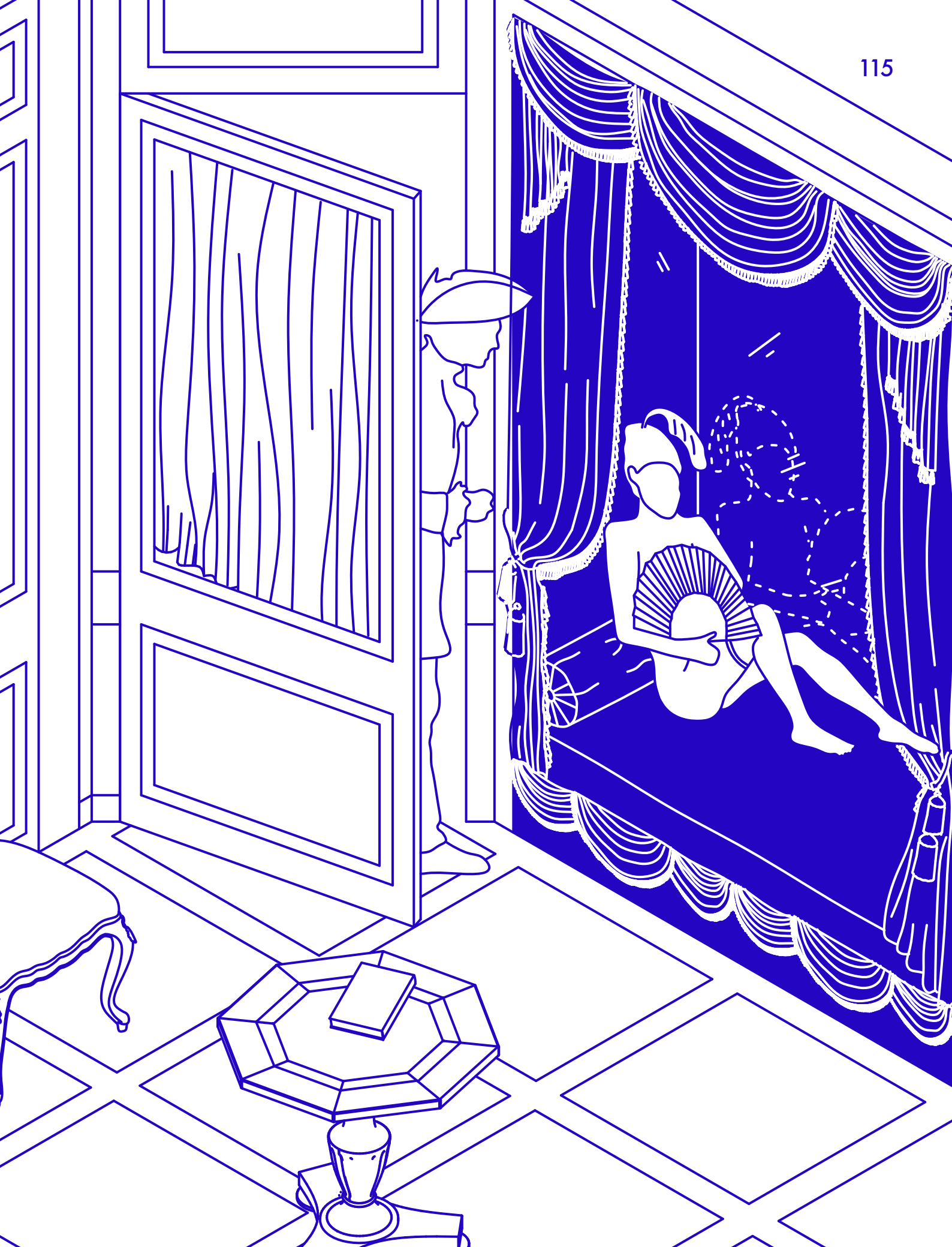




Curtains and Carnality

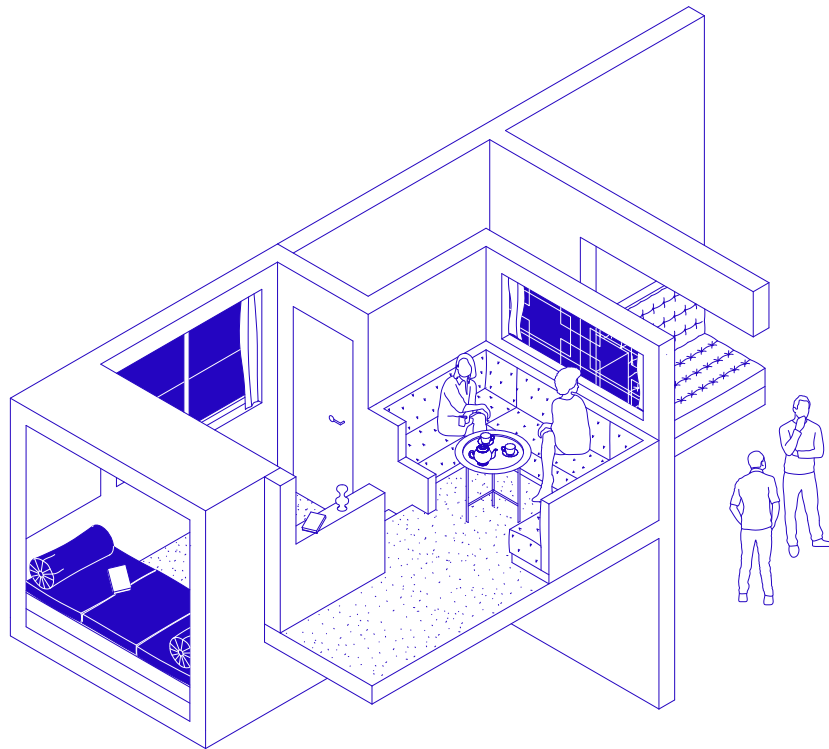
Fig. 14.
Cabinet de la Méridienne
Richard Mique
1781
49. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58.

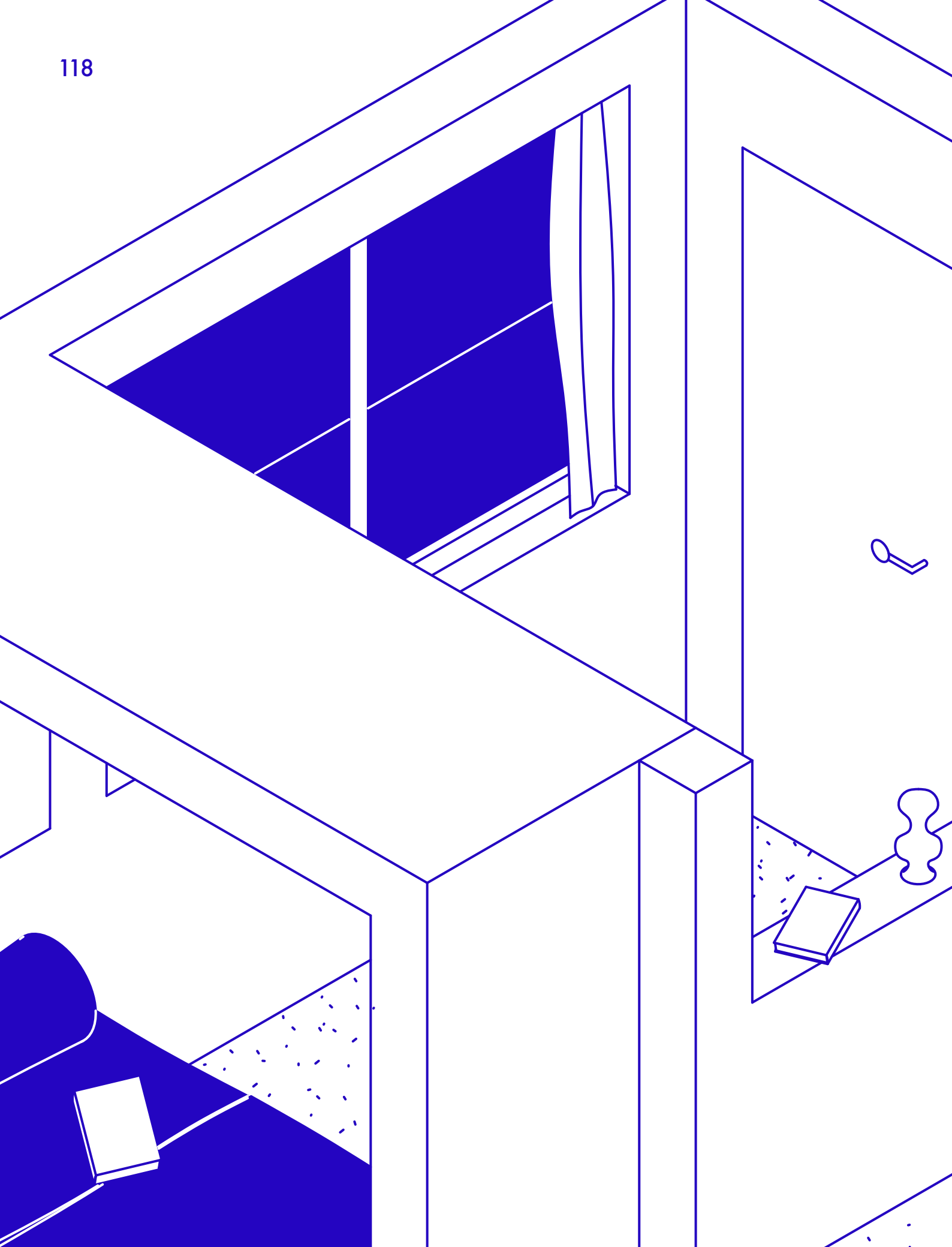


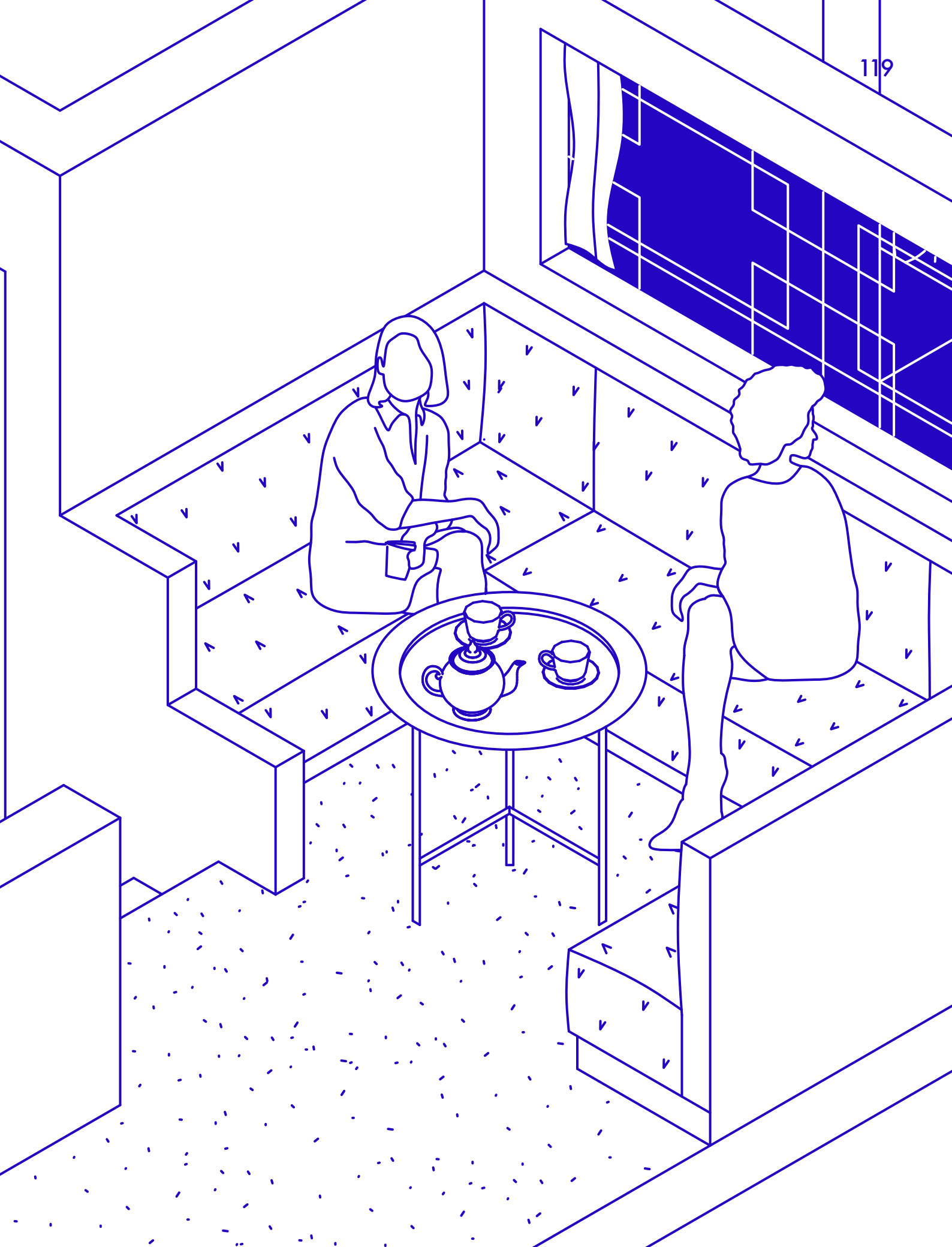


Women placed as guardians of the unspeakable

Fig. 15.
Boudoir de la Villa Müller
Adolf Loos
1930
61. 62. 64. 65.

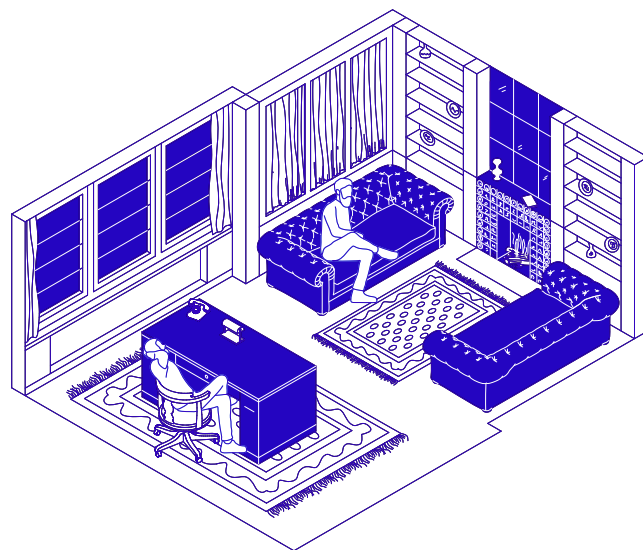




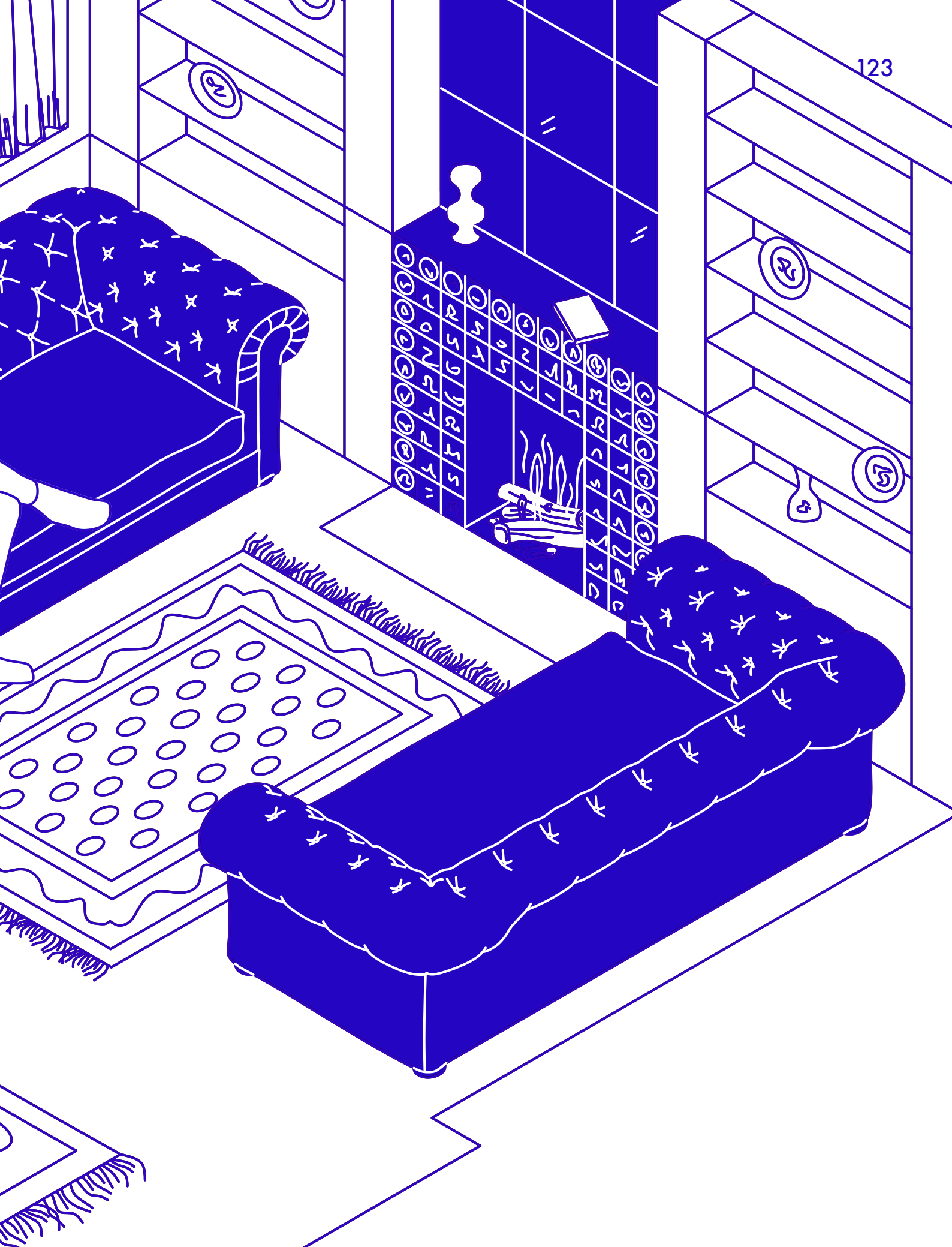


La man's room

Fig. 16.
Study de la Villa Müller
Adolf Loos
1930
66. 67. 138.

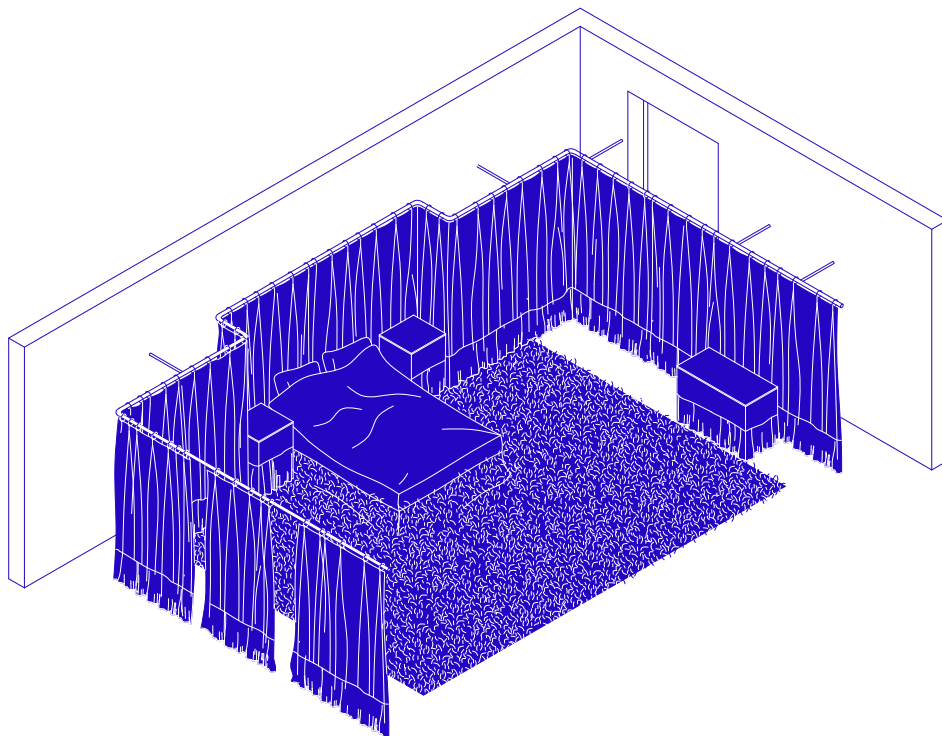


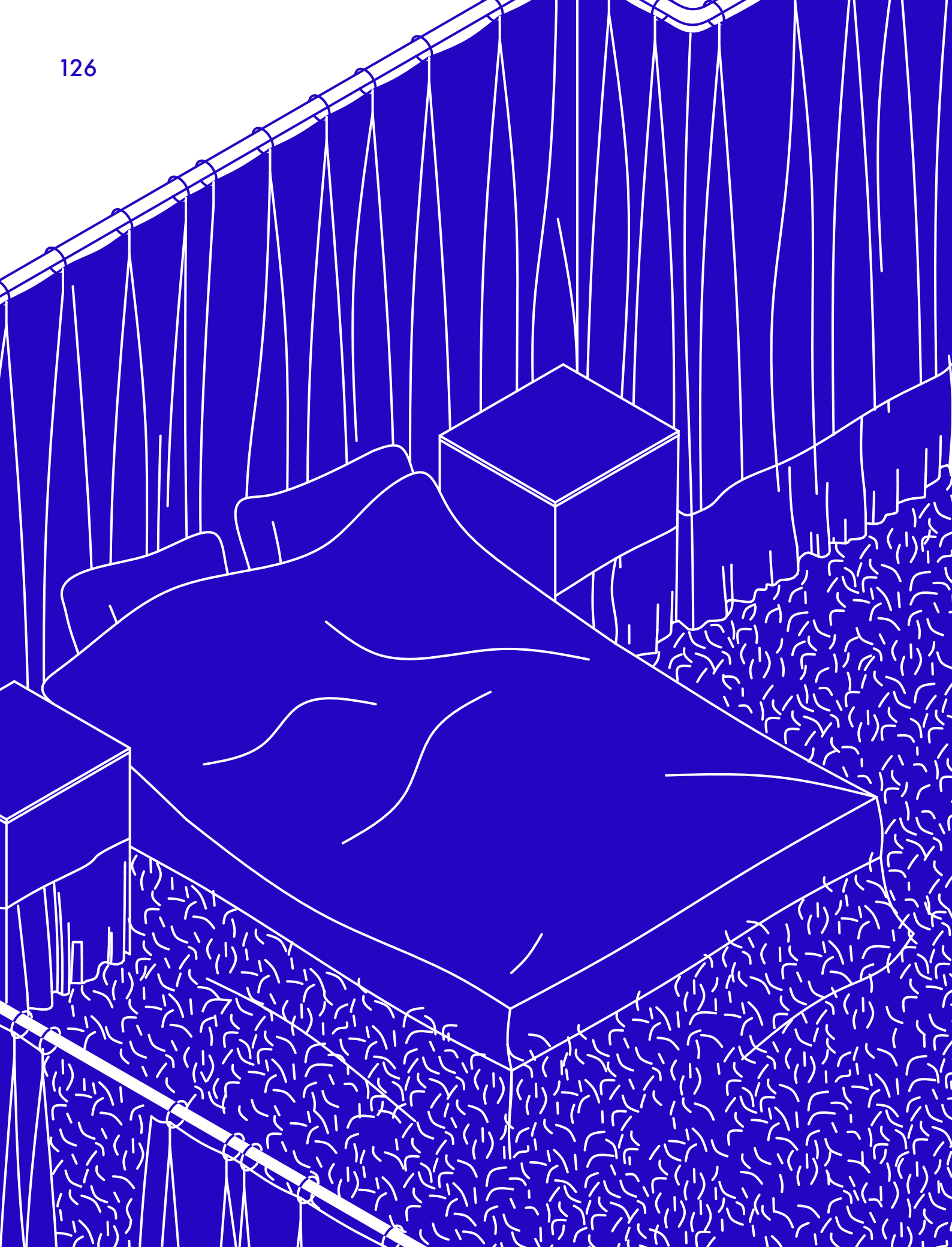


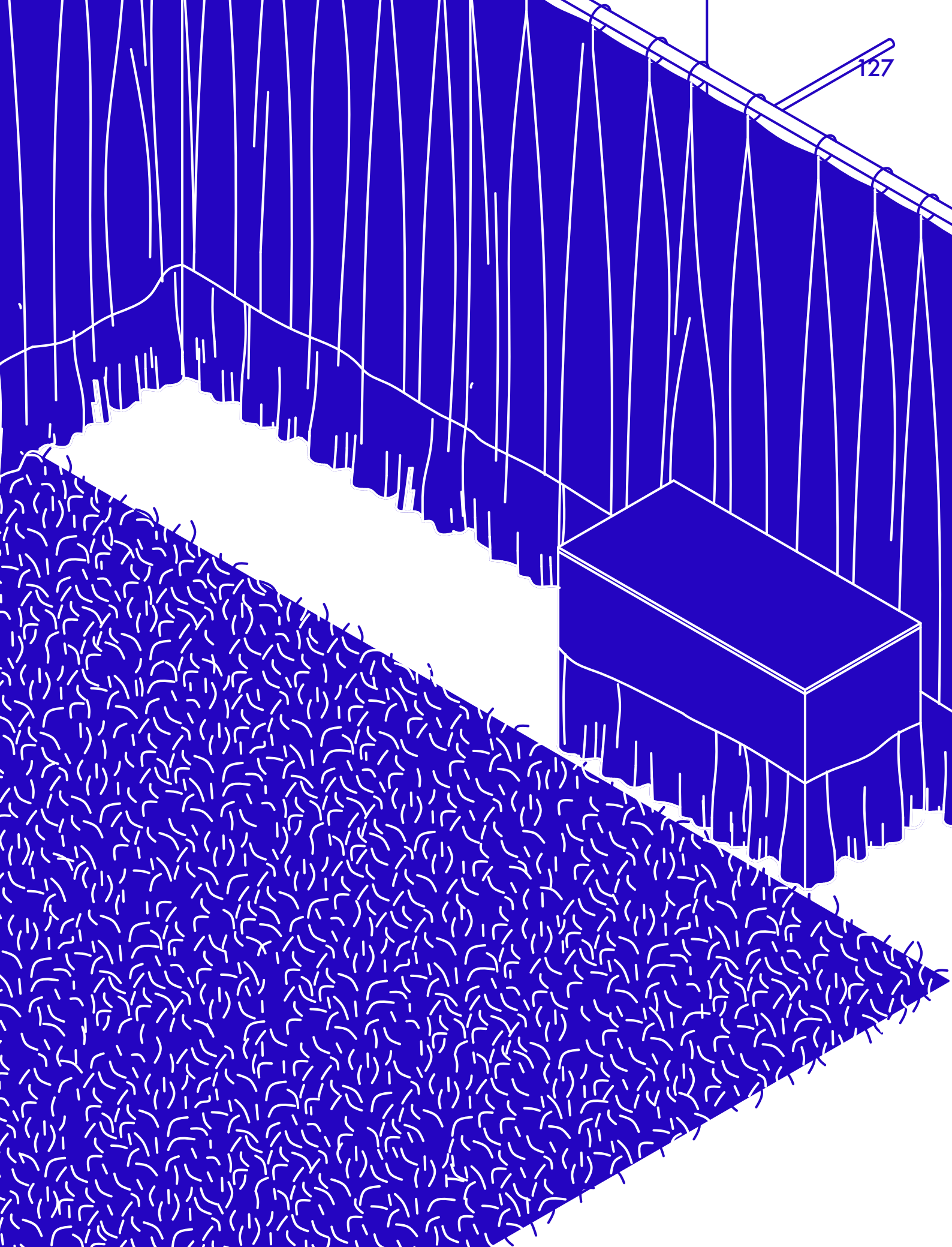


L'érotisme des objets

Fig. 17.
Chambre de Lina
Adolf Loos
1903
68. 69. 70. 71.







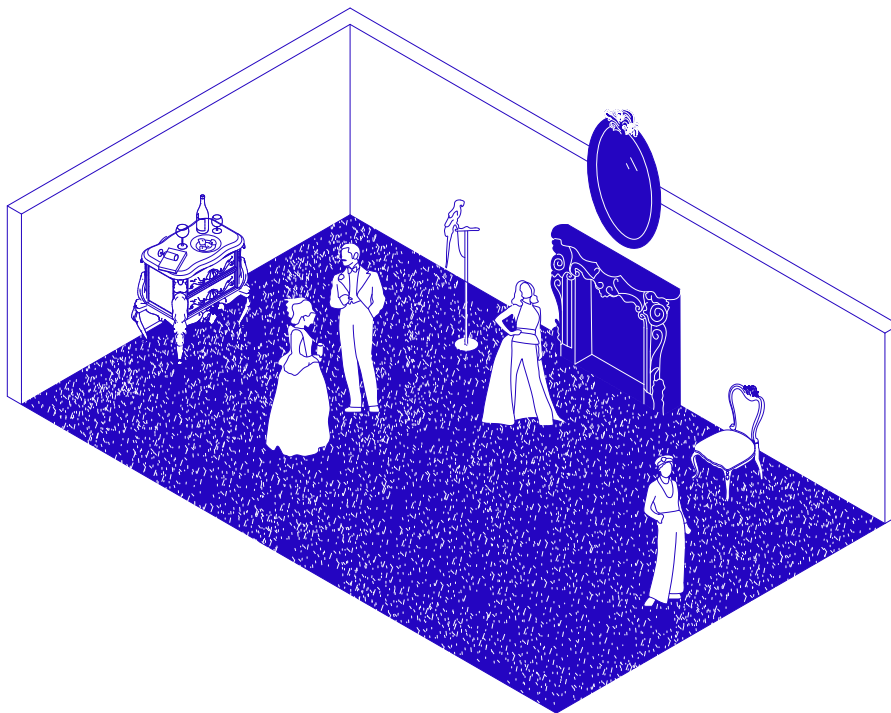
La machine à amuser

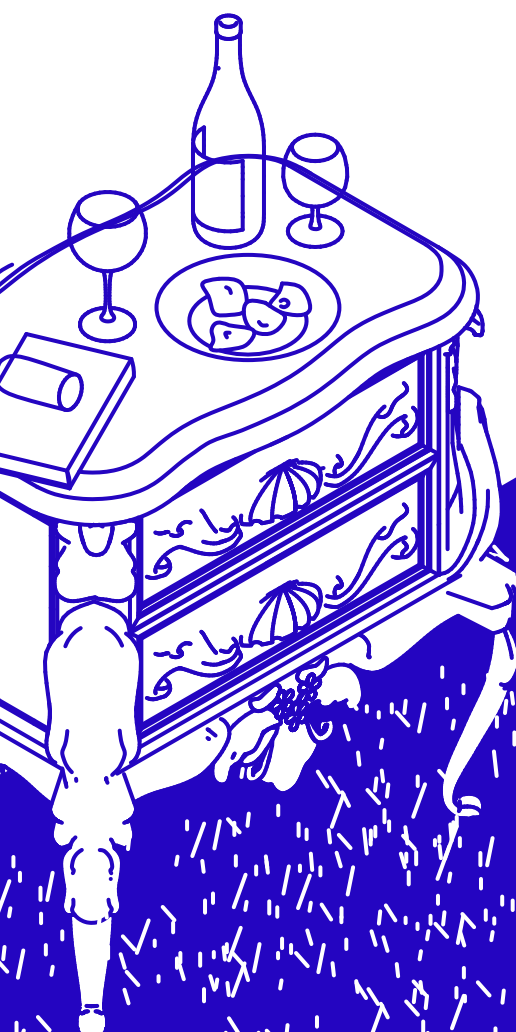
Fig. 18.

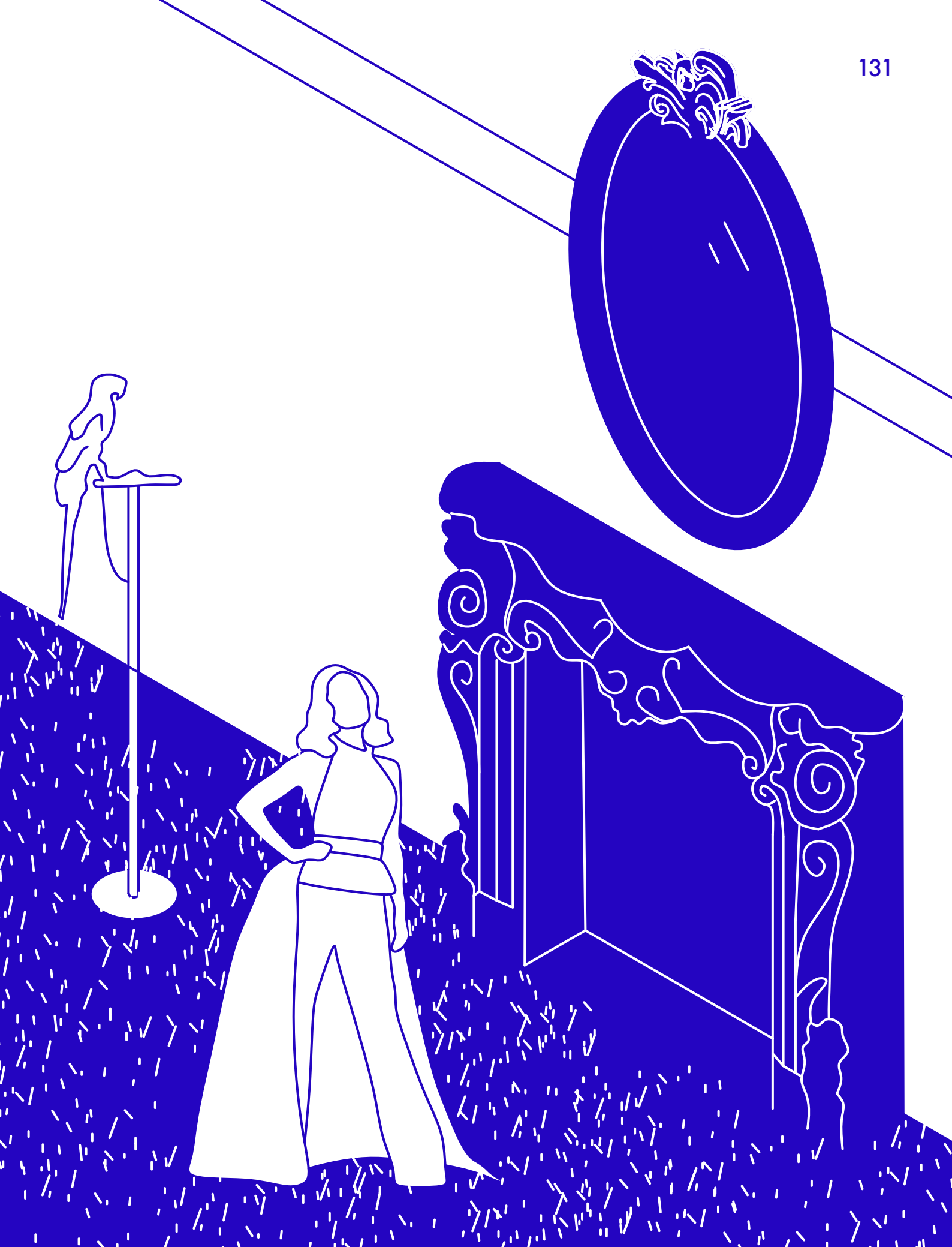
Toit-terrasse de Charles de Bestegui
Le Corbusier et Pierre Jeanneret

1931

80. 81. 82. 83. 84. 85.

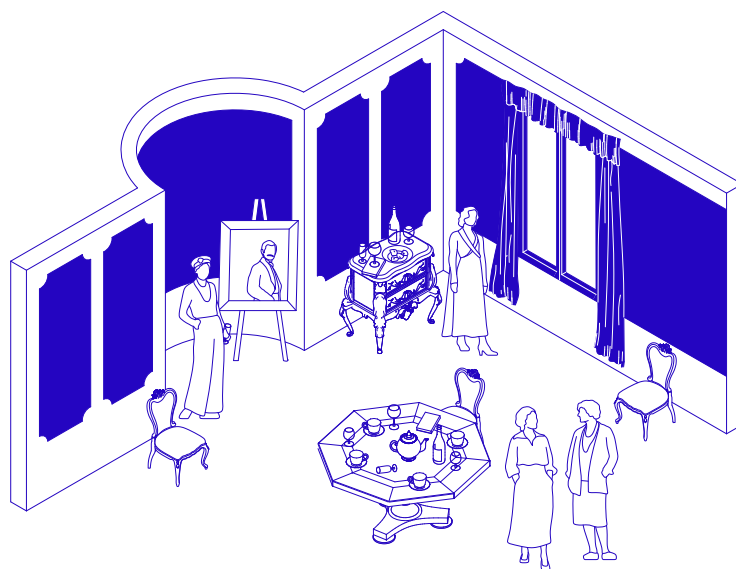
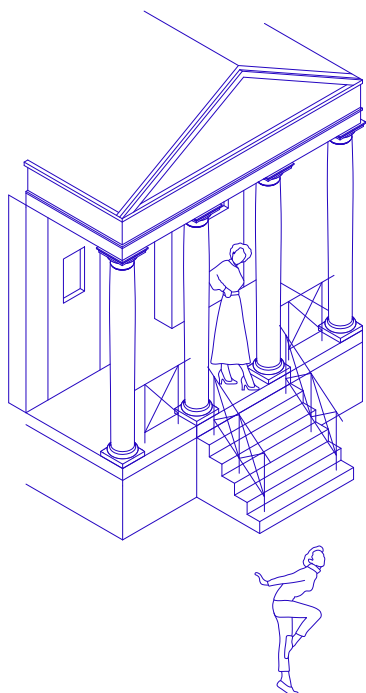


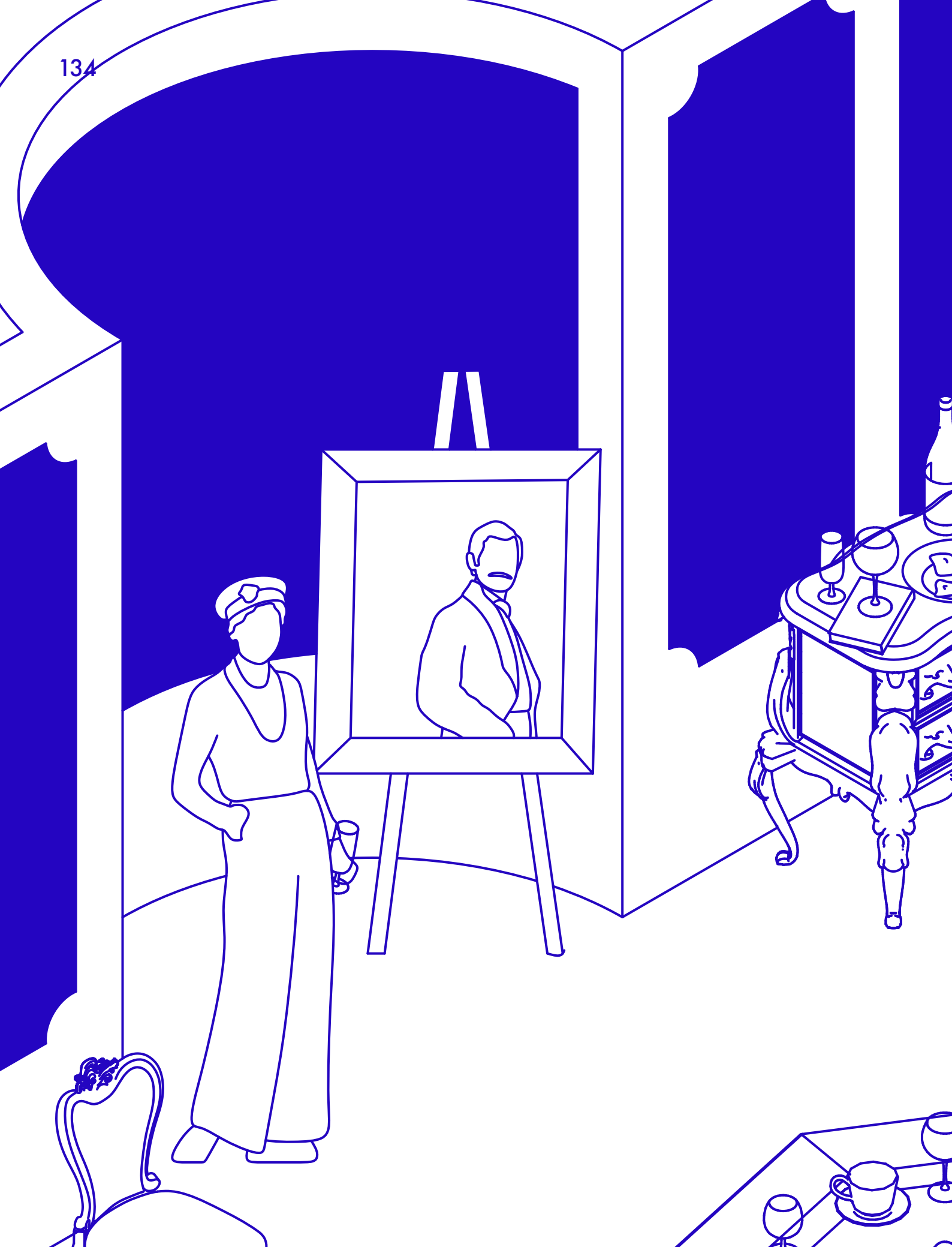




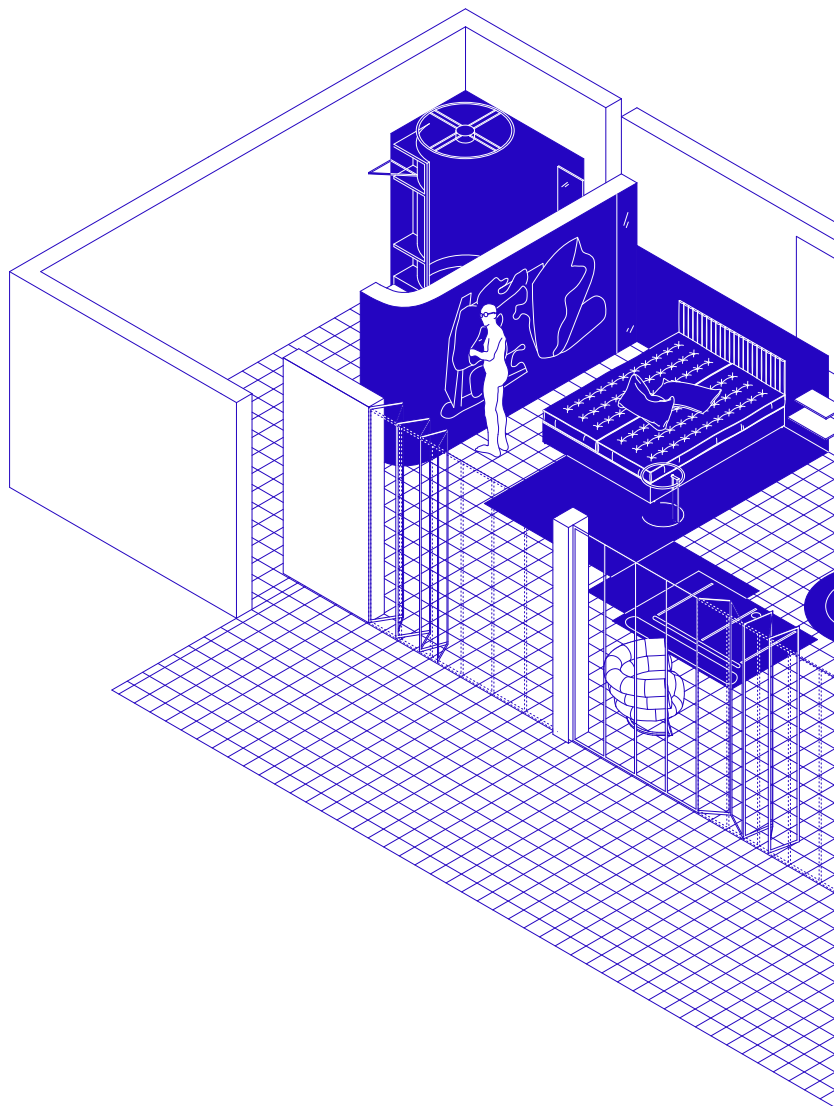
Never trust the decor

Fig. 19.
Salon de l'Amazone
Natalie Barney.
1910-1930
86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94.









L'invitation au voyage

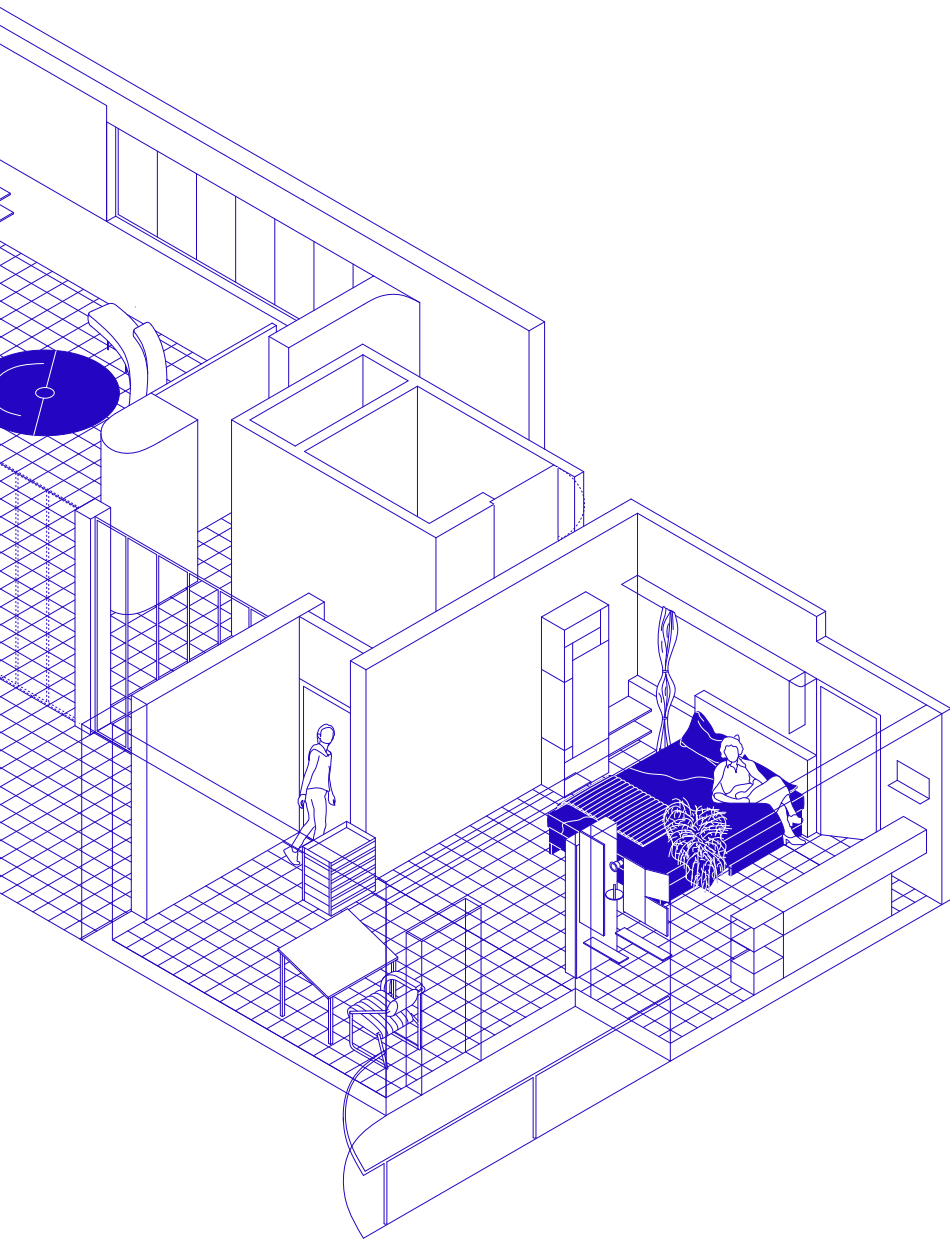
Fig. 20.

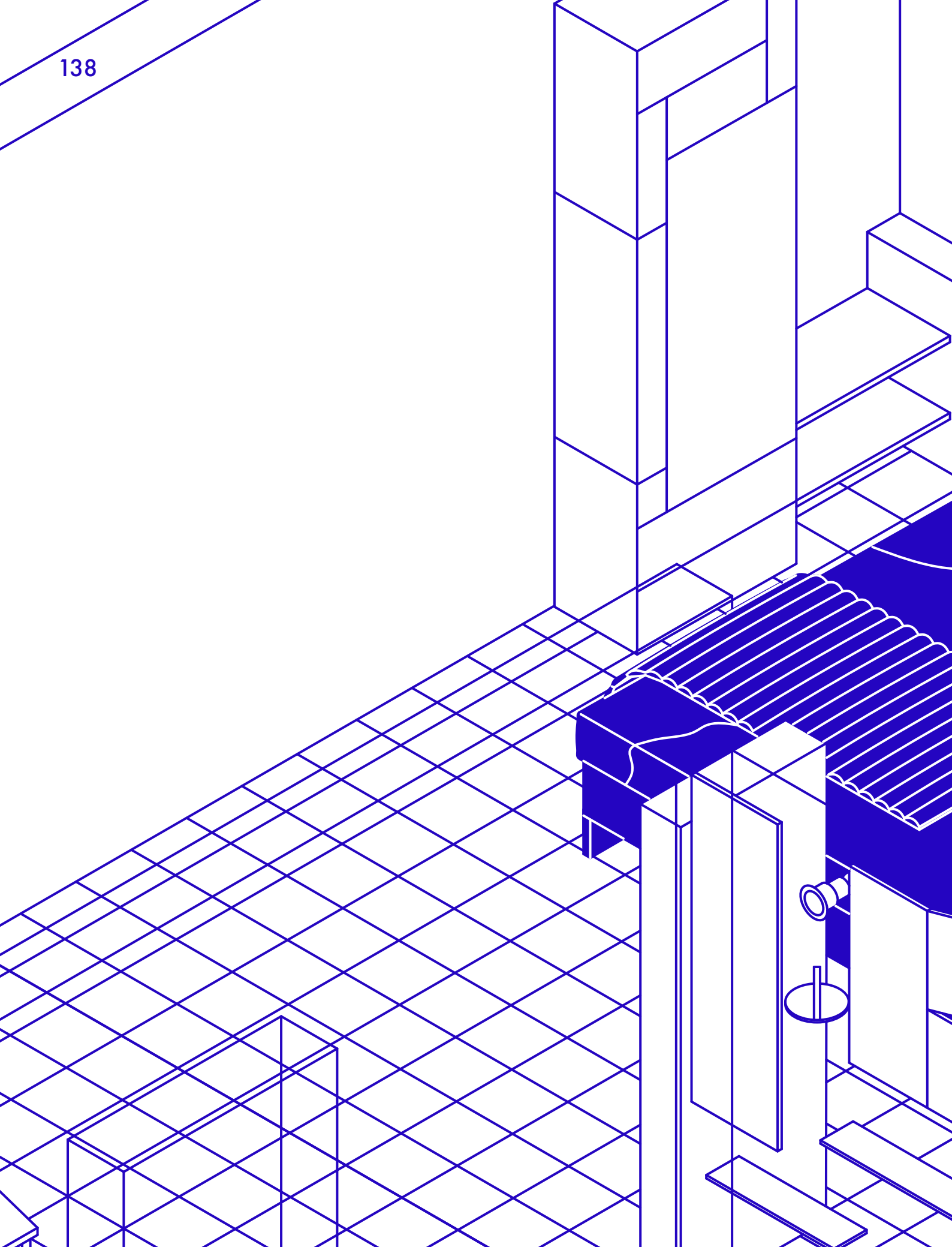
E. 1027

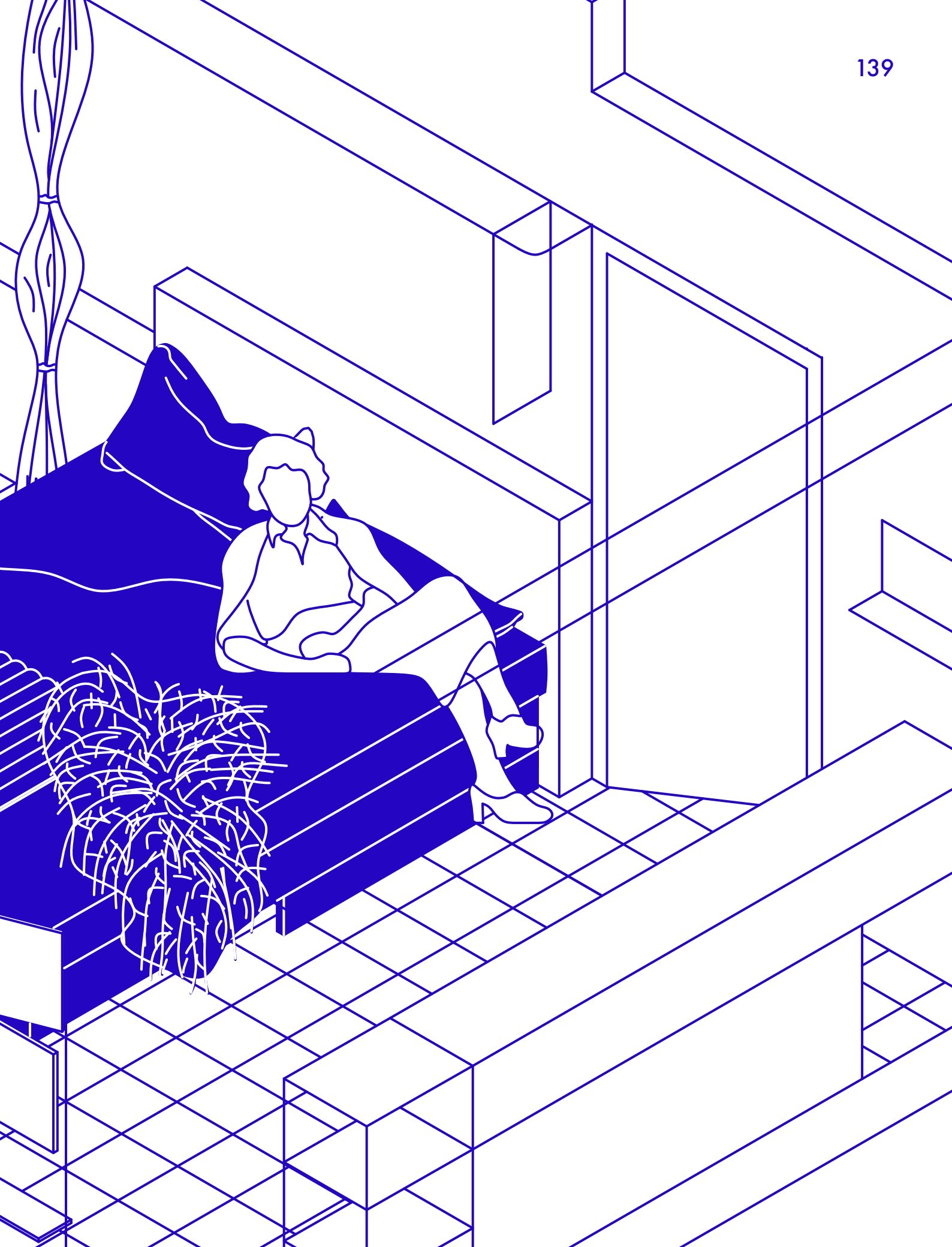
Eileen Gray

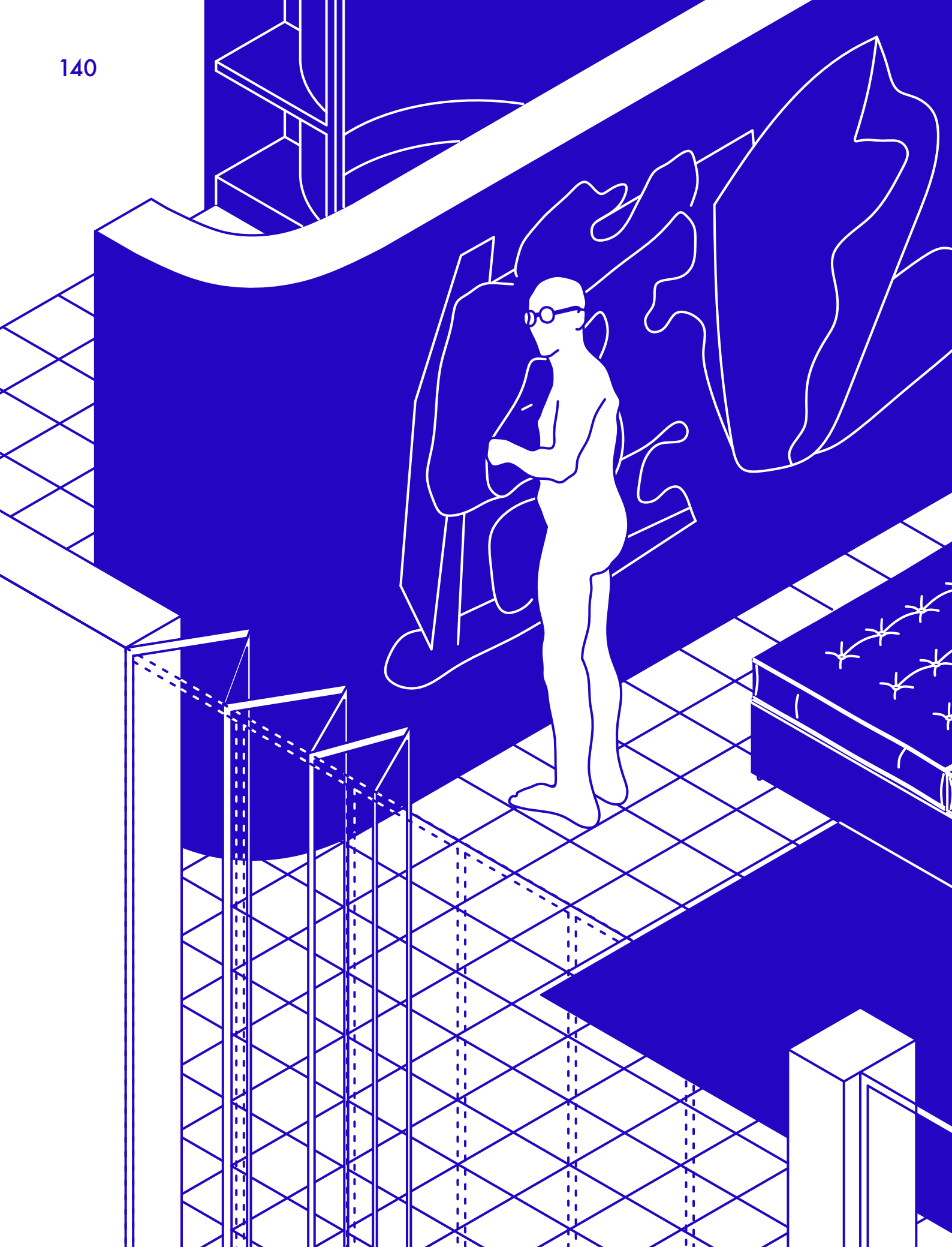
1929

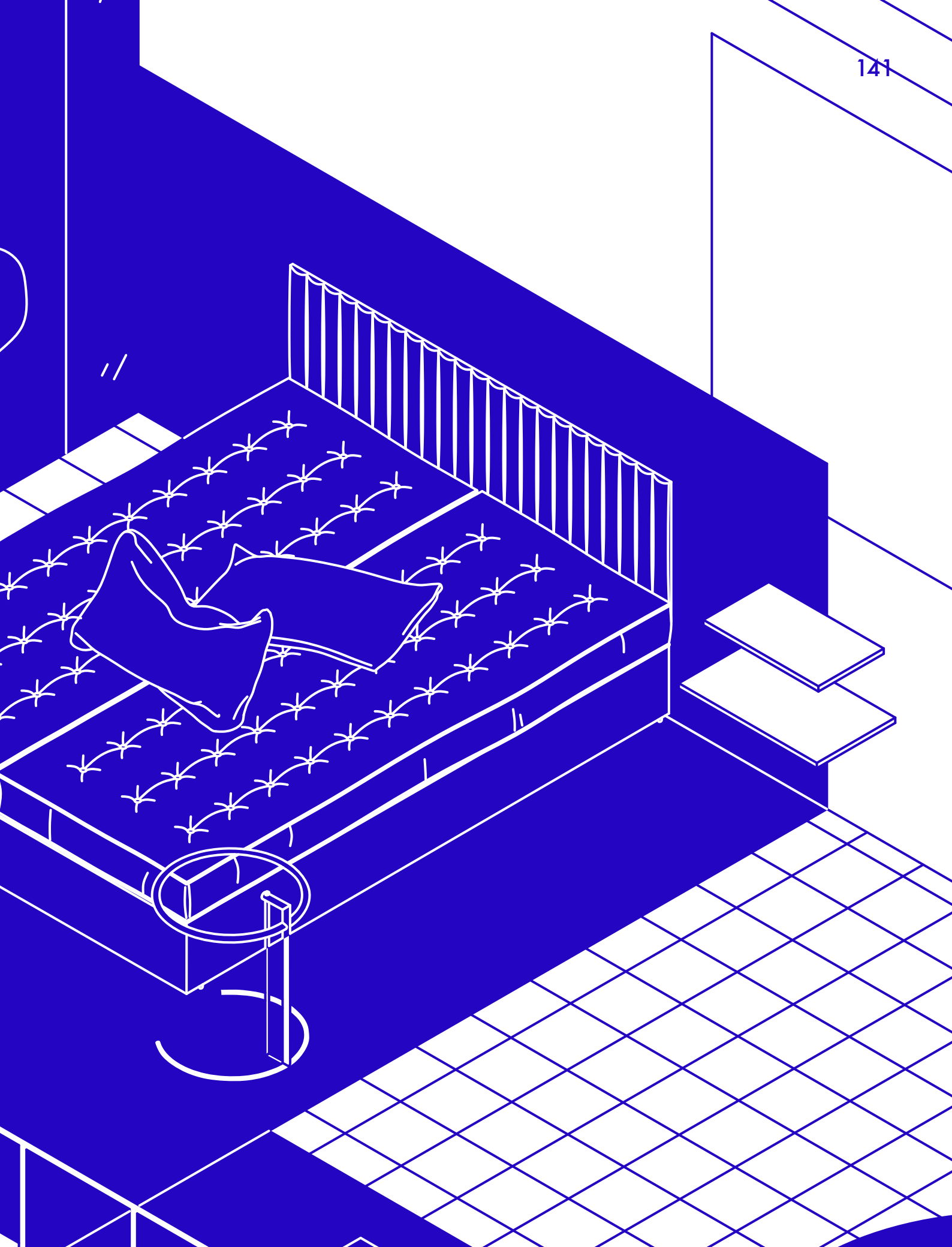
95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102.





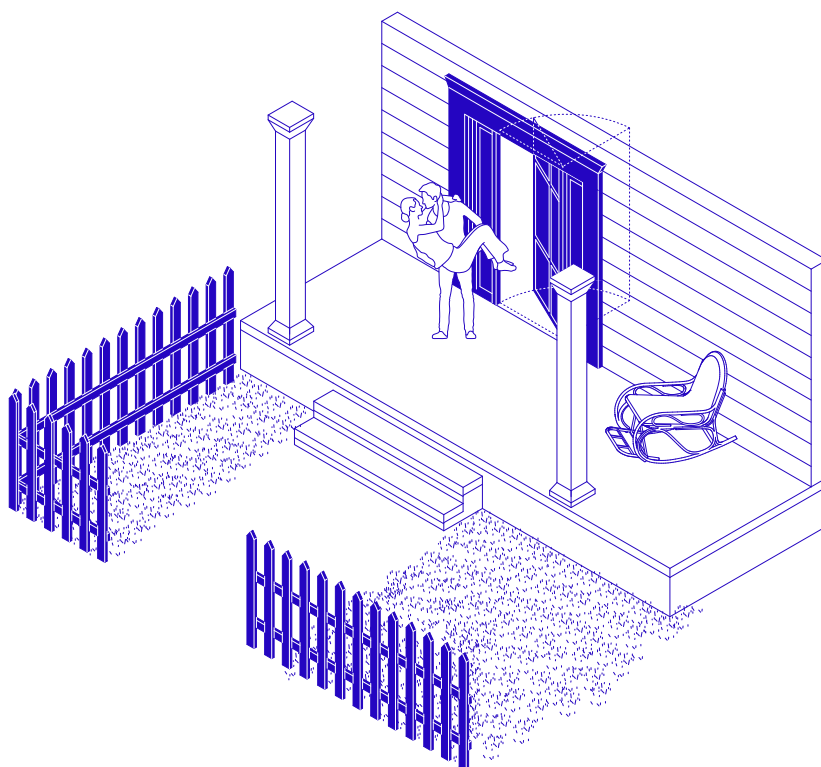


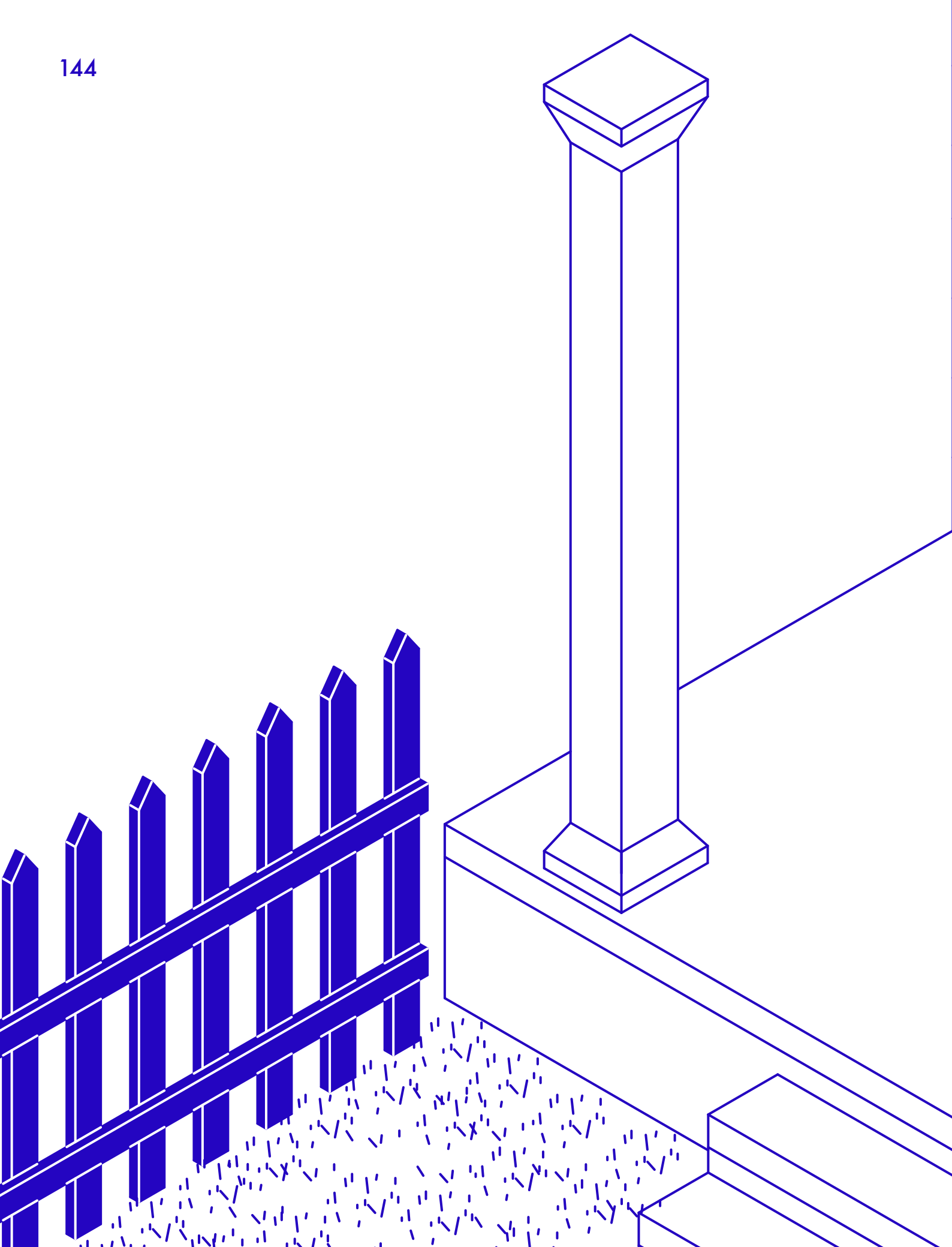


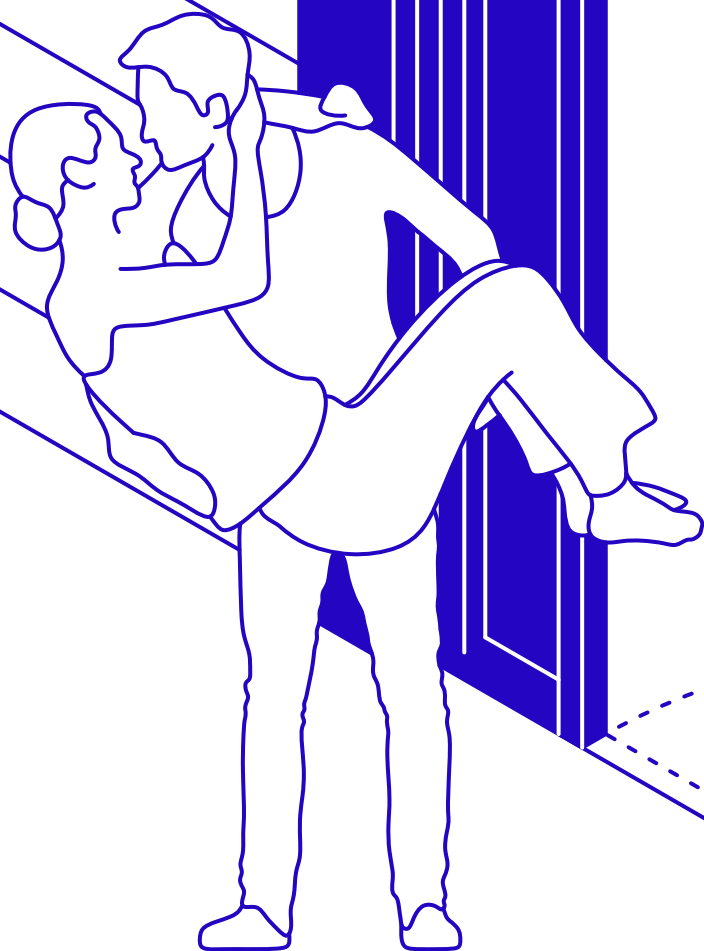


The world, in truth, is a wedding

Fig. 21.
Porte de pavillon suburbain
106. 108. 110. 115.







The Domestic Mystique

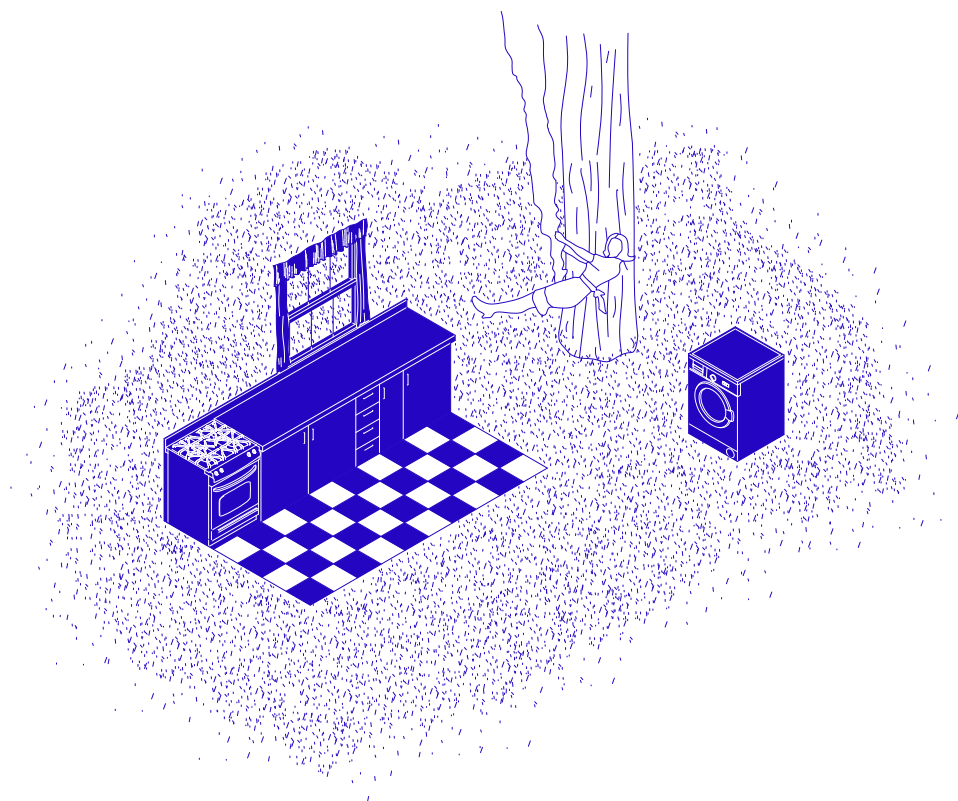
Fig. 22.

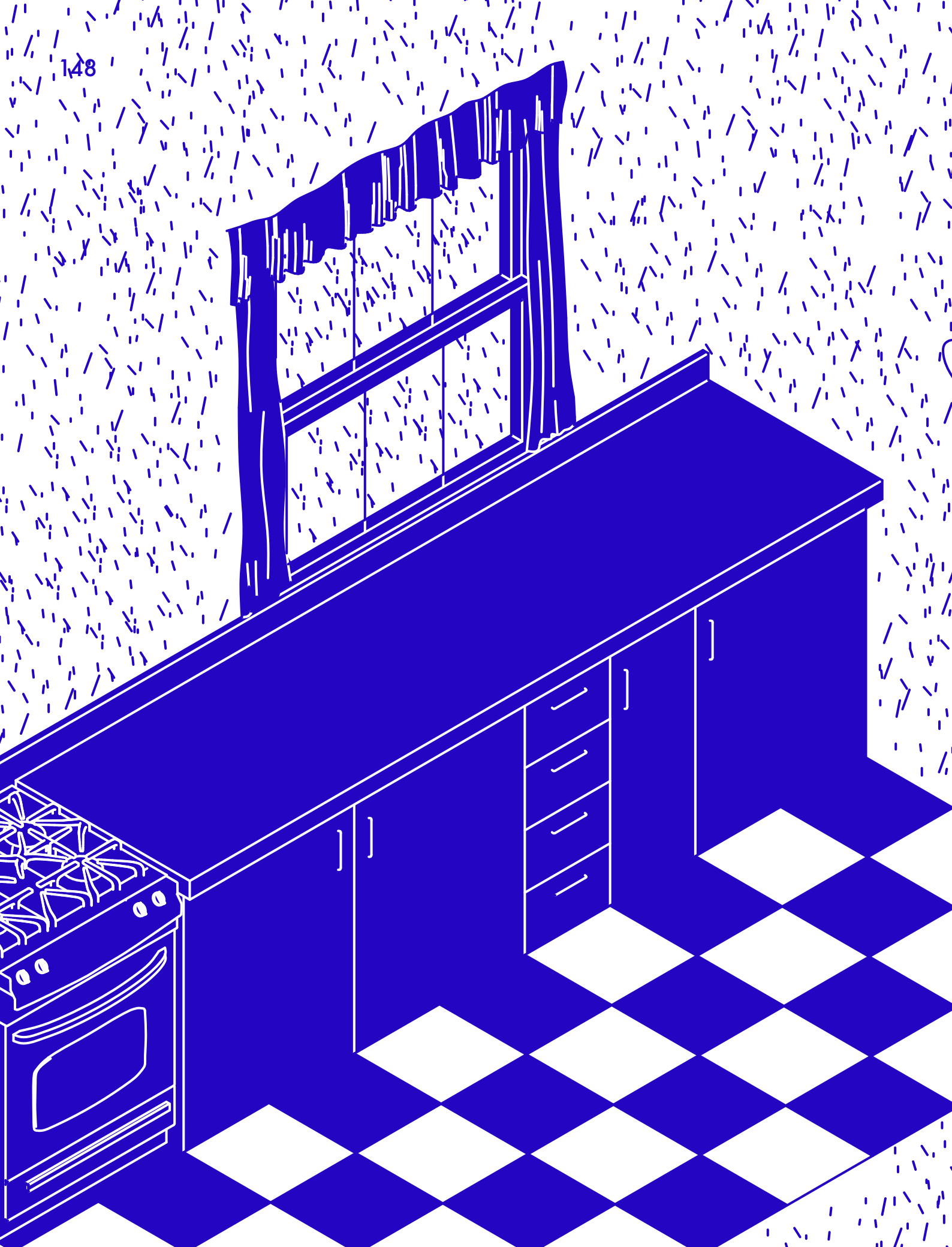
Cuisine de pavillon suburbain

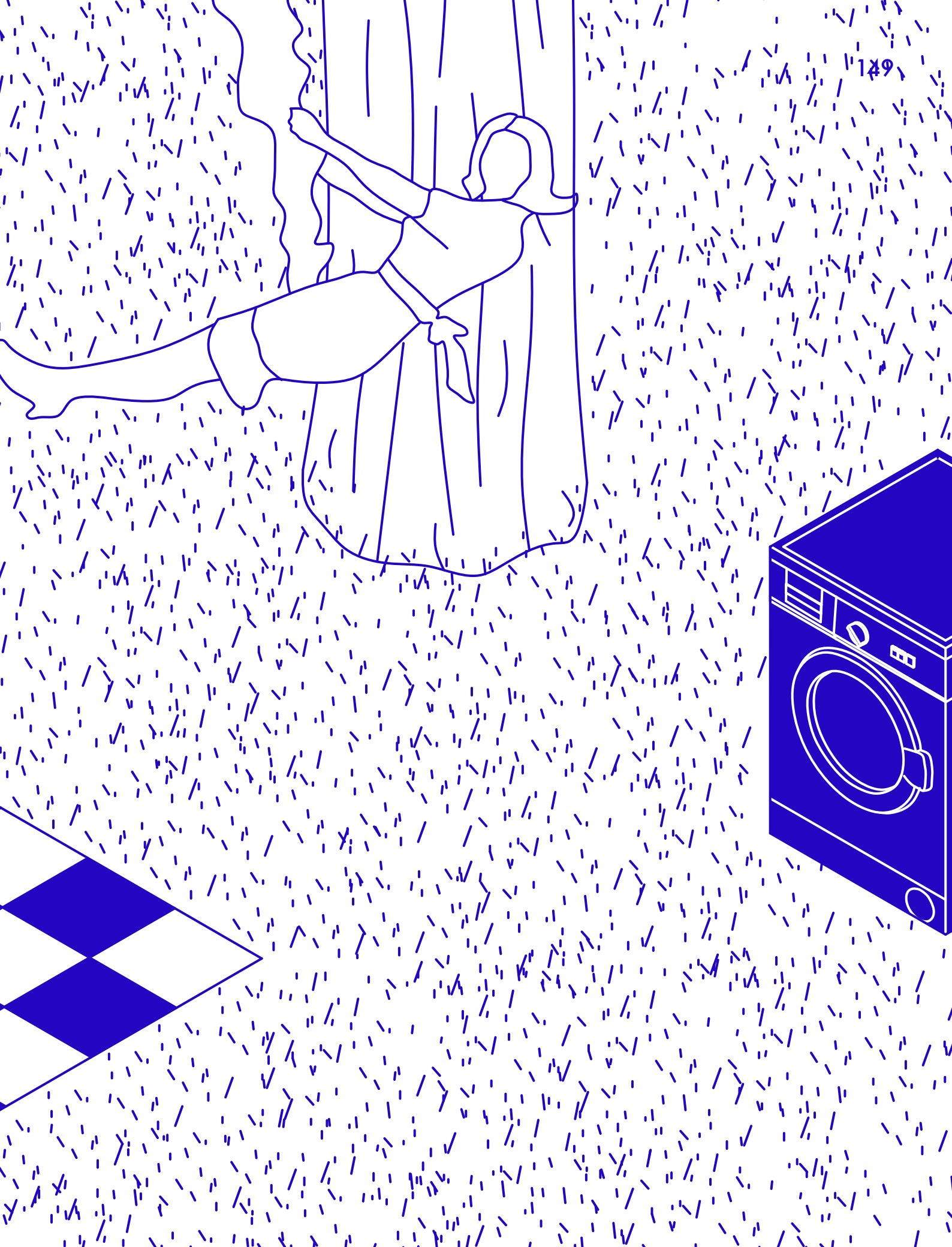
Swing through Spring Cleaning with Ajax

1965

106. 107. 108.

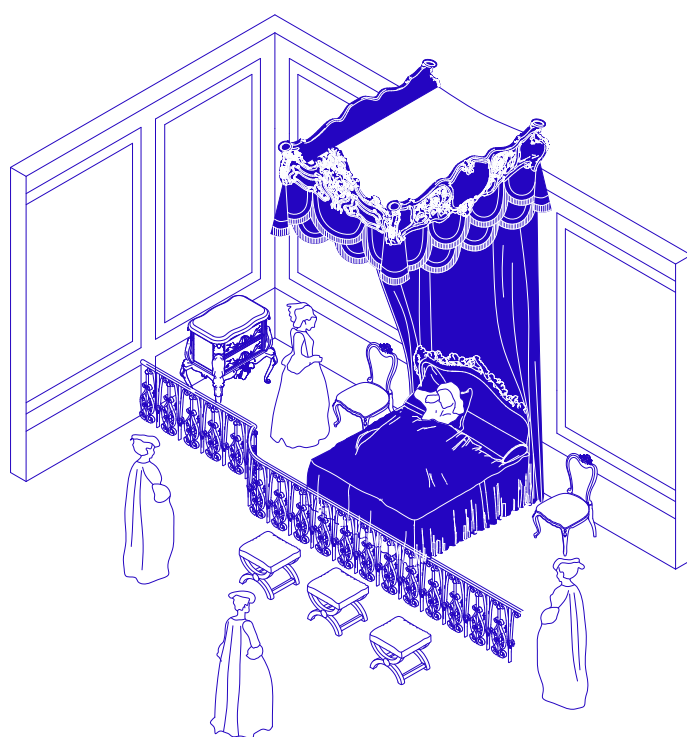


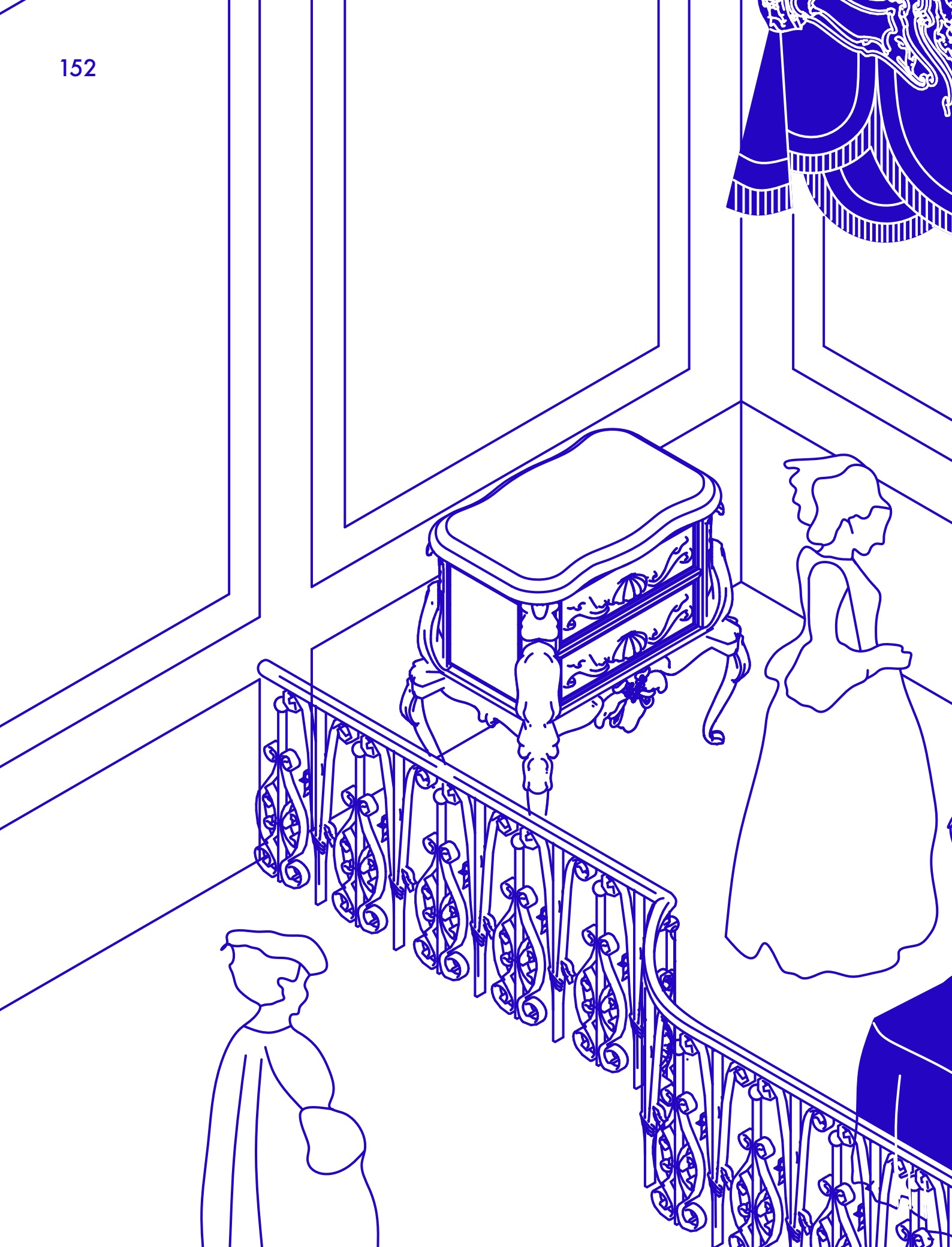


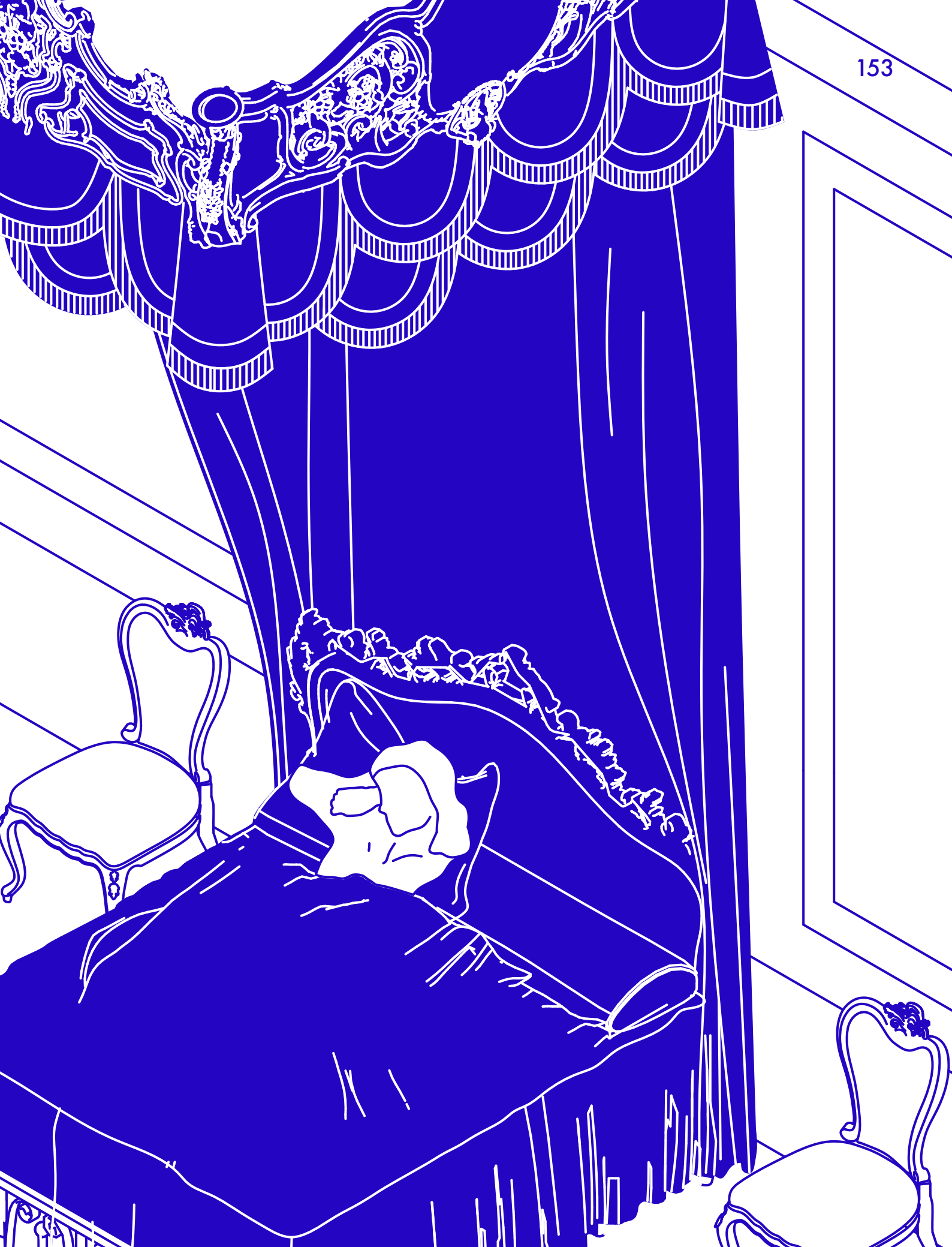


Performance matinale

Fig. 23.
Chambre de la Reine à Versailles
1770-1789 (Marie Antoinette)
111. 112.

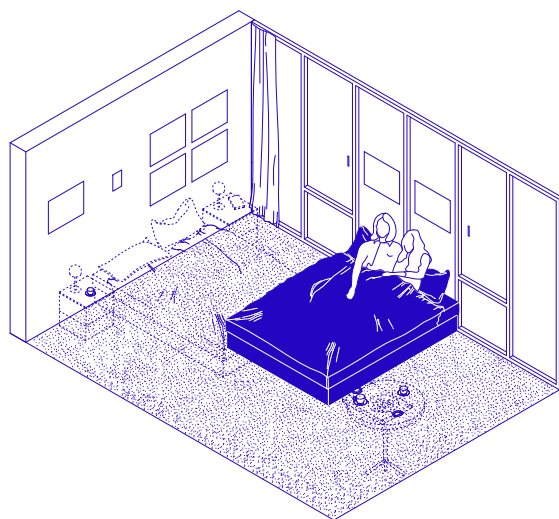


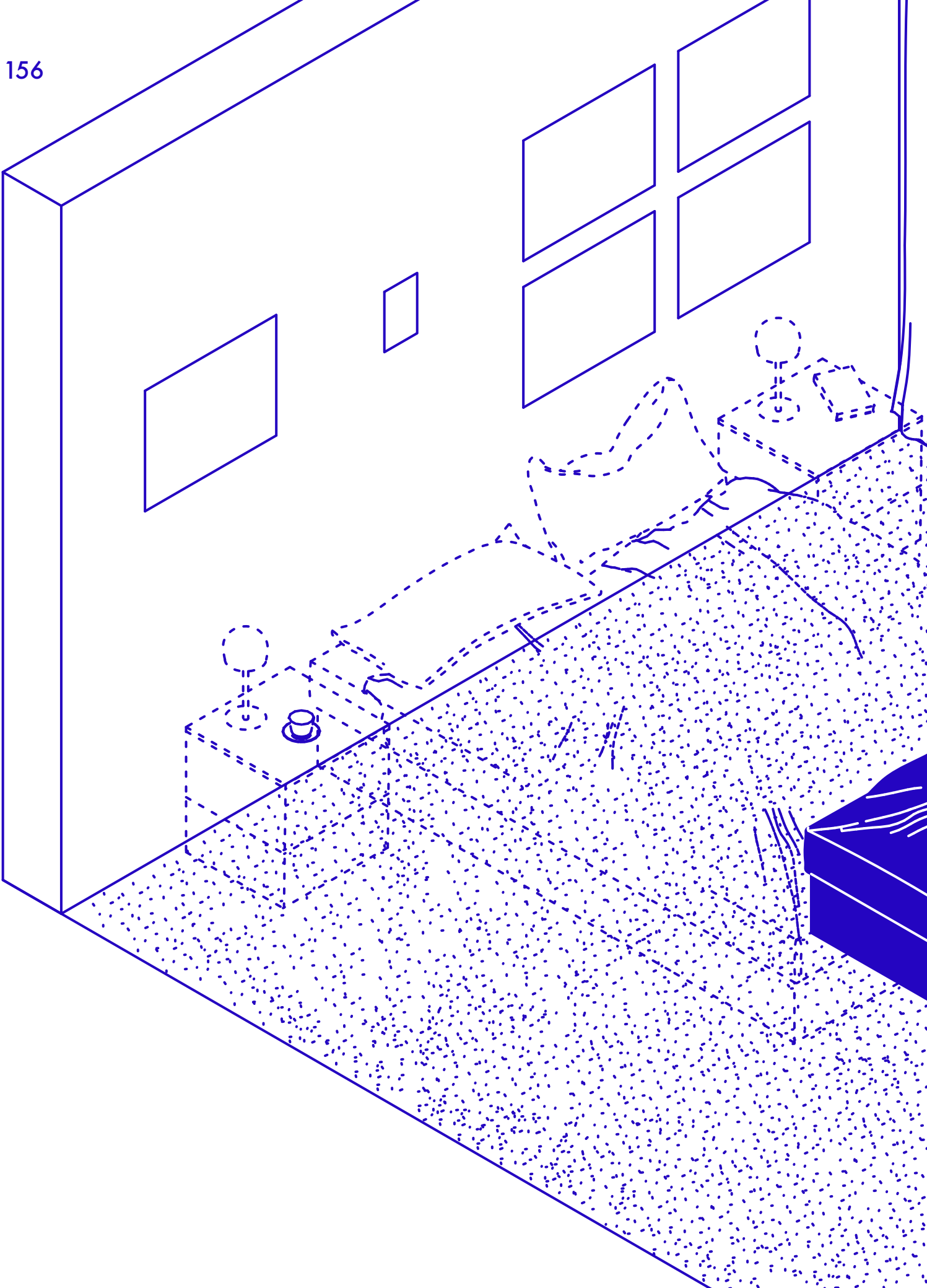


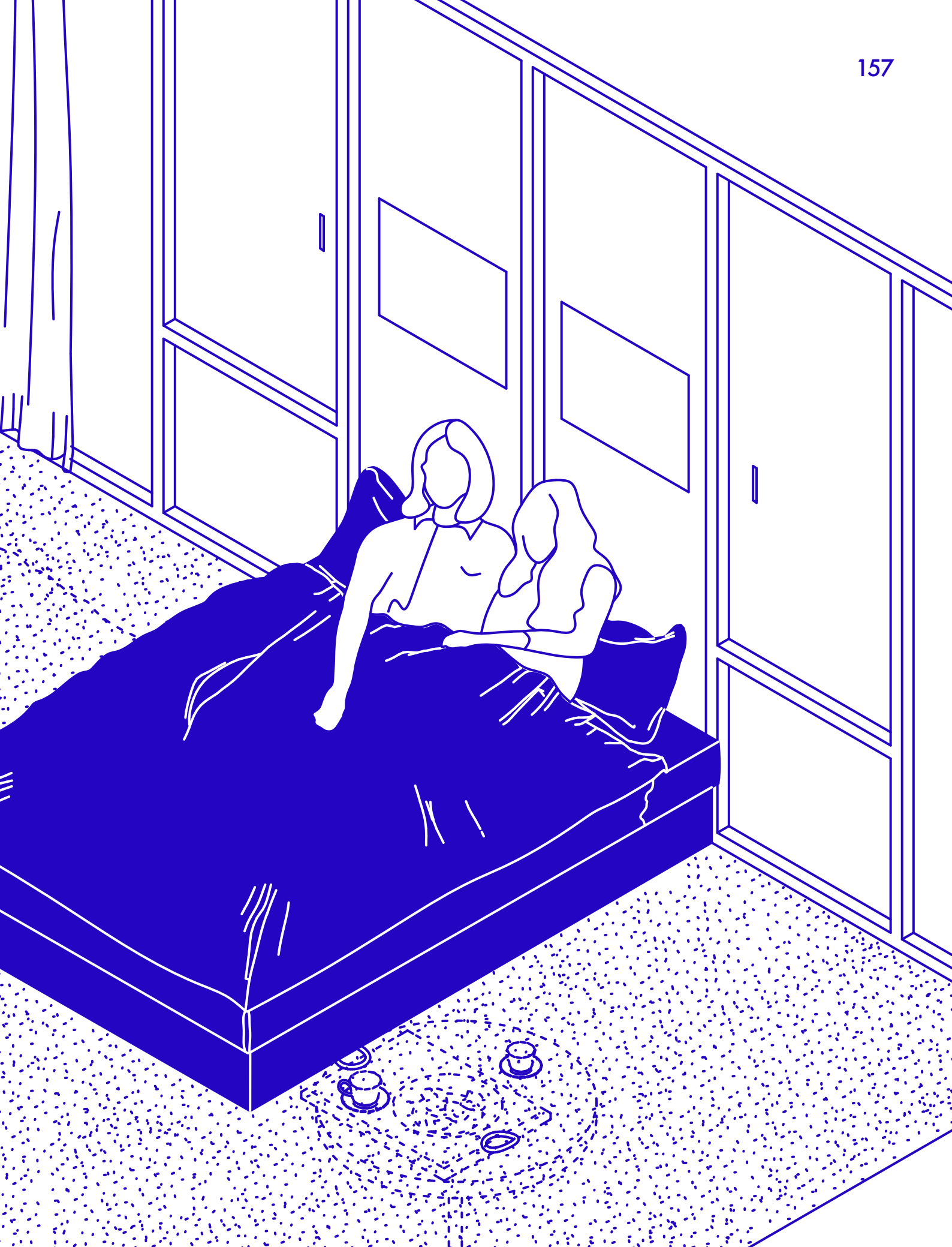


Public Pyjama Party

Fig. 24.
Bed-in
Chambre 902 de l'hôtel Hilton à Amsterdam
John Lennon et Yoko Ono.
25 au 31 mars 1969
113. 114. 116.

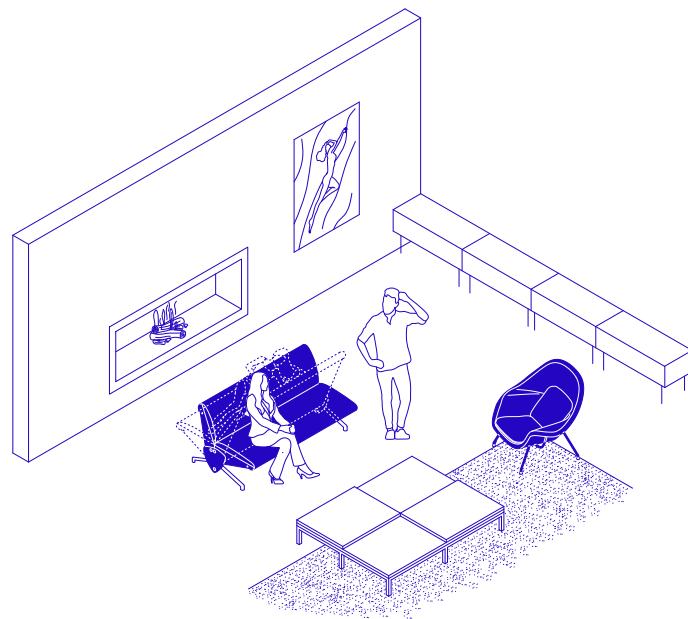


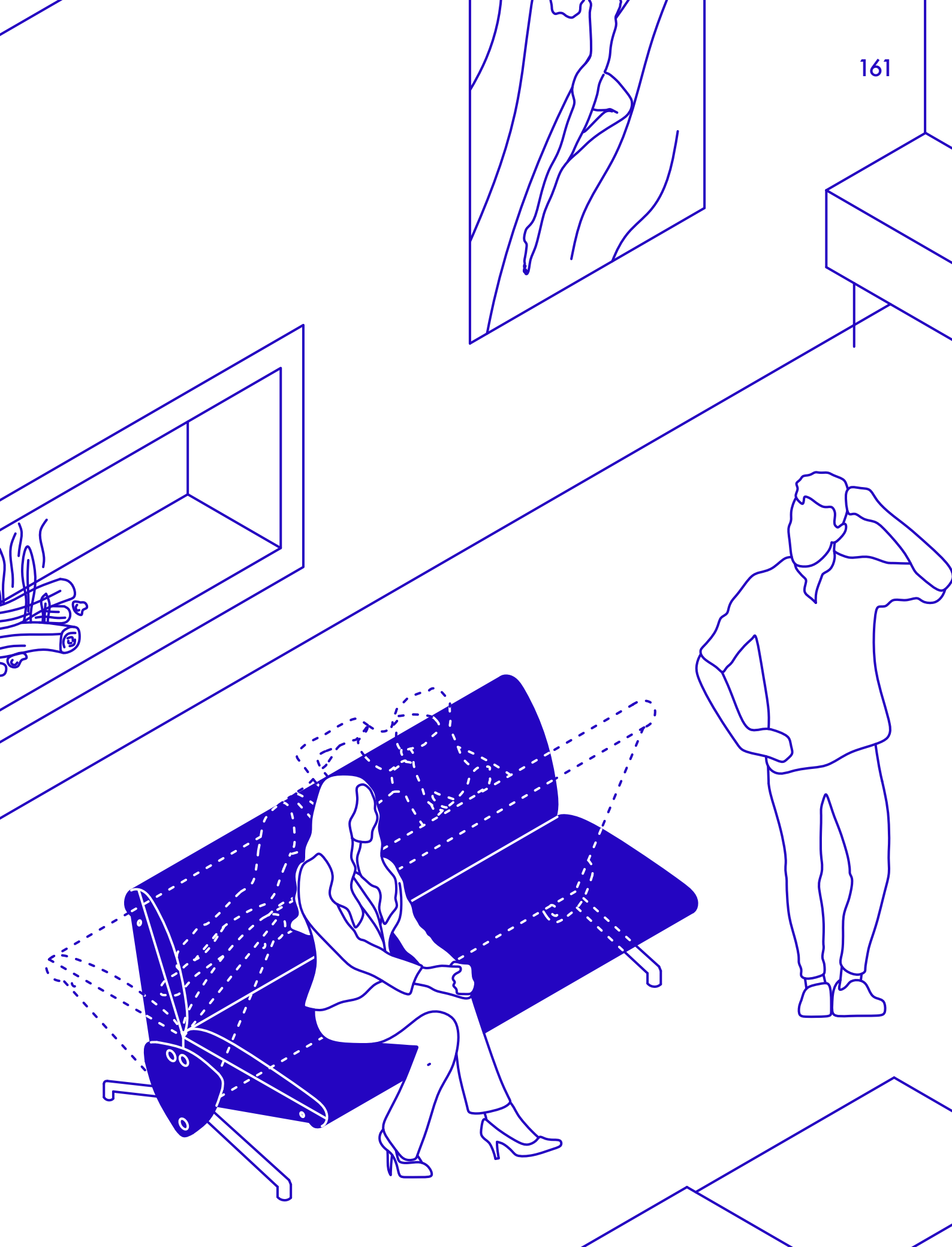




La séduction mécanisée

Fig. 25.
Penthouse Playboy
1956
117. 118. 119. 120. 121. 122. 128.





Suburban Iconography Erased

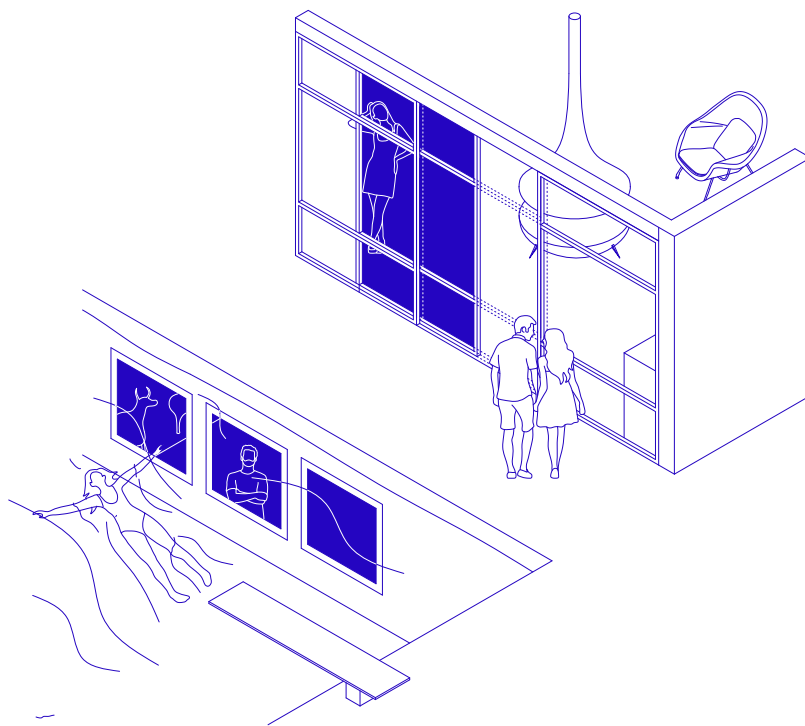
Fig. 26.

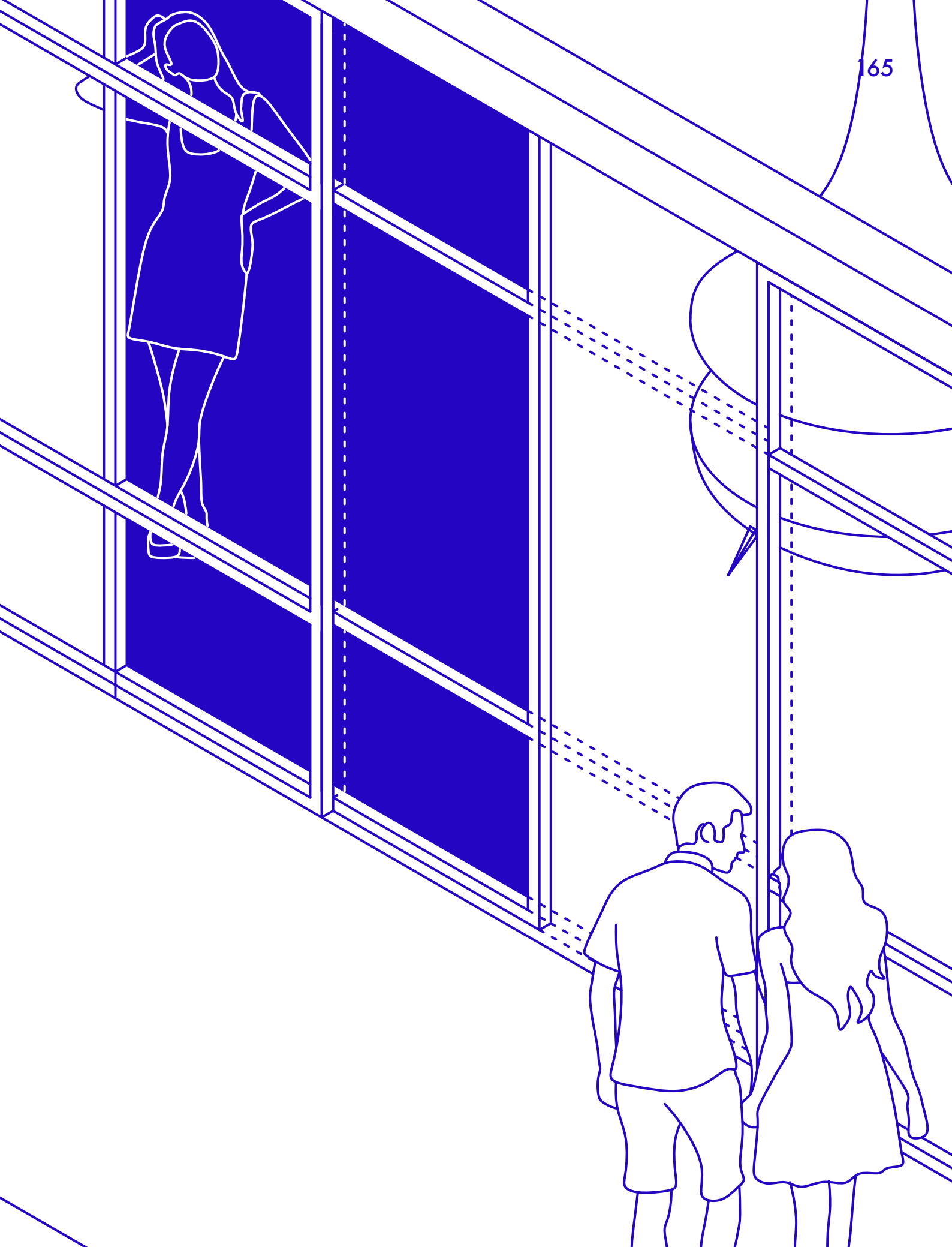
Playboy Weekend Hideaway

James E. Tucker

1959

117. 118. 119. 123. 124. 128.





Micro-planète panoptique

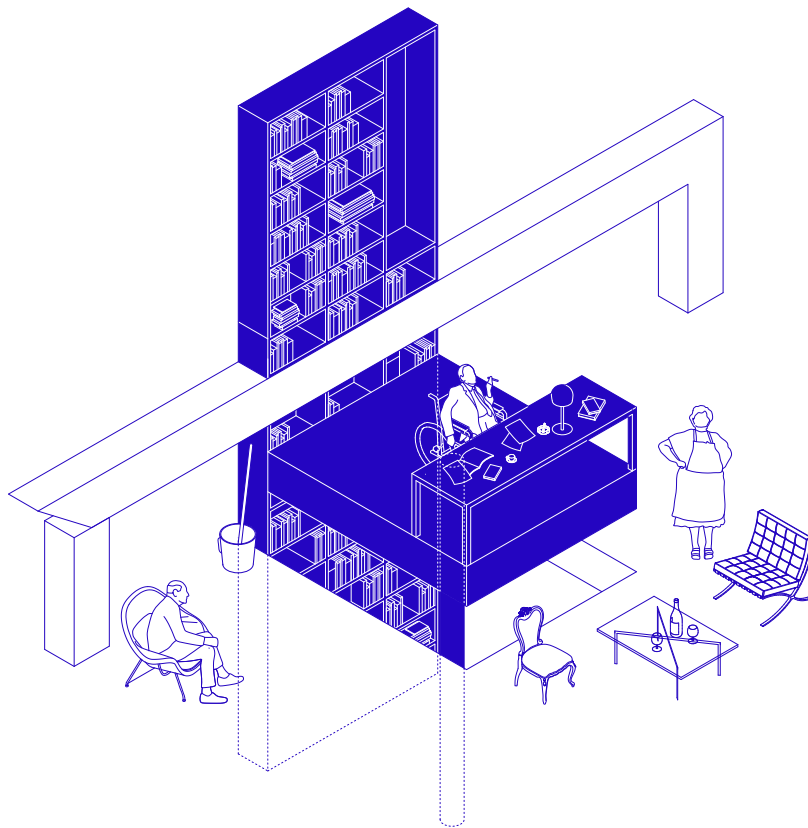
Fig. 27.
Lit circulaire Playboy
1962
117. 118. 119. 125. 126. 127. 128.





Study sur plateforme

Fig. 28.
Plateforme de la Villa Lemoine
OMA Rem Koolhaas
1998
129. 130. 131. 132.







Scénographie du genre propose une dé-construction du genre au travers d'une dé-construction de l'espace domestique en éléments performatifs. Cette dé-construction a révélé des éléments établissant des normes spatiales et sociales de façon performative, renforçant des rôles hétéronormés au sein du foyer. À l'inverse, certains architectes ont imaginé des éléments subversifs, conçus pour des espaces *queer* rejetant l'(hétéro)normativité. L'*Atlas non exhaustif d'éléments performatifs* présente, lui, différents degrés de performativité dans les performances de genre qu'il collectionne. Certaines performances, qu'elles soient hétéronormatives ou subversives, semblent être conscientes et choisies par leur acteur·rice, alors que d'autres sont de simples gestes ou signes surfaciques, encrés inconsciemment dans l'identité de l'acteur·rice de façon performative. Ce que les dessins présentent est la scénographie du genre, constituée à la fois par les éléments architecturaux qui la composent spatialement et par les gestes de ses acteur·rice·s qui l'activent à travers l'évènement.

La dé-construction du genre et de l'espace domestique, respectivement en performances et en éléments, a pour but final de proposer une re-construction. L'idée selon laquelle le genre et l'identité sont construits performativement révèle en effet la possibilité de re-construire l'identité différemment. L'espace domestique – et le champ architectural à une plus large échelle – construisant le genre spatialement, il possède un potentiel extraordinaire dans l'imaginaire d'une construction du genre sociale et spatiale différente, dans lequel l'élément architectural performatif joue un rôle essentiel.

Dans *Identity and Discourse*, Mark Rakatansky évoque la nécessité de reconfigurer les éléments architecturaux acteurs dans le but de révéler les gestes, les pratiques, les narratifs et les évènements qui y sont inscrits. Toute architecture étant sociale et politique, l'espace ne peut pas nier son instrumentalité. Mais ces éléments architecturaux subversifs auraient selon Rakatansky le potentiel d'interroger, de thématiser et de problématiser leur propre instrumentalisation.²³⁹ La scène artistique a présenté jusqu'ici un plus grand potentiel que la scène architecturale en matière de subversion de l'élément architectural performatif. Le projet *Alterations to a Suburban House* de Dan Graham, réalisé sous forme de maquette en

1978, en est un excellent exemple. Sa proposition consiste à retirer une façade du pavillon suburbain et de remplacer le mur du fond de la maison par un gigantesque miroir. Ce projet artistique met en évidence les caractéristiques performatives du masque de la façade et le potentiel subversif du miroir, qui en reflétant les façades environnantes à l'intérieur même de la maison, brouille complètement les notions de privacité et d'intérieur propres au pavillon individuel suburbain.²⁴⁰ Les installations du duo Diller+Scofidio à la fin des années 80 sont aussi un mélange d'art et d'architecture qui attaquent les qualités qu'on prête à la domesticité. Pour l'installation réalisée à Cape Street, une table à manger et quatre chaises sont suspendues au plafond afin de rendre le rituel familial du dîner inaccessible, tandis que le mur extérieur est fendu dans une attitude matta-clarkienne, de même que la chaise située devant, créant un peephole inversé – l'extérieur étant maintenant l'objet de ce regard espion.²⁴¹

L'analogie entre élément architectural et mot, abondamment discutée en introduction, propose une piste alternative dans la recherche d'un imaginaire pour des éléments architecturaux subversifs. La reconnaissance de la performativité du langage, et particulièrement de la langue française, a mené ces dernières années à l'utilisation de plus en plus universalisée de l'écriture inclusive. La langue française a en effet le défaut de systématiquement genrer tous les mots du vocabulaire, choisissant évidemment le genre masculin par défaut, lorsqu'il s'agit de mentionner une profession, un groupe ou tout autre mot faisant référence à une diversité d'êtres humains, induisant de façon performative le masculin comme la normalité. L'écriture inclusive permet de rappeler, dans le langage, la présence des femmes, mais aussi de toute personne sortant de la binarité hétéronormative – l'écriture inclusive possède donc un potentiel *queer*. Si l'écriture inclusive permet aux mots d'effacer leurs caractéristiques performatives, elle peut être une inspiration dans la recherche d'éléments architecturaux subversifs. A quoi pourrait ressembler un élément architectural inclusif ? Avec ces nouvelles pistes, la recherche d'un vocabulaire performatif subversif pour l'architecture et l'espace domestique peut se poursuivre. La scénographie du genre est maintenant prête à abandonner ses caractéristiques genrées, afin de devenir la scène de constructions de nouvelles identités.

Mur

2. 3. 6. 8. 10. 11. 12. 13. 16. 17. 18. 19. 35.
38. 41. 44. 53. 55. 69. 74. 82. 84. 89. 93.
98. 100. 102. 103. 105. 110. 118. 120. 122.
128. 131. 132. 134. fig.1. fig.2. fig.4. fig.5.
fig.18. fig.20.

Porte

2. 7. 8. 9. 10. 11. 28. 31. 32. 33. 72. 74.
98. 99. 102. 108. 122. 123. 132.
fig.1. fig.9. fig.10. fig.20. fig.21. fig.25.
fig.26.

Fenêtre

16. 17. 18. 19. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27.
28. 29. 30. 35. 37. 41. 55. 56. 65. 66. 89.
90. 91. 102. 144. 123. 124. 131. 132. fig.4.
fig.5. fig.6. fig.7. fig.8. fig.9. fig.11. fig.12.
fig.15. fig.16. fig.19. fig.20. fig.22. fig.26.

Sol

55. 69. 82. 100. 102. 115. 130. fig.17.
fig.18. fig.20. fig.28.

Façade

37. 38. 40. 41. 44. 46. 47. 48. 65. 100.
137. fig.11. fig.12. fig.13.

Cuisine

11. 12. 13. 36. 103. 108. 115. 122. 135.
fig.2. fig.22.

Cheminée

14. 15. 17. 57. 66. 67. 82. 107. 115. 121.
fig.3. fig.4. fig.14. fig.16. fig.18. fig.25.

Lit

20. 52. 54. 57. 61. 69. 70. 72. 95. 97. 99.
100. 102. 108. 109. 111. 112. 113. 114. 121.
126. 127. fig.4. fig.5. fig.14. fig.15. fig.17.
fig.20. fig.23. fig.24. fig.25. fig.27.

Placard

19. 32. 69. 73. 74. 76. 77. 78. 79. fig.5.
fig.10.

Bureau

66. 72. 99. 130. fig.16. fig.27. fig.28.

Rideau

15. 18. 24. 25. 37. 52. 55. 57. 69. 73. 89.
90. 91. 95. 111. 120. 126. 131. 136. 137.
fig.6. fig.14. fig.17. fig.19. fig.23.

Miroir

3. 52. 53. 57. 65. 66. 78. 79. 82. 84. 89.
95. 97. 99. fig.14. fig.16. fig.18. fig.19.
fig.20

Figures, Doors, and Passages
1. 2. 3. 4. 5.

Toilettes publiques
6. 7. 8. 9. 10. fig.1.

Malcolm Willey Kitchen
11. 12. 13. fig.2.

Maison et studio à Oak Park
14. 15. fig. 3.

Glass House et Guest House
17. 18. 19. 20. fig. 4. fig. 5.

Fenêtres Néerlandaises
21. 22. 23. 24. 25. fig. 6.

Maison pour Joséphine Baker
26. 27. fig. 7.

Maison de Verre
28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. fig.
8. fig. 9. fig. 10.

Loos
39. 40. 41. 43. 44. 65.

Mårbacka
46. 47. 48. fig. 13.

Boudoir
50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60.
fig. 14.

Cabinet de la Méridienne
57. fig. 14.

Villa Müller
61. 62. 66. 67. fig. 14. fig. 15.

Villa Moller
41. 63. 64. fig. 11, fig. 12.

Chambre de Lina
68. 69. 70. 71. fig. 17.

A Room of One's Own
72. 73.

Epistemology of the Closet
74. 75. 76.

Queer Space
77. 78. 79.

Appartement de Bestegui
80. 81. 82. 83. 84. 85. fig. 18.

Salon Littéraire
86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. fig. 19.

E. 1027
95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103.
104. 105. fig. 20.

Pavillon suburbain
106. 107. 108. 109. 110. fig. 21. fig. 22.

Chambre de la Reine
111. 112. fig. 23.

Bed-in
113. 114. 116. fig. 24.

Postwar Pocono Honeymoon Resorts
115.

Playboy
117. 118. 119. 128.

Penthouse Playboy
120. 121. 122. fig. 25.

Weekend Hideway Playboy
123. 124. fig. 26.

Lit circulaire Playboy
125. 126. 127. fig. 27.

Villa Lemoine, Rem Koolhaas (OMA)
129. 130. 131. 132. fig. 28.

Contrôle visuel

17. 26. 27. 28. 30. 32. 52. 62. 63. 64. 65.
124. 133. 134. fig.4. fig.6. fig.7. fig.8. fig.9.
fig.12. fig.15. fig.26. fig.27. fig.28.

Réappropriation

86. 87. 88. 89. 90. 91. 93. 105. 114. 117.
130. fig.19. fig.24. fig.28.

Queer

18. 19. 20. 47. 48. 53. 73. 74. 75. 76. 77.
78. 79. 82. 85. 86. 87. 88. 90. 93. 95. 96.
101. 102. 104. 136. 138. fig.4. fig.5. fig.10.
fig.13. fig.18. fig.19. fig.20.

Élément mouvant

31. 34. 35. 37. 84. 102. 120. 125. 126.
127. 129. 130. 131. 132. fig.9. fig.10. fig.18.
fig.20. fig.25. fig.27. fig.28.

Boudoir

33. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58.
59. 60. 61. 62. 72. 90. 92. 95. 96. 97. 99.
fig.8. fig.14. fig.15. fig.19. fig.20.

Agency

34. 59. 83. 95. 101. 116. fig.20. fig.24.

Study

33. 49. 54. 66. 67. 72. 125. 130. 138.
fig.16. fig.27. fig.28.

Ségrégation spatiale

2. 6. 7. 11. 41. 49. 51. 56. 58. 95. 106. 107.
125. 129. 133. 134. fig.1. fig.2. fig.6. fig.11.
fig.14. fig.15. fig.16. fig.22. fig.27.

Performance

3. 44. 79. 80. 85. 94. 105. 108. 111. 112.
113. 114. 115. 116. 132. fig.19. fig.20.
fig.21. fig.23. fig.24.

Décoration

3. 52. 53. 83. 84. 85. 88. 101. 136. 137.
138. fig.18. fig.19. fig.20.

Enactment

4.79. 85. 87. 115. 119. fig.18. fig.19. fig.23.
fig.24.

Biopolitique

5. 6. 58. 106. fig.1. fig.154. fig.15.

Mots

7. 14. 15. 73. 76. 91. 93. 94. 104 107. 110.
fig.20.

Différence sexuelle

7. 8. 49. 58. 95. 106. 107. fig.1. fig.11.
fig.14. fig.15. fig.16. fig.22.

Housewife

12. 13. 106. 107. 108. 109. 115. 129. fig.2.
fig.21. fig.22.

Travail domestique

12. 13. 107. 108. 115. fig.2. fig.22. fig.28.

Voyeurisme

17. 26. 27. 30. 32. 33. 91. 105. 124. 128.
fig.4. fig.6. fig.7. fig.8. fig.10. fig.14. fig.15.
fig.20. fig.26.

Bachelor Pad

18. 80. 85. 117. 119. 120. 121. 122. 123.
fig.18. fig.25. fig.26. fig.27.

Subversif

18. 19. 32. 45. 59. 73. 113. 116. 119. 121.
128. 130. fig.4. fig.5. fig.10. fig.18. fig.20.
fig.24. fig.27. fig.28.

Revêtement de surface

19. 68. 69. 89. 100. 133. 136. 137. 138.
fig.5. fig.11. fig.16. fig.17. fig.19. fig.20.

Peephole

52. 56. fig.7. fig.26.

Scène

17. 18. 56. 62. 63. 109. 111. 112. fig.4.
fig.12. fig.15. fig.23. fig.24.

Sexualité

19. 35. 49. 50. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 59.
60. 69. 70. 71. 74. 75. 81. 109. 112. 120.
121. 127. fig.5. fig.6. fig.14. fig.17. fig.23.
fig.24. fig.25. fig.26. fig.27.

Famille (nucléaire)

11. 12. 13. 14. 15. 38. 106. 107. 108. 117.
119. 123. fig.2. fig.3. fig.21.

Habillement

39. 40. 45. 60. 77. 100. 114. 137. fig.11.

Mascarade

42. 43. 45. 48. 88. 137. fig.11. fig.12. fig.13.
fig.18. fig.19.

Masque

39. 40. 41. 42. 43. 44. 48. 74. 81. 88. 98.
fig.11. fig.12.

(Power) suit

39. 40. 47. fig.11. fig.13.

Drag

45. 46. 47. 48. 81. fig.13. fig.18. fig.19.

Mobilier

68. 83. 84. 93. 101. 114. 120. 121. 135.
fig.16. fig.20. fig.24. fig.25. fig.27.

Couleur

19. 69. 70. 71. 89. 92. fig.17. fig.24.

Evènement

81. 86. 87. 94. 132. fig.18. fig.19.

Féministe

59. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 95. 97. 101.
107. 108. fig.19. fig.20.

Acteur·x·ice

45. 102. 103. 116. 128. fig.12. fig.19. fig.20.
fig.23.

Mouvement

103. 130. fig.20.

Chorégraphie

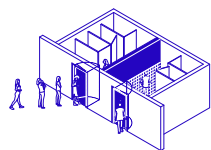
103. 132. fig.20.

Mariage

109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 119.
123. fig.21. fig.22. fig.23. fig.24.

Technologie

84. 107. 121. 122. 125. 126. 127. 130. 131.
133. 135. fig.25. fig.27. fig.28.



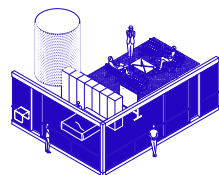
6. 7. 8. 9. 10. fig.1.



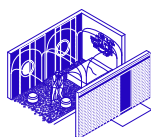
11. 12. 13. fig.2.



14. 15. fig. 3



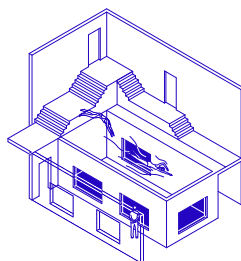
17. 18. 20. fig. 4.



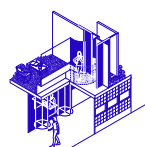
19. 20. fig. 5.



21. 22. 23. 24. 25. fig. 6.



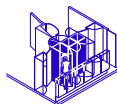
26. 27. fig. 7.



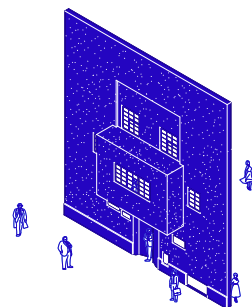
28. 29. 30. 31. 32. 33.
34. 35. 36. 37. fig. 8.



28. 29. 30. 31. 32.
33. 34. 37. fig. 9.



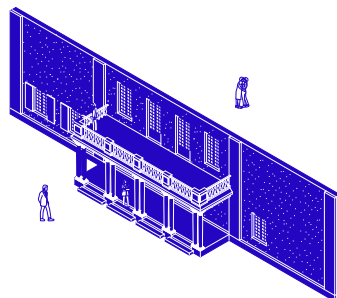
28. 31. 32. fig. 10.



41. 63. 64. fig. 12.



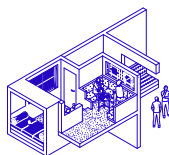
41. 63. 64. fig. 12.



46. 47. 48. fig. 13.



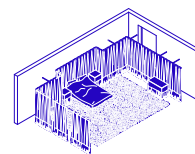
57. fig. 14.



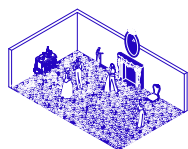
61. 62. fig. 14.



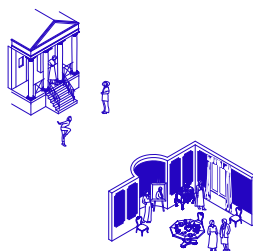
66. 67. fig. 15.



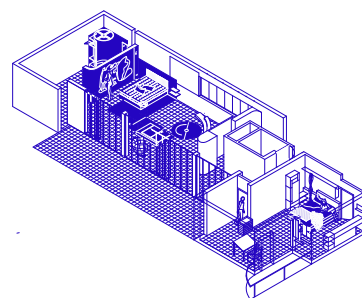
68. 69. 70. 71. fig. 17.



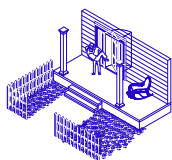
80. 81. 82. 83. 84.
85. fig. 18.



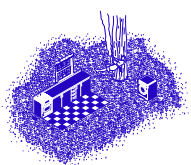
86. 87. 88. 89. 90. 91.
92. 93. 94. fig. 19.



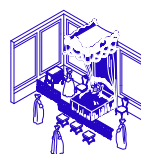
95. 96. 97. 98. 99. 100. 101.
102. 103. 104. 105. fig. 20.



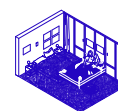
106. 107. 108. fig. 21.



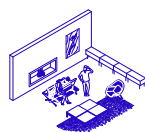
109. 110. fig. 22.



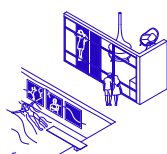
111. 112. fig. 23.



113. 114. 116. fig. 24.



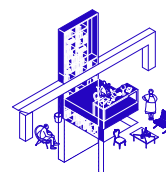
120. 121. 122. fig. 25.



123. 124. fig. 26.



125. 126. 127. fig. 27.



129. 130. 131. 132. fig. 28.

- Abalos, Iñaki. 2019. *The good life, A guided visit to the houses of modernity*. Zurich: Park Books.
- Alexander, Christopher. 1977. «The Poetry of the Language.» Dans *A Pattern Language*, de Christopher Alexander. New York: Oxford University Press.
- Bergh, Wim van der. 2015. *Bestegui avant Le Corbusier*. Paris: Editions b2.
- Betsky, Aaron. 1995. *Building Sex: Men, Women, Architecture, and the Construction of Sexuality*. New York: William Morrow and Company.
- Betsky, Aaron. 1997. *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire*. New York: William Morrow and Company.
- Bonnevier, Katarina. 2007. *Behind Straight Curtains, Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*. Stockholm: Axl Books.
- Boursier, Sam. 2018. *Queer Zones*. Paris: Editions Amsterdam.
- Butler, Judith. 1995. «Burning acts - injurious speech.» Dans *Performativity and Performance*, de Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick. Londres: Routledge.
- Butler, Judith. 2006. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris: Editions La Découverte.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. Londres: Routledge.
- Cieraad, Irene. 1999. «Dutch Windows, Female Virtue and Female Vice.» Dans *At Home, An Anthropology of Domestic Space*, de Irene Cieraad. Syracuse: Syracuse University Press.
- Colomina, Beatriz. 2019. «Pyjama Party: what we do in bed.» *Architectural Review*.
- Colomina, Beatriz. 1992. «The Split Wall: Domestic Voyeurism.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press.
- Evans, Robin. 1997. «Figures, Doors and Passages.» Dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, de Robin Evans. Cambridge: MIT Press.

Fausch, Deborah. 1996. «The Knowledge of the Body and the Presence of History – Towards a Feminist Architecture.» Dans *Architecture and Feminism*, de Debra Coleman, Elizabeth Danze et Carol Henderson. New York: Princeton Architectural Press.

Gargiani, Roberto. 2019. Rem Koolhaas|OMA, The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press.

Goffman, Erving. 1956. «Performances.» Dans *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.

Gregson, Nicky, et Rose, Gillian. 2000. «Taking Butler Elsewhere : performativities, spatialities and subjectivities.» *Environment and Planning D: Society and Space*, volume 18 433-452.

Grosset, Sébastien. 2018. «Le théâtre est-il habitable ?» Dans *Penser la scène*, de Michel Groneberg. Lausanne: Etudes de Lettres.

Hayden, Dolores. 1981. «Communitarian Socialism and Domestic Feminism.» Dans *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities*, de Dolores Hayden. Cambridge: MIT Press.

Hayden, Dolores. 1981. «Introduction.» Dans *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities*, de Dolores Hayden. Cambridge: MIT Press.

Kern, Leslie. 2020. *Feminist City*. London: Verso.

Kuhlmann, Dörte. 2013. *Gender Studies in Architecture. Space, Power and Difference*. London/New York: Routledge.

Levenson, Michael et Chase, Karen. 2000. «On the Parapets of Privacy: Walls of Wealth and Disposition.» Dans *The Spectacle of Intimacy*, de Karen Chase et Michael Levenson. Princeton: Princeton University Press.

Maingueneau, Dominique. s.d. Glossaire. Accès le janvier 2021. <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Senon>.

Onaner, Can. 2019. *Adolf Loos et l'humour masochiste*. Genève: MetisPresses.

Parker, Andrew, et Sedwick, Eve Kosofsky. 1995. «Introduction.» Dans

Performativity and Performance, de Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedwick. New York: Routledge.

Penner, Barbara. 2005. «Rehearsing domesticity. Postwar Pocono honeymoon resorts.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar. Londres: Routledge.

Preciado, Beatriz. 2011. *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*. Paris: Flammarion.

Preciado, Beatriz. 2012. «The Birth of the Female Cabinet.» Dans *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*, de Beatriz Preciado. Princeton: Princeton.

Rakatansky, Mark. 2012. «Identity and the Discourse of Politics in Contemporary Architecture.» Dans *Tectonic Acts of Desire and Doubt*, de Mark Rakatansky. Londres: AA Publications.

Rakatansky, Mark. 2012. «Spatial Narratives.» Dans *Tectonic Acts of Desire and Doubt*, de Mark Rakatansky. London: AA Publications.

Rice, Charles. 2005. «Photography's veil, Reading gender and Loos' interiors.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar. Londres: Routledge.

Riviere, Joan. 1999. «Womanliness as a Masquerade.» Dans *Female Sexuality*, de Joan Riviere. Londres: Routledge.

Rolland, Edouard. 2018. «L'appartement Bestegui (1929-1938) par Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ou la rencontre entre architecture puriste et décoration surréaliste.» Dans *Aménagement intérieur et cohabitation des styles aux époques moderne et contemporaine*, de Barbara Jouvès et Hadrian Viraben Claire Hendren, 127-145. Paris: site de l'HiCSA.

Sample, Hilary. 2016. *Maintenance Architecture*. Cambridge: MIT Press.

Sanders, Joel. 2015. *Curtain Wars: Architects, Decorators and the twentieth-century Domestic Interior*. 10 Juin. Accès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/curtain-wars-architects-decorators-and-the-twentieth-century-domestic-interior/>.

Sanders, Joel. 2015. *Stud: Architectures of Masculinity*. 11 Juin. Ac-

cès le Janvier 2021. <http://joelsandersarchitect.com/stud-architectures-of-masculinity/>.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. «Introduction: Axiomatic.» Dans *Epistemology of the Closet*, de Eve Kosofsky Sedgwick. Berkley: University of California Press.

Downey, Georgina et Taylor, Mark. 2010. «Curtains and carnality: processural seductions in eighteenth century text and space.» Dans *Imaging : Proceedings of the 27th International SAHANZ Conference*, 30 June - 2 July 2010, Newcastle, New South Wales.

Troutman, Anne. 2005. «The modernist boudoir and the erotics of space.» *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar. Londres: Routledge.

Wagner, George. 1996. «The Lair of the Bachelor.» Dans *Architecture and Feminism*, de Elizabeth Danze et Carol Henderson Debra Coleman. New York: Princeton Architectural Press.

Weisman, Leslie Kanes. 1992. «The Home as a Metaphor for Society.» Dans *Discrimination by Design*, de Leslie Kanes Weisman. Champaign: University of Illinois Press.

Weisman, Leslie Kanes. 1992. «The Home as a Metaphor for Society.» Dans *Discrimination by Design*, de Leslie Kanes Weisman. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Wilson, Christopher. 2005. «Looking at/in/from the Maison de Verre.» Dans *Negotiating Domesticity, Spatial productions of gender in modern architecture*, de Hilde Heynen et Gülsüm Baydar. Londres: Routledge.

Wingley, Mark. 1992. «Untitled: The Housing of Gender.» Dans *Sexuality and Space*, de Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press.

Woolf, Virginia. 2017. *Une chambre à soi*. Traduit par Clara Malraux. Paris: Editions 10/18.

Merci

Camille. Olivier. Maman, Papa. Abuelo. Bastian. Julie, Manon et Harry.

Julien, Ruben, Dieter, Jo et Vinh.

Virginia. Dolores. Dörte. Katarina. Judith. Aaron. Beatriz. Leslie. Paul B. Eve. Virginie. Lauren. Charlotte. Eileen. Robin. Barbara. Mark. Joan. Mark. Natalie. Georges. Yoko.

Cet énoncé théorique a été réalisé à l'EPFL sous la direction des professeurs Dieter Dietz et Jo Tailleu, et de Vinh Linh et Julien Lafontaine Carboni.

Les typographies employées sont Futura et Rungli.

La majorité des petits acteurs sont tirés de www.dimensions.com.

