

JOURNAL > SITE 2. DARK ROOM : ÉROS SYNTHÉTIQUE ET RAISON
SOMATIQUE | 2019

Darkrooms et White Cubes: Cruising Pavilion en conversation avec Glass Bead

Cruising Pavilion

Depuis sa première apparition en tant que pavillon s'étant invité à la Biennale d'architecture de Venise de 2018 avec une exposition consacrée à l'homosexualité et aux rapports que les cultures du *cruising*¹ entretiennent à l'architecture, le Cruising Pavilion est devenu un projet curatorial auquel sont venus s'ajouter deux épisodes supplémentaires : l'un a eu lieu à New York l'hiver dernier, l'autre vient d'ouvrir à Stockholm (Cet entretien a été réalisé avant l'ouverture de cette troisième exposition). Bien que chacune de ces expositions soit entièrement différente, elles poursuivent toutes le même objectif : explorer les nombreuses façons dont les pratiques du *cruising* ont défié et continuent de défier l'architecture, qu'il soit question de conception des espaces publics, de discours architecturaux établis, ou d'urbanisme en général. En dépit de ses origines subversives dans le contexte Vénitien, l'institutionnalisation grandissante de ce projet souligne également l'importance d'une question qui se pose de fait depuis le début : comment faire face à la contradiction consistant à exposer des pratiques qui, la plupart du temps, ont émergé et continuent de se développer contre et malgré un regard public auquel elles tentent d'échapper ? Comment, autrement dit, exposer la subversion ? La conversation qui suit a notamment porté sur cette question centrale, explorant les lignes opposées mais parfois parallèles qui travaillent la manière dont les cultures du *cruising* peuvent subvertir l'architecture, et l'opposition que l'on peut percevoir entre les archétypes spatiaux de la *darkroom* et du *white cube*.

Glass Bead : Prenons les choses dans l'ordre, qu'est-ce que le Cruising Pavilion ?

Rasmus Myrup : Le Cruising Pavilion est un projet curatorial centré sur l'homosexualité, l'architecture et les cultures du *cruising*. Il est dirigé par quatre amis : l'artiste Rasmus Myrup, l'architecte Octave Perrault et le duo de commissaires d'exposition composé de Charles Teyssou et de Pierre-Alexandre Mateos. Nous vivons et travaillons à Paris.

Le groupe s'est réuni autour de la première exposition que nous avons organisée à la Biennale d'architecture de Venise de 2018. Le Cruising Pavilion était à l'origine le nom de cette exposition, qui présentait les œuvres de plus de 20 artistes et architectes dans les anciens entrepôts que Spazio Punch, un lieu alternatif de production et de diffusion artistique et culturelle, avait mis à notre disposition sur la Giudecca. La richesse de ces questions et la réception positive que cette exposition a reçue nous ont convaincus de transformer ce projet en une trilogie d'expositions, chaque édition se déroulant dans une ville différente et avec des œuvres différentes. La deuxième édition a eu lieu cet hiver (2019) à New York, à Ludlow38, la galerie du Goethe Institute, à l'invitation de la commissaire d'exposition Franziska Wildförster. La troisième et dernière exposition ouvrira ses portes à Stockholm en septembre 2019, à Arkdes, le Centre Suédois pour l'architecture et le design, à l'invitation du commissaire d'exposition James Taylor-Foster. En plus de ces expositions, nous avons également participé à diverses conférences et manifestations, et nous envisageons de tout rassembler dans une publication une fois la dernière exposition terminée.

CRUISING FREESPACE describes a generosity of spirit and a sense of humanity at the core of architecture's agenda, focusing on the quality of architecture itself.

CRUISING FREESPACE focuses on architecture ability to provide free and additional spatial gifts to those who use it and on its ability to address the unspoken wishes of strangers.

CRUISING FREESPACE celebrates architecture capacity to find additional and unexpected generosity in each project – even within the most private, defensive, exclusive or commercially restricted conditions.

CRUISING FREESPACE provides the opportunity to emphasise nature's free gifts of light - sunlight and moonlight, air, gravity, materials - natural and man-made resources.

CRUISING FREESPACE encourages reviewing ways of thinking, new ways of seeing the world, of inventing solutions where architecture provides for the well being and dignity of each citizen of this fragile planet.

CRUISING FREESPACE can be a space for opportunity, a democratic space, un-programmed and free for uses not yet conceived. There is an exchange between people and buildings that happens, even if not intended or designed, so buildings themselves find ways of sharing and engaging with people over time, long after the architect has left the scene. Architecture has an active as well as a passive life.

CRUISING FREESPACE encompasses freedom to imagine, the free space of time and memory, binding past, present and future together, building on inherited cultural layers, weaving the archaic with the contemporary.

"Cruising *freespace* manifesto", pour le Cruising Pavilion, Venise, 2018

GB : À Venise, le Cruising Pavilion avait pour ambition de s'immiscer dans la célèbre biennale d'architecture, remettant au passage en cause la notion de « libre-espace », dont les commissaires de l'édition 2018 avait fait le thème autour duquel l'ensemble des expositions devaient s'organiser.² Conçue dans leur manifeste comme la pierre angulaire de la tension supposée de l'architecture vers l'indétermination, la notion de « libre-espace » semblait dans ce cadre favoriser une conception profondément libérale de la liberté, la comprenant de manière essentiellement négative (la liberté conçue comme *libération des contraintes*). Dans un geste ironique qui a largement inspiré votre intervention au sein de cette biennale, vous en avez appelé à apporter un certain nombre de révisions urgentes à ce manifeste ; révisions qui, dans votre cas, découlaient toutes d'une simple substitution du terme « libre-espace » par le terme *cruising*. Au-delà de la plaisanterie et de la critique consistant à souligner combien ces propos sur le « libre-espace » pouvaient paraître dénués de sens, il semble que votre version révisée de ce manifeste appelait aussi à une compréhension plus positive de la liberté, plus

profondément articulée à ses conditions objectives de possibilité, et donc à un questionnement de la liberté davantage perçue en termes d'*empowerement*. Dans quelle mesure le Cruising Pavilion était à l'origine lié à cette biennale et à son thème ? Et dans quelle mesure le *cruising* était-il considéré par vous comme une arme contre cette notion libérale de « libre-espace » ?

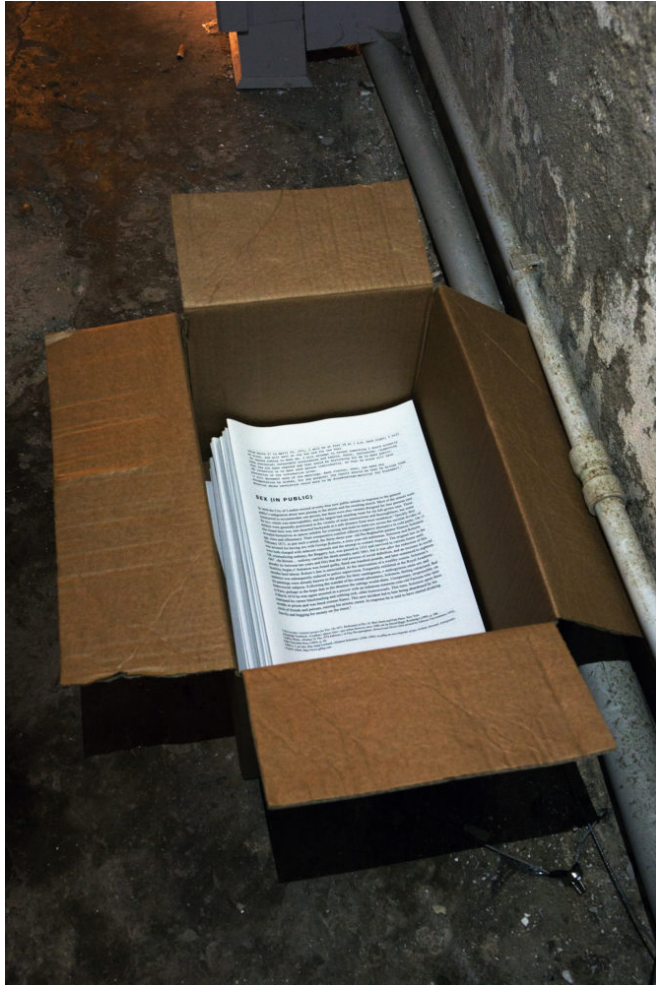
Octave Perrault : Le Cruising Pavilion ne faisait pas partie de la Biennale officielle. Et en tant que pavillon totalement indépendant, il se devait de subvertir activement la biennale et sa culture. Compte tenu de l'esprit et du sujet de l'exposition, cette question de subversion faisait également partie intégrante de notre approche curatoriale. Nous avons en fait commencé à réfléchir à différents projets sur l'architecture, le sexe et le *cruising* dans les quelques mois qui ont précédé la biennale. La biennale elle-même nous a fourni un contexte solide pour formaliser une exposition sur le sujet en nous donnant un lieu clair, une date, un format (c'est-à-dire un pavillon), et une culture architecturale établie à laquelle réagir.

Pour répondre à votre question, cette première exposition était plus une réponse aux biennales en général et au discours architectural en général qu'à cette biennale en particulier. La rédaction de notre manifeste « corrigé » n'était qu'un élément par lequel nous entendions souligner un problème plus général. Quelques mois avant l'ouverture, il n'y avait pratiquement aucune information disponible au sujet de cette biennale, rien, mis à part quelques vagues communiqués de presse des commissaires et cet étrange manifeste sur le « libre-espace ». On m'avait alors expliqué que ce silence était un choix conscient de la part des commissaires, qui cherchaient ainsi à générer de l'anticipation, à stimuler les attentes, ce qui a été suivi par les pavillons nationaux qui n'avaient pratiquement pas communiqué non plus sur leurs propres expositions. Quelle mauvaise déformation des stratégies de marketing ! Une déformation qui, selon moi, peut être considérée comme un symptôme de la faiblesse du discours architectural actuel. Nous sommes à un moment où l'architecture a perdu de son estime parce qu'elle a perdu prise sur de nombreux débats contemporains. L'un des plus grands défis est de reconstruire la légitimité de son discours dans la culture en général. Et pour cela, nous avons besoin de positions architecturales claires, pertinentes et capables de rassembler.

En fait, le « Manifeste ~~du~~ *libre-espace* du cruising » est certainement plus une réflexion sur le commissariat d'exposition dans le champ de l'architecture qu'une réflexion sur la liberté. Liberté, libre-espace, libéralisme, libre marché, lumière, espace, générosité... Que voulaient dire les commissaires ? Le manifeste de la biennale utilisait des termes pseudo-poétiques parmi les plus généraux, sans trop prendre position ni poser la

moindre véritable question. Il y avait peu de raisons d'être d'accord ou non. Notre « correction » consistait simplement à dire qu'il pouvait en être autrement. Si chaque biennale d'architecture portait sur un thème spécifique, clairement développé et problématisé, un discours solide pourrait progressivement émerger. J'imagine qu'une telle méthodologie fonctionnerait particulièrement bien dans le champ de l'architecture, les architectes ayant l'habitude de répondre à une commande. Une telle méthodologie pourrait aussi établir une culture d'exposition propre à l'architecture, qui puisse se démarquer de son modèle artistique.

Ceci étant dit, je m'accorderais avec vous sur le fait de distinguer entre la liberté conçue comme forme d'autonomisation (*empowerment*) et la liberté conçue comme un simple exercice de libération des contraintes. Dans tous les cas, il est à mon avis question d'une forme de résistance qui fonctionne à l'intérieur et à l'encontre de son objet plutôt que d'une forme de résistance cherchant à se situer à l'extérieur de son objet. Je dirais que c'est là quelque chose qui se trouve dans la lignée des théories de l'émancipation qui se sont développées depuis le post-structuralisme. En fait, l'architecture est peut-être le seul domaine culturel où la libération des contraintes reste un lexique dominant de l'action. La plupart des projets architecturaux sont encore justifiés par la rupture ou l'assouplissement des murs, des structures, de l'orthogonalité, de la matérialité, de l'ordre, etc.



Henrik Olesen, *Pre-Post Speaking Backwards*, 2006. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Cologne, New York. Vue de l'exposition *Cruising Pavilion*, Venice. Photographie de Louis De Belle, 2018.

GB : Loin d'une vision simplement romantique du *cruising*, vous avez notamment organisé votre réflexion autour des transformations contemporaines qui affectent sa pratique et son expérience. Comme vous l'écriviez dans votre premier communiqué de presse : « Les applications géosociales ont généré une nouvelle géographie psychosexuelle qui s'est répandue dans une vaste architecture de chambres à coucher numériquement interconnectées, perturbant ainsi l'idéalisme intersectionnel qui était en jeu dans les anciennes versions du cruising. Aujourd'hui, la classe, la race et le sexe pourraient être aussi régulés par la surface érotique de l'écran que l'architecture de la ville ».³ Dans quelle mesure votre critique du « libre-espace » s'articulait-elle autour d'une critique qui pourrait être lancée contre le *cruising* lui-même, dans un contexte où sa pratique semble de plus en plus neutralisée et réduite à l'état de marchandise par des plateformes qui partagent parfois plus avec Facebook qu'avec ses origines plus subversives ?

OP : Notre positionnement – du moins le mien – consiste justement – au moins en partie – à nous abstenir de telles polarisations de nos cadres de pensée. Le pouvoir de subversion dont jouissait le « *cruising* des origines » est réel, mais il est aussi romancé parce qu'il était sans doute plus dangereux et criminalisé à l'époque. La neutralisation et la marchandisation de ces pratiques sexuelles par le biais de différentes applications sont également tout à fait réelles, mais cela n'enlève rien à leur puissance politique ; de plus, il y a le fait que ces applications soient tout simplement là, et qu'il est peu probable qu'elles disparaissent dans un avenir proche. Il est de ce fait préférable de les comprendre et de cultiver un engagement critique avec leur existence.

J'espère sincèrement que nos expositions sont explicites à cet égard. Nous ne pleurons pas un passé perdu. Nous n'embrassons pas non plus simplement le présent. Nous travaillons dans la tension qui existe entre les deux. Le *cruising* est très spécifique et tout le monde semble en avoir une définition différente. Nous sommes conscients que nous en parlons de manière limitée, à travers une lentille fortement Européenne et Nord-américaine, mais nous travaillons activement à contrebalancer ce point de vue, en incluant variété d'œuvres qui ne fournissent ni de définition uniforme ni d'histoire complète du *cruising*.

Votre question quant à savoir si les applications favorisant les échanges sexuels sont encore des espaces de liberté là où elles sont de fait des espaces de contrôle revient à demander si nous pouvons au fond parler d'une architecture du *cruising*. L'image du *cruising* comme résistance à la totalité normative peut difficilement s'appliquer à l'architecture, qui est l'art d'ordonner les choses dans l'espace, et donc par définition très « un-queer ». La recherche d'une architecture du *cruising* est en soi une question polémique. Les textes de Tom Burr et Henrik Olesen sur le *cruising* sont peut-être ceux qui en parlent le plus directement comme d'une pratique libre et dangereuse qui se déroule dans des espaces réappropriés. Le manuel DIY d'Andreas Angelidakis sur les labyrinthes de *gloryholes* montre que le *cruising* est aussi un jeu ludique. Les bains publics du Studio Karhard montrent que le *cruising* peut également faire l'objet d'une forme d'institutionnalisation avec la création d'espaces dédiés qui transforment l'esthétique « sauvage » du *cruising* en un langage de design. Et les vidéos d'Andres Jaque parlent à la fois de la façon dont les gouvernements utilisent les applications de rencontres pour cibler les hommes gays dans certaines régions du monde et de la façon dont ces mêmes applications sont le moyen par lequel des réfugiés gays réussissent à accélérer la reconstruction de leur vie.



Studio Karhard, *Boiler Club Extension*, 2015. Photographies de Stefan Wolf Lucks, courtesy des architectes. Vue de l'exposition *Cruising Pavilion*, Venice. Photographie de Louis De Belle, 2018.

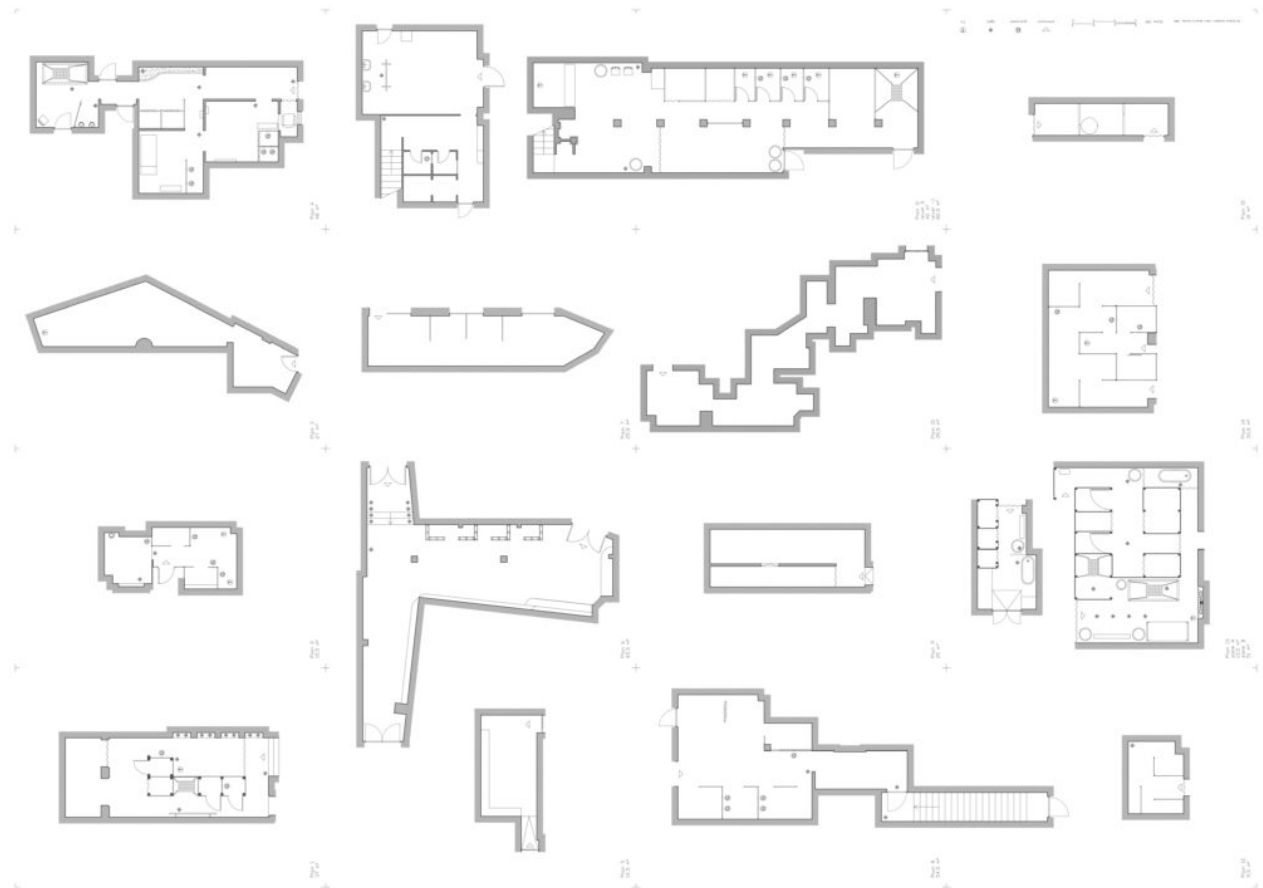
L'un des défis que représente l'organisation de l'exposition à venir à ArkDes, est de maintenir et de transmettre la complexité de ces perspectives. L'exposition doit indiquer clairement ce qu'est le cruising parce que cette question sera tout à fait étrangère à une grande majorité du public – dont des familles et des enfants –, mais elle doit aussi demeurer à la hauteur de la complexité et des nombreuses nuances impliquées dans ses pratiques. Ce qui sera radical pour beaucoup sera évident pour d'autres. L'ambiguïté que vous soulignez en ce qui concerne les technologies numériques concerne de ce point de vue également notre travail curatorial en général : Est-ce une bonne chose d'exposer le cruising à ce point ? Sommes-nous des alliés ou des complices ? Est-ce qu'on capitalise sur ce sujet ? Pouvons-nous et devrions-nous même définir le cruising ? Nous nous posons ces questions en permanence. De fait, elles constituent même des forces motrices du projet. Notre approche consiste à dire qu'il faut le faire bien et de manière mesurée. Cette question a été particulièrement vive en ce qui concerne les pratiques de *cruising* non masculines et leur architecture. Les prémisses de cette question sont eux-mêmes discutables. Il y a beaucoup moins de matière connue, et nous ne sommes personnellement pas en mesure d'en dire beaucoup de choses ; pourtant, c'est aussi cette

question qui constitue l'une des frontières les plus intéressantes et les plus dynamiques du projet. C'est un point qui a attiré beaucoup d'initiatives, qu'il s'agisse de réflexions intellectuelles ou d'ouverture d'espaces, bien plus que toute autre question soulevée par nos expositions je pense. Par exemple, les fêtes que Maud Escudié organise actuellement ont été en partie déclenchées par les conversations que nous avons eues autour de ce projet, notamment celle que Maud a eu avec Hannah Quinlan et Rosie Hastings lors d'une conférence que Pierre-Alexandre et Charles ont donnée à la FIAC. C'est pourquoi nous avons montré l'invitation à ses fêtes à l'exposition de New York. Les travaux relatifs aux espaces et aux pratiques masculines gays visaient davantage à relire certaines histoires ou à les révéler. Ils ont fourni un contexte extrêmement précieux mais n'avaient généralement pas la même urgence que certaines œuvres qui élargissent les frontières de ce que pourrait être le *cruising*, comme le film de Shu Lea Cheang par exemple. Dans l'ensemble, si le Cruising Pavilion participe à encourager les qualités subversives du *cruising* au-delà de sa définition traditionnelle, nous faisons un travail défendable, je crois.



Shu Lea Cheang. *I.K.U., I-robosex*, 2001. Film. Courtesy de l'artiste. Vue de l'exposition *Cruising Pavilion*, New York. Photographie de Louis De Belle, 2019.

GB : Lors de la présentation du premier Cruising Pavilion, à Venise, vous avez notamment déclaré : « Entre anti-architecture et vernaculaire, la logique spatiale et esthétique du *cruising* est inséparable de celle de la métropole. Le *cruising* est l'enfant illégitime de la moralité hygiéniste ». Cette conception découle d'une lecture historique du *cruising* comme une pratique qui, en réponse à la marginalisation forcée de l'homosexualité par l'architecture des espaces domestiques bourgeois, s'est développée dans les interstices des villes dont la modernisation tend également à accroître la lisibilité, la transparence et la discipline globale d'organisation (comme le montre notamment Michel Foucault dans *Sécurité, territoire, population*).⁴ Soulignant les nombreuses résistances que le cruising oppose à cette modernisation, vous avez également montré combien celles-ci s'accordaient souvent à la figure (Baroque) du labyrinthe. Pourtant, dans votre exposition, vous avez montré le travail de Pol Esteve et Marc Navarro, dont les plans des darkrooms de Barcelone soulignent davantage la logique de partition très simple et très claire qui préside à l'organisation de ces espaces. Ces plans semblent presque ne rien partager avec la figure commune du labyrinthe. Voyez-vous cette architecture comme le produit d'une transformation profonde des pratiques sexuelles historiquement associées au *cruising* ? Ou y trouvez-vous les ressources potentielles d'une architecture d'émancipation sexuelle ? En d'autres termes, dans quelle mesure pensez-vous que nous puissions voir en ces plans l'esquisse d'une véritable alternative, au-delà de l'idée suivant laquelle le *cruising* soit en quelque sorte limité à la subversion d'un ordre moral et normatif existant ?



PoI Esteve & Marc Navarro, *Atlas of Plans: Barcelona Dark Rooms*, 2007. Impressions numériques, 841mm x 1189mm, édition illimitée. Courtesy des architectes.

OP : Notre lecture de la figure du labyrinthe dans les plans de darkrooms et les plans produits par les pratiques de *cruising* en général est ancrée dans une histoire politique de la ville qui, je pense, pourrait effectivement être caractérisée de foucaldienne. Je ne sais pas si le labyrinthe est Baroque, mais il est certain que, d'un point de vue architectural, les labyrinthes ne sont pas courants, bien au contraire. La grande majorité des villes que nous habitons ont été construites après le XVIII^e siècle, dans le cadre de projets architecturaux de grande envergure mêlant réforme sociale et développement immobilier. Ces projets étaient marqués par la recherche de l'ordre sous toutes ses formes – qu'il soit moral, social, économique ou politique – et l'ordre spatial était un moyen très important d'y parvenir. C'est particulièrement visible dans les réformes des bidonvilles Londoniens au milieu du XIX^e siècle et dans la réforme de l'hôtellerie dans la ville de New York d'avant-guerre ; les réformes qui se déploient actuellement dans le monde entier autour de l'idée de « ville intelligente » s'y conforment aussi, dominées qu'elles sont par le lexique de l'organisation dynamique et de l'efficacité (même le chaos, dans ce contexte, est désormais compris comme une forme d'organisation).

La qualité labyrinthique des espaces architecturaux a été l'une des principales cibles de ces réformes architecturales, en particulier, au départ, au sein de la sphère domestique. On disait alors que les salles et les plans désordonnés favorisaient les mauvaises conduites, parce qu'ils résistaient à la surveillance et permettaient des interactions déviantes et impies entre les habitants. Ces espaces n'étaient ni des logements, ni des lieux de travail, ni des chambres à coucher, ni des salles de bains. Ils n'étaient jamais ni complètement publics ni complètement privés. Les femmes, les hommes, les enfants, les frères et sœurs, les aînés, les animaux, tout le monde interagissait constamment, avec peu d'intimité, partageant les lits et les bains. Personne n'avait alors de contrôle véritable de sa vie privée, et personne n'avait non plus beaucoup de considération pour la valeur que l'étiquette privée commençait à avoir pour la bourgeoisie. Pour une majorité de personnes, le sexe était beaucoup moins une affaire privée qu'une affaire publique, maris et femmes inclus, parce qu'il n'y avait pas d'intimité à la maison. De plus, le mariage était davantage une question de lignage qu'une question d'amour, et l'homosexualité n'était pas criminalisée de la même façon. Outre l'architecture labyrinthique, les autres démons architecturaux qui devaient être résolus par les réformes moralistes tenaient à tout ce qui était de l'ordre l'obscurité ou des fluides, à la fois corporels et urbains. La santé urbaine et la santé corporelle ont souvent fonctionné comme des analogues interchangeables.



Shu Lea Cheang. *I.K.U., I-robosex*, 2001. Film. Courtesy de l'artiste. Capture d'écran du Cruising Pavilion.

Ce qui est extrêmement intéressant sur le plan architectural, c'est que la visibilité, l'orientation et les fluides sont précisément au cœur de l'architecture du *cruising*. Les toilettes et les bains publics sont des espaces dédiés à la gestion des fluides corporels urbains, les parcs sont naturellement des labyrinthes difficiles à surveiller et souvent plus actifs la nuit, et les darkrooms déploient tous ces attributs à travers l'architecture et le design, allant même parfois jusqu'à faire des codes de la morale machiniste moderniste des fétiches. Obscurité, coins, recoins, passages, surfaces humides, dispositifs lubrifiés : tous utilisent les tropes esthétiques et la logique de la ville moderniste, mais précisément pour faciliter les activités qui ont été rejetées en dehors de la ville. Les plans des darkrooms de Barcelone dessinés par Pol Esteve et Marc Navarro en 2007 constituent probablement la meilleure illustration de ce renversement.

Ainsi, si les labyrinthes du *cruising* sont faits de cloisons et de matérialités qui appartiennent au lexique architectural moderniste, ils les articulent d'une manière qui ne fait pas avancer le projet biopolitique dominant. À mon sens, l'un des points les plus importants à cet égard est que le motif omniprésent du labyrinthe obscur du *cruising* masculin semble s'être cristallisé dans la pratique plutôt que dans la théorie, comme une sorte de stratégie de résistance de sens commun, d'où l'idée d'un vernaculaire du *cruising* et des expositions que nous avons conçues comme des espaces dans lesquels se perdre, dans lesquels on ne voit pas les œuvres, et où il faut en quelque sorte comprendre les œuvres de manière non-discursive. Du moins c'est ce que nous essayons de faire.

GB : Vous avez déclaré à de nombreuses reprises que l'une de vos hypothèses de départ sur l'architecture du *cruising* est qu'elle partage beaucoup de similitudes avec l'architecture des expositions. De fait, on peut dire que les deux ont à voir avec la construction de sites intensément « biopolitiques » : que ce soit en régulant l'accès phénoménologique des spectateurs aux artefacts dans le cas des expositions, ou en maximisant le régime de rencontre entre corps et désirs dans le cas du *cruising*, ces sites agissent à la fois comme cadres spatiaux et comme scènes physiques de construction politique des relations sujet-objet. À ce titre, ils sont directement liés au pouvoir et à la fabrique de l'ordre social, qu'il s'agisse de l'instituer ou de le renverser. Vous avez notamment conçu votre projet par analogie avec la manière dont les topos abstraits modernes du jardin ont été repris dans une exposition phare comme *Theatergarden Bestiarium*,⁵ en traduisant concrètement dans l'architecture de vos expositions l'« art de l'espace » inauguré par l'architecture du *cruising*. Alors que *Theatergarden Bestiarium* visait à détecter l'émergence de la figure du spectateur moderne dans la culture Baroque de l'Europe du XVIIe siècle en ancrant sa formation politique dans le développement de

la scène théâtrale et de l'architecture des jardins, le Cruising Pavilion semble chercher à produire un certain sujet en exposant les usages émancipatoires des corps dans l'architecture spécifique des darkrooms. Comment votre projet utilise-t-il les codes et les normes enracinés dans l'architecture de l'exposition pour faire émerger de tels usages subversifs, contre-hégémoniques, sans simplement les esthétiser ?

Pierre-Alexandre Mateos & Charles Teyssou : Contrairement à ce que vous semblez suggérer, il se pourrait que l'esthétisation des codes architecturaux attachés aux darkrooms puisse être l'acte le plus subversif de nos expositions. Pour expliquer ce point, il faut brièvement détailler la construction culturelle de la masculinité comme un fétiche architectural à l'œuvre dans les darkrooms. En concrétisant une image hyperbolique de la masculinité par l'utilisation de béton brut, de briques, de câbles, de motifs militaires, etc., ces espaces transforment ces éléments en ornements *drag king*. Quand vous allez à The Eagle (New York), Le Bunker (Paris), ou Ficken 3000 (Berlin), il est très clair que la traduction architecturale de la masculinité est opérée par l'idée d'opulence, de décors et de postures spécifiques. Ainsi, les darkrooms pourraient être le meilleur dispositif spatial pour aborder l'architecture comme un théâtre biopolitique, dans lequel la sexualité et le genre seraient ici transformés en pure performance *drag king*. Dans l'essai « Curtain Wars »,⁶ Joel Sanders parle en détail du conflit culturel qui existe entre la figure de l'architecte et celle de l'architecte d'intérieur, souvent perçues comme les deux extrémités d'un axe séparant la virilité de la féminité, l'authenticité de la superficialité, l'extériorité de l'intériorité. Cette dialectique a trouvé son apogée dans l'architecture moderniste et des figures alpha telles que Le Corbusier ou Mies Van Der Rohe. Nous sommes convaincus que la conception des darkrooms répudie profondément cette binarité, en poussant une telle architecture à un point de *campiness* critique. L'une des premières idées de *Cruising Pavilion (Venise)* était de mettre en avant cette réflexion en esthétisant les codes et les normes des darkrooms. Cela dit, le lien que nous avons établi avec l'exposition *Theatergarden Bestiarium* nous a permis d'étudier la genèse du cruising et des pratiques sexuelles en public dans un rapport plus étroit au spectacle moderne. Le jardin, le théâtre et le cinéma ont été des lieux historiques du *cruising*. On pourrait penser au labyrinthe du jardin du château de Versailles comme un modèle pour les sex-clubs. Le *Theatergarden Bestiarium* s'est également concentré sur le spectacle moderne en tant que technologie de production de la subjectivité. Dans le même ordre d'idées, les darkrooms et les espaces créés par les pratiques sexuelles dissidentes ont incarné une force contre-hégémonique face aux sites collectifs de subjectivation tels que les principaux médias et les institutions sociales dominantes. En effet, si l'on suit la pensée de William

Burroughs ou de J.G. Ballard selon laquelle la drogue et le nouveau paysage médiatique ont été les forces structurantes de la subjectivité contemporaine depuis les années cinquante, on pourrait dire que certains sex-clubs ont été d'intenses laboratoires de production de fictions biopolitiques dissidentes. Ils ont permis l'invention de nouvelles façons de désirer, d'aimer et de vivre qui n'obéissaient pas au modèle hétéro-patriarcal de la reproduction par l'utilisation de produits chimiques, de pornographie et de tout un attirail sexuel. Idéalement, le Cruising Pavilion souhaitait dès son origine mettre ces sous-cultures sexuelles et leur potentiel révolutionnaire au premier plan.

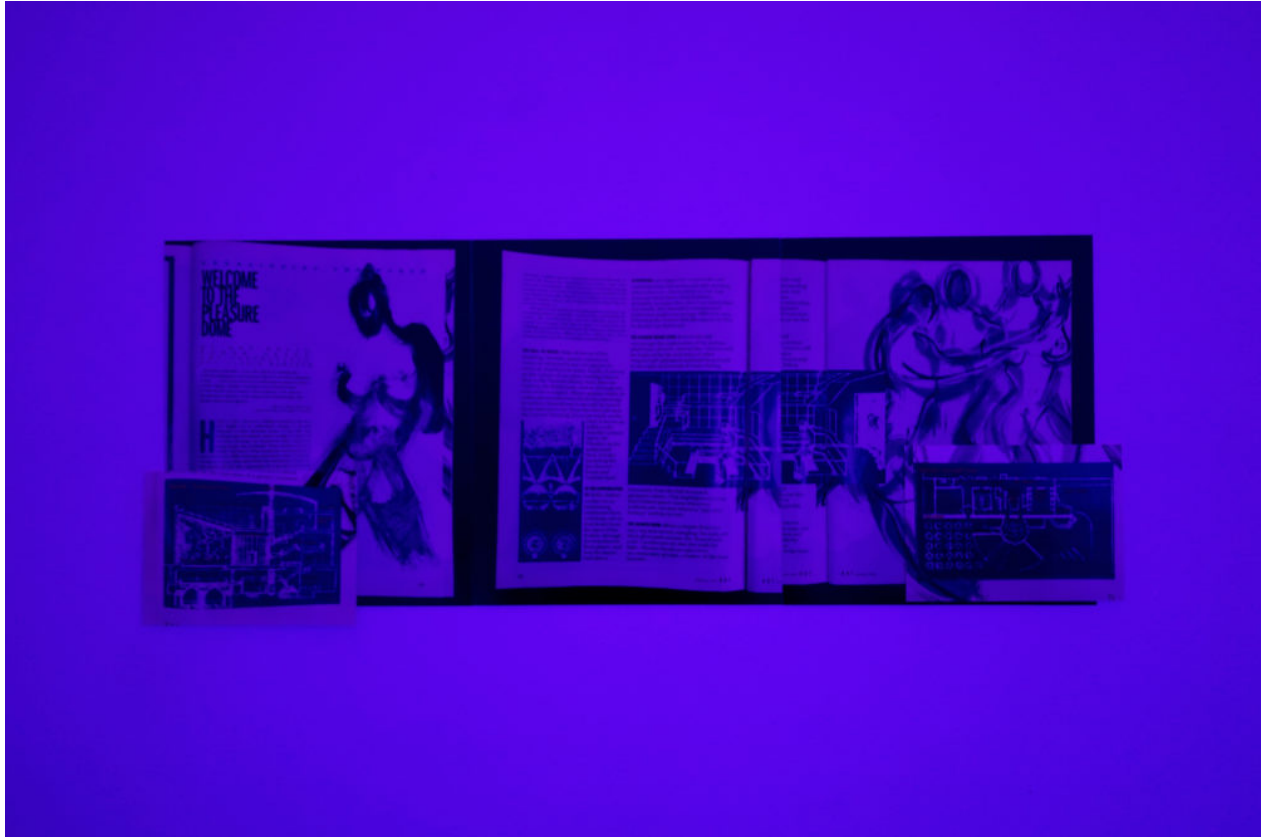
OP : En ce qui concerne l'architecture du *cruising* par rapport à la conception d'expositions, nous avons remarqué que les seuls espaces partageant des similitudes avec les espaces du *cruising* sont les espaces d'exposition. Cette comparaison ne s'applique pas en termes d'échelle, mais il y a un parallèle évident en termes d'articulation spatiale, en particulier si l'on songe à des projets d'exposition tels que *Les Immatériaux* de Jean-François Lyotard au Centre Pompidou⁷ ou le projet plus récent d'OMA pour la collection permanente de la Stedelijk. Moins qu'un véritable argument historique, je considère cette analogie comme particulièrement utile car les deux jouent avec la circulation, l'interaction, la visibilité, l'exposition, le discours, le désir, etc. Il y a un langage commun que j'aime lire par analogie dans leurs agencements spatiaux, mais il y a aussi une forte opposition en termes de luminosité. Le white cube contraste fortement avec la darkroom. Le discours de l'institution s'appuie sur la lumière quand celui du contre-discours a besoin d'une relative obscurité, ce qui peut aussi signifier dans ce cas avoir besoin d'une dimension non-verbale, voire non-visuelle. Je ne sais pas encore si cela peut être un point que l'on peut développer au-delà de la simple observation, mais cela n'en a pas moins été une idée très utile dans la conception de nos expositions, notamment en ce qui concerne la question d'« exposer » et de « mettre en lumière » le *cruising*, c'est-à-dire de l'institutionnaliser. Bref, ce n'est pas par hasard que nous faisons des expositions que l'on ne peut pas vraiment voir.



Hannah Quinlan & Rosie Hastings, *Gaby*, 2018. Vidéo, 7:55. Courtesies de l'artiste et d'Arcadia Missa. Capture d'écran par le Cruising Pavilion.

GB : Bien que le *cruising* n'ait jamais été mentionné explicitement et publiquement (du moins à notre connaissance) dans le cadre de projets de construction, vos expositions en présentent certains dans lesquels une forme de réflexion sur les pratiques de *cruising* a été impliquée. Un tel acte semble souligner à un autre niveau la contradiction que nous avons précédemment évoquée : à savoir, dans ce cas, le problème lié au fait que rendre publics des mouvements ou des pratiques dont la nature subversive est aussi liée au fait de rester cachés des structures de pouvoir qu'ils subvertissent peut aussi alimenter la manière dont ces structures peuvent les réprimer ou les normaliser. Nous avons notamment parlé de la tension qui pouvait exister entre la darkroom, qui fonctionne principalement en dépit du regard du public, et le white cube, qui, compris comme un régime générique d'exposition, fonctionne au contraire en vertu de ce regard. Si l'on peut dire, en faisant l'expérience de vos expositions, qu'elles ébranlent les politiques muséologiques classiques fondée sur la plus grande visibilité possible, elles semblent aussi le faire en payant le prix de l'entrée dans ce régime, c'est à dire, en acceptant de faire le jeu de ce régime de visibilité. Pouvez-vous nous dire comment vous gérez théoriquement et pratiquement cette contradiction ?

PAM & CT : L'histoire du *cruising* est ancrée dans la persécution des homosexuels. Dans certaines régions géographiques et pour une majorité de gens, le cruising n'est pas un choix mais la seule façon de vivre sa sexualité. Pour d'autres, la clandestinité, l'anonymat et le secret sont devenus des déclencheurs de désir sexuel. Guy Hocquenghem a souligné à juste titre la localisation des fantasmes homosexuels dans l'imagerie même de sa persécution : « Tout se passe comme si le désir homosexuel ne pouvait s'inscrire que là où la répression l'a inscrit. Je sais combien de pédés n'ont d'autre solution que les pissotières pour se toucher et je me désespère que ceux qui ont décidé de ne plus raser les murs continuent à projeter leur excitation dans les endroits misérables que le système leur laisse en pâture et où d'ailleurs la police vient les provoquer ».⁸ En soulignant cela, nous voulons mettre en avant la complexité du désir et sa résistance à la minimisation unilatérale que lui opposent les structures de pouvoir. De plus, l'aspect subversif du *cruising* ne s'évapore pas lorsqu'elle est éclairée par une exposition, tout comme sa puissance contre-hégémonique n'est pas automatiquement communiquée à chaque personne qui le pratique. Dans certains pays comme les Pays-Bas, vous avez des parcs réservés aux « cruisers » avec une signalisation arc-en-ciel délimitant ces zones sexuelles. L'effet d'une telle institutionnalisation est ambiguë puisque l'acceptation qu'elle implique conduit également à une plus grande surveillance. En ce qui concerne la question de la darkroom (ou de la boîte-noire) par rapport au white cube, il faut souligner que ce que nous avons voulu mettre en évidence sont des séries de pratiques artistiques qui elles-mêmes interrogeaient la possibilité de traiter des sexualités les plus radicales. Plusieurs questions ont refait surface dans notre esprit aux commencements du projet : Comment le désir dissident peut-il s'exprimer sans être institutionnalisé ? Comment les sexualités dissidentes peuvent-elles conserver leur pouvoir et leur capacité de transgression sans être marchandisées ? Notre conclusion a été de dire que ces pratiques n'appartiennent pas à des institutions artistiques ou à des musées. L'ordre social qui a fondé ces institutions ainsi que le processus même de muséification s'opposent à l'idée même d'exposer des contre-cultures sexuelles. Pourtant, certains des artistes présentés dans nos expositions – comme Lili Reynaud Dewar, Tom Burr, Henrik Olesen ou Monica Bonvincini – sont justement des personnes qui ont choisi d'articuler leur pratique autour de cette contradiction elle-même. Leur travail consiste soit à mettre en lumière une histoire sexuelle de l'art écrite dans l'ombre des figures maîtresses, soit à remettre en question le fonctionnement libidinal du musée.

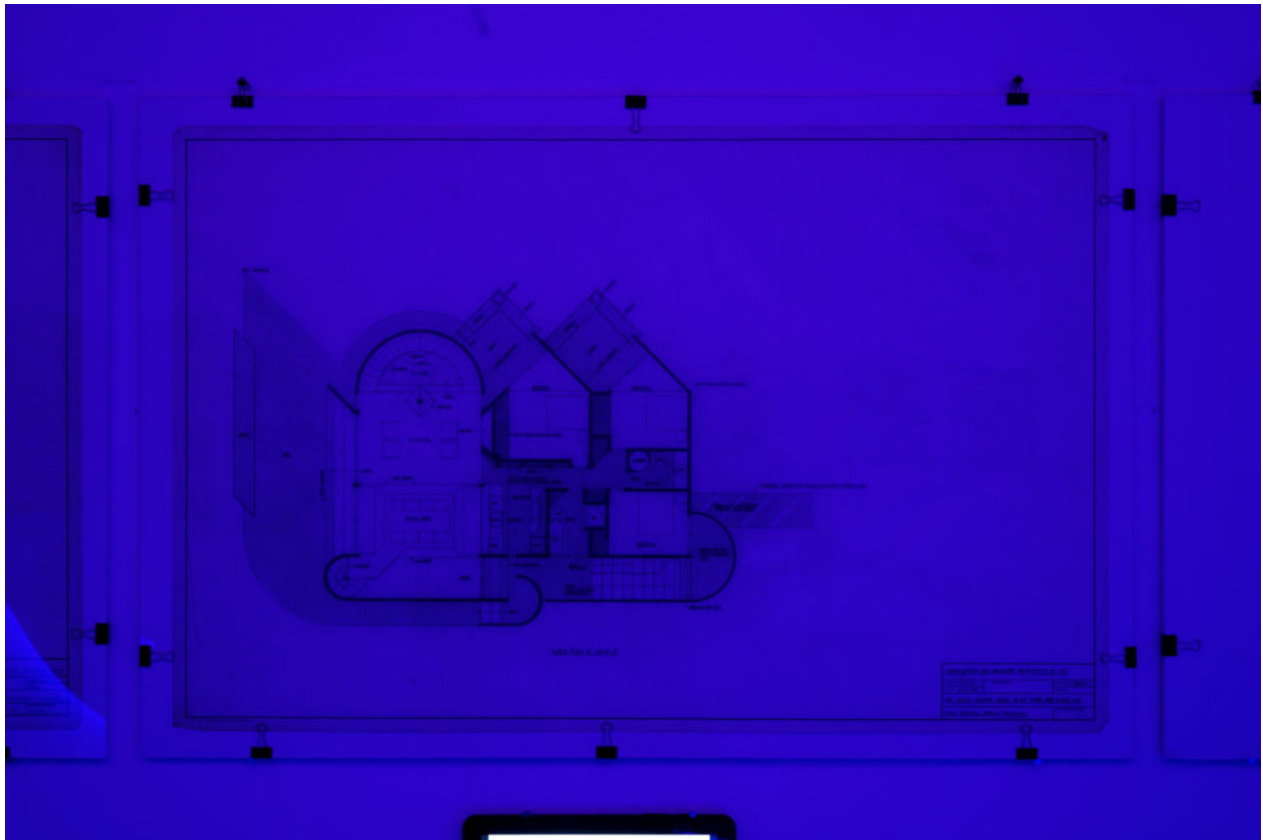


Ann Krsul, Amy Cappellazzo, Alexis Roworth & Sarah Drake. "Lesbian Xanadu", *Out magazine*, December 1992. Magazine et impression. Courtesy de l'artiste. Vue de l'exposition *Cruising Pavilion*, New York. Photographie de Louis De Belle, 2019.

GB : Dans la recherche qui a conduit à la sélection des contributions artistiques pour la version Vénitienne de votre projet, vous vous êtes notamment intéressé au lien entre l'art minimal, le BDSM et l'architecture, affirmant notamment que « la masculinité, la théâtralité et l'accent mis sur des formes non-verbales de langage sont des notions communes à ces deux domaines ». On peut en effet dire du minimalisme qu'il a explicité rétrospectivement un aspect constitutif de l'expérience moderne de l'art en général, à savoir la présence double et réciproquement référentielle de l'objet esthétique comme *chose* et *signe*, sa « présence scénique ». Ainsi compris, le minimalisme est aussi l'art qui a le plus intensément mis en avant cette présence en termes anthropomorphiques, soulignant les conditions corporelles dans lesquelles un événement esthétique a lieu. Dans quelle mesure le lien que vous établissez entre l'art minimal, le BDSM et l'architecture met-il l'accent sur les conditions corporelles de l'expérience des œuvres d'art, ou ce que nous pourrions appeler une *érotique* de l'expérience esthétique ?

PAM & CT : Malheureusement, les contraintes budgétaires auxquelles nous avons dû faire face dans les différentes itérations du Cruising Pavilion ne nous ont pas permis de développer cette articulation au niveau de son expérience. De plus, l'idée de se plonger

dans un discours général qui reprendrait l'essai de Michael Fried « Art et Objectivité »⁹ dans lequel il critiquait la « théâtralité » de l'art minimaliste afin de développer une érotique de l'expérience esthétique n'était pas notre but. L'objectif premier du Cruising Pavilion n'était pas de parler de l'art sous l'angle du *cruising* ou de l'art du *cruising*, mais de la culture du *cruising* elle-même à travers différents objets culturels qui nous semblaient essentiels pour la comprendre en tant que contre-culture. C'est à travers les recherches de Monica Bonvicini et Tom Burr que nous avons tout de même voulu établir un lien critique entre le formalisme supposé immaculé du minimalisme et la culture BDSM. De Robert Morris, avec sa publicité pour son exposition Castelli-Sonnabend publiée dans le numéro d'avril 1974 d'Artforum, à l'exposition de la vidéo HANDS de Richard Serra par Ian White au Lab.oratory du sex-club de Berlin en 2008, l'idée était de se moquer de l'autorité masculine alpha qui innerve le minimalisme esthétique.



Plan de la Stuart Roeder House, Fire Island Pines, New York, 1973. Dessin. Courtesy des archives de Horace Gifford. Vue de l'exposition *Cruising Pavilion*, New York. Photographie de Louis De Belle, 2019.

GB : Contrairement à l'exposition de Venise, *Cruising Pavilion*, New York qui s'est tenue récemment à Ludlow 38 explorait ce qui est arrivé à l'histoire libidinale de la culture club dans cette ville depuis les années soixante. L'un des précédents notables que vous avez ressorti des archives est l'hôtel Ansonia, fondé en 1968 par Steve Orlow, que vous avez

décrit comme une « centrale de production d'énergie sexuelle » comprenant « une piste de danse, un salon de cabaret, des saunas, des hammams, une piscine Romaine, un restaurant haut de gamme, un salon de coiffure, 400 chambres individuelles, deux grandes salles pour orgies et une clinique MST ». La différence entre ce que cet hôtel représentait et a rendu possible lorsqu'il a été fondé en 1968 et ce qui est arrivé au *cruising* et au sexe en général à New York depuis lors est ce qui rend nécessaire à vos yeux, selon les mots de Paul B. Preciado, de « réaliser des montages constructivistes sexuels et des applications normatives appropriées pour créer de nouvelles formes de situations queer ». ¹⁰ Comment situeriez-vous votre rôle de commissaire d'exposition par rapport à cet appel ? Comment décririez-vous le rôle que des expositions comme la vôtre peuvent jouer dans la revitalisation de cette culture, avec, selon vos propres termes, l'idée que « le *cruising* n'est pas obsolète et que le sexe public reste un laboratoire d'espaces et d'avenirs politiques autres » ?

PAM & CT : Tout d'abord, nous devons dire que le *cruising* n'a pas besoin de nous pour être revitalisé, ou revigoré. Il est massivement pratiqué et ses mutations contemporaines ne tuent pas son ethos originel même si elles le modifient. En ce qui concerne le rôle de commissaire d'exposition dans l'appel au piratage du genre, des technologies et de l'urbanisme, nous pensons que l'espace d'exposition devrait être un lieu d'épanouissement d'altérités radicales, un espace d'intensification, sur les plans physiques et cognitifs. Pierre et moi sommes, par exemple, très attirés par les expérimentations du début du XXe siècle. Le théâtre constructiviste du début des années 1920 de Vsevolod Meyerhold et Alexander Tairov, par exemple, a été le creuset du spectacle moderne développé plus tard dans les parcs d'animation ou l'industrie du cinéma hollywoodien. Les Pavillons d'El Lissitzky, la production du Roxy pour le Radio City Hall de New York, ou les projets d'Herbert Bayer pour la conception d'expositions comme *Road to Victory*, ¹¹ sont quelques exemples de collaborations entre l'avant-garde et les pionniers du divertissement métropolitain qui ont conduit au développement de fantasmagories qui ont embrassé tout à la fois curiosités technologiques, performances et organisations d'expositions. Idéalement, nous pensons qu'une exposition devrait provoquer un changement d'état d'esprit et assumer à la fois le plaisir et la connaissance, le rêve et l'horreur.

OP : Je me sens très en accord avec la citation de Preciado, même si dans la pratique j'ai une vie sexuelle plutôt hétérosexuelle. Je pense aussi qu'il y a de grandes leçons à tirer des histoires et des stratégies qui ont conduit à des architectures « subalternes ». L'architecture a été saisie par les forces normatives dominantes, mais c'est précisément

pour cette raison qu'elle peut également être utilisée contre elles. Les quelques « centrales sexuelles » dont nous parlons sont probablement parmi les meilleurs exemples. Je vois les bains continentaux comme une variante pertinente du Downtwon Athletic Club¹² si cher à Rem Koolhaas. Ce travail sur le *cruising* est une tentative de faire avancer les questions contemporaines plus urgentes concernant le genre dans l'architecture, en particulier en termes de formes et de design. Si toute l'architecture que nous connaissons structure les genres d'une manière qui doit être défaite, que concevons-nous ? Public / privé, clair / obscur, intérieur / extérieur – toutes ces catégories sont soumises à des partages de genre. Alors, que ciblons-nous, que subvertissons-nous, quelles sont les références et les mots qui devraient ou ne devraient pas être utilisés ? La méthodologie de Preciado doit être déployée par les architectes et par chacun, au-delà du domaine de l'avant-garde queer, dans chaque décision qu'ils prennent.

Entretien réalisé pour Glass Bead par Jeremy Lecomte et Vincent Normand.

Traduit de l'anglais par Jeremy Lecomte.

Footnotes

1. N.D.T. Littéralement « croisière », dont les pratiquants pourraient être nommés des « croisiéristes ». Le terme n'étant généralement pas traduit en Français, nous avons choisi d'utiliser la formulation commune, en anglais, mettant simplement le terme en italique pour souligner qu'il s'agit là du nom d'une pratique contre-culturelle identifiée comme telle et non d'un simple anglicisme.
2. Yvonne Farrell and Shelley Macnamara. "Freespace," 2017. Voir ici. Accédé le 10 Juillet 2019.
3. N.D.T. Toutes les traductions des écrits du Cruising Pavilion sont les nôtres.
4. Michel Foucault. *Sécurité, Territoire, Population*, 1977-1978. Édité par François Ewald, Michel Senellart, et Alessandro Fontana. Le Seuil, 2004.
5. *Theatergarden Bestiarium*. 1989, MoMA PS1, Long Island, New York; Casino of Exhibitions, Seville; and Confort Moderne, Poitiers.
6. Joel Sanders. "Curtain Wars." *Harvard Design Magazine* 16. Voir ici. Accédé le 10 Juillet 2019.
7. *Les Immatériaux*. 1985, Centre Pompidou, Paris.
8. Guy Hocquenghem, « Les culs énergumènes », in « Trois Milliards de Pervers », *Recherches* 12, 1973.
9. Michael Fried. « Art et Objectité », in *Contre la théâtralité: Du minimalisme à la photographie contemporaine*. Traduit par Fabienne Durand-Bogaert. Gallimard, 2007, pp. 116-128.
10. N.D.T. La citation de Paul B. Preciado sur laquelle est fondée cette périphrase des membres du

Cruising Pavilion est issue du texte suivant : Paul B. Preciado "Architecture as Practice of Biopolitical Disobedience." *Log* 25, 2012, p. 134.

11. *Road to Victory*. 1942, MoMA, New York.

12. N.D.E. Le Downtown Athletic Club est un gratte-ciel décrit et célébré par Rem Koolhaas dans son fameux livre sur New York. Voir Rem Koolhaas. *New York délire*, 1978. Traduit par Catherine Collet, Parenthèses éditions, 2002.

Le Cruising Pavilion est un projet curatorial centré sur l'homosexualité, l'architecture et les cultures du cruising.