

*Queerbaiting, Wannabes,
et Entrepreneurs couverts de sang.**

K. Desbouis

und BAUCHWEHEN



*notes rédigées à l'occasion de l'exposition "Alfred Hofkunst: Garbage Bodies", Les Bains-Douches, Alençon, Mai 2025



James Franco pour *The New York Times*, 2010

***Queerbaiting*: une introduction**

“*ok bye girlies have a beautiful day.*” - Arca, live instagram, 2011

Dans une auto-interview pour le magazine *FourTwoNine* en 2015 l'acteur américain James Franco déclarait la chose suivante : « *J'aime à penser que je suis gay dans mon art et hétéro dans ma vie. Bien que je sois également gay dans ma vie jusqu'au moment d'avoir des rapports sexuels, on pourrait alors dire que je suis hétérosexuel. Je suppose donc que cela dépend de la définition que l'on donne à l'homosexualité. Si cela signifie avec qui vous avez des relations sexuelles, je pense que je suis hétéro.* »

Cette déclaration suit de deux ans la sortie du film *Interior. Leather. Bar.* (2013), co-dirigé par James Franco et Travis Matthews. D'une durée de 50 min, le film a pour ambition de reconstituer à l'écran les scènes coupées (car jugées trop explicites par la production) d'un autre film : *Cruising* (1980), de William Friedkin, un thriller dans lequel Al Pacino incarne un policier s'immergeant dans le milieu gay new-yorkais des années 80. Le film de James Franco se présente comme un docu-fiction qui suit l'acteur-réalisateur et son équipe dans leur tentative de reconstituer ce dont le public a été privé. Pour ce faire, ils embauchent notamment un acteur aux faux airs d'Al Pacino, qui va accepter ce rôle en dépit des avis de son entourage, ainsi qu'une pléiade d'« hommes gays » (leur identité sexuelle définit leur fonction dans le film) plus ou moins habillés et prêts à rejouer les scènes manquantes de *Cruising*.

Rapidement, on se rend compte que malgré sa promesse subversive et le projet de réhabilitation portée par le film, *Interior. Leather. Bar.* se met à graviter autour d'une seule question : Est-ce qu'on va baiser avec James Franco ? Celui-ci apparaît largement à l'écran, toujours derrière la caméra, ou 'en réunion', mais sans jouer dans les scènes de reconstitution. Seulement, comme un trou noir au milieu de son propre film, Franco en aspire plus ou moins malgré lui le projet et le sujet. En vérité, personne ne couche avec James Franco à l'écran, et le film accumule bon nombre de clichés sur ce qu'est la 'culture gay' - les accessoires BDSM arborés par les acteurs donnent notamment l'impression que l'équipe de James Franco a dévalisé le sex-shop le plus proche trente minutes avant le tournage, et les scènes de 'sexe' les plus poussées du film se déroulent entre des acteurs qui se connaissaient déjà intimement avant d'être filmés.

Le *queerbaiting*¹ est une technique de dissémination d'indices ou de signaux amenant un public à projeter ou interpréter une relation (queer, homosexuelle, lesbienne...) entre deux personnages, tout en ne représentant jamais explicitement cette relation à l'écran, voire en la niant ensuite. La filmographie de James Franco et certaines de ses apparitions publiques sont marquées par des épisodes de *queerbaiting*, où la machine à fantasmes et l'interpolation entre l'industrie (Hollywood) et son opérateur (Le Playboy) opère à double-régime. Si on ne couche pas directement avec James Franco, une suite d'indices ravivera régulièrement le fantasme que, peut-être, James Franco est homosexuel, ou que son identité sexuelle est trouble.

L'histoire de l'homosexualité dans le cinéma, et en particulier dans le cinéma américain, est une histoire de sous-

1. La définition du terme *queer* peut varier selon les contextes, mais on l'utilise généralement pour parler d'individus dont l'identité sexuelle ou l'identité de genre ne s'inscrit pas dans les normes ou conventions sociales. Dans le champ de l'art, le terme *queer* peut englober un ensemble de pratiques et de stratégies qui mettent à défaut les représentations ou manières artistiques dominantes.

2. Un autre exemple récent peut être vu dans le film *Alien Covenant* (2017) dans une scène où l'acteur Michael Fassbender s'embrasse lui-même / embrasse son double.

entendus et de codes culturels invisibilisés à l'écran³. Les cultures gay, queer, trans, comme d'autres communautés marginalisées ou opprimées, se sont aussi constituées dans la vie réelle autour de stratégies et de sous-textes, qu'ils soient vestimentaires, physiques, ou dans le langage.

Les applications modernes du *queerbaiting* concernent principalement le travail de scénaristes, publicitaires, ou producteurs de statistiques qui considèrent que le public gay, trans, queer est une catégorie de consommateurs comme les autres, à laquelle il faut désormais savoir s'adresser. Par exemple, Netflix, par la récolte de données en ligne peut statistiquement supposer de votre orientation sexuelle et adapter son interface en conséquence. Aussi, un homme présumé homosexuel verra apparaître sur son écran davantage de vignettes de films présentant une scène ou situation homoérotique, avant de se rendre compte après visionnage que cette scène en question était anecdotique dans le film.

Difficile cependant d'établir parfois ce qui relève d'un *queerbaiting* conscient, ou d'une représentation maladroite. Si le *queerbaiting* est régulièrement dénoncé par des communautés de fans de films, livres ou séries, c'est sans doute parce qu'il rompt le contrat tacite qui lie l'oeuvre au public en lui intimant de s'identifier à celle-ci avant de rompre cette identification. En l'occurrence, on peut supposer que James Franco est sincèrement intéressé par la culture gay, et qu'un artiste n'est pas uniquement limité ou essentialisable à son identité. En revanche, on pourrait dire qu'au vu de son origine sociale, sa nationalité, sa position dans l'industrie du cinéma et donc sa facilité à être entendu lorsqu'il parle publiquement, son point de vue est dispensable.

Garbage Bodies

"You can call me, a small business owner living in america while trapped in the body of an operatic diva." - *Diva*, Model/Actriz, 2025

Gay dans son art, hétéro dans la vie correspond de près à mon sentiment lors de ma découverte de la série d'oeuvres *Garbage Body* d'Alfred Hofkunst. *Garbage Body* (1988) est un projet hybride, au croisement de l'édition, de la sculpture, de la photographie et de la performance. L'oeuvre se présente comme une série d'éditions non numérotées d'impressions de vêtements sur des sacs-poubelles plastiques. Ces objets en deux dimensions peuvent être remplis pour devenir des sculptures, des représentations de corps qui ne se tiennent pas parfaitement droits, *straight*, des corps démembrés ou réduits à leur vêtement. De par leur nature, ces sacs sont littéralement frappés d'une inconsistance, d'une inadaptation et peut-être - pour reprendre un terme de l'auteur Judith Halberstam⁴ - d'une forme de *passivité radicale*. Cette passivité entre en conflit avec leurs intitulés : *Big Boss*, *Ouvrier*, *Playboy*... une majorité des noms déterminés par Hofkunst renvoyant à des catégories sociales fonctionnelles, alors que les autres (*Santa Monica*, *Hortense*, *Harry*...) se découvrent comme un casting de sitcom.



Alfred Hofkunst au milieu de *Garbage Body*, 1988

Wannabes

"Modern americans want to look sincere and spontaneous ; but at the same time they don't really like to give themselves away (...)" - Anne Hollander, *Sex and Suits*, 1994.

Le livre *Garbage Body*⁵ réalisé par Hofkunst en 1988 est un catalogue restituant le processus de création de

3. La création du *code Hays* dans les années 30 pour l'industrie du cinéma américain, prévoit de ne représenter à l'écran que des images conformes aux 'lois naturelles', et aux valeurs morales de la bonne société américaine. Il prévoit également que l'engagement du spectateur ne se dirige jamais positivement vers la figure du criminel, du mal, ou de la perversion sexuelle. En ce sens, bon nombre d'antagonistes ou de 'méchants' de films américains du vingtième siècle ont pris l'apparence de figures accumulant des clichés *queer* ou homosexuels. Sont par exemple régulièrement cités les antagonistes de films Disney ou de James Bond. Le *code Hays* a officiellement été abrogé en 1968, quand bien même ses effets ont persisté au delà de cette date.

4. cf. *The Queer Art of Failure*, Judith Halberstam, Duke University Press, 2011

5. cf. *Garbage Body*, Alfred Hofkunst, Benteli, 1988

l'oeuvre du même nom. On y apprend notamment qu'à l'été 1988, Hofkunst se trouve à New York, où il produit et rassemble un nombre conséquent de sacs qu'il dispose dans l'espace public ou dans son atelier. Le livre permet de retracer les expérimentations d'Hofkunst, les versions passées et actualisées des sacs, et leurs mises en situation dans des séries photographiques qui s'apparentent parfois à de courts romans-photos. On y voit notamment une armée de personnages-sacs en costumes-cravate et robes de soirée semblant parodier le paysage social du New York de la fin des années 1980, une ville sortie de la dangerosité pour embrasser le capitalisme financier et ses formes ordonnées, métalliques, droites. Sur l'une des photographies prises par Hofkunst, les sacs sont disposés comme des individus pour une photo de famille, serrés, sur plusieurs niveaux, sur les marches d'un immeuble new-yorkais. Ni complètement dedans, ni complètement dehors. Par la variété des mises en scènes d'Hofkunst et son manque d'instructions strictes, l'on saisit que l'oeuvre prend sa forme dans les relations sociales - souvent absurdes ou parodiques - qui se rejouent entre elles.

Le film *The Last Days of Disco* (Whit Stillman, 1998) met en scène deux jeunes femmes (incarnées par Chloë Sévigny et Kate Beckinsale) arrivant à New York au début des années 80 avec l'ambition de réussir dans le milieu de l'édition. Si leur vie diurne est marquée par l'accomplissement de leur devenir professionnel et par les aléas de la vie new-yorkaise, elles dansent la nuit dans des clubs de disco en compagnie des autres membres de leur groupe d'amis. Entre deux cocktails ou passages sur la piste, ils et elles débattent des changements culturels et sociaux américains, ou encore des conflits entre mode de vie traditionnel et pensée moderne, non sans snobisme et - comme l'indique le personnage de Des à la fin du film - "*fashionable cynicism*" (cynisme à la mode). Bien que tout dans leurs attitudes, façons de se mouvoir et de s'habiller semble essayer de correspondre à la personne qu'ils veulent être, le film met subtilement en scène leurs difficultés à dissimuler leurs insécurités, velléités de succès, et les dynamiques d'influence et de jalousie qui s'exercent au sein du groupe. Ils veulent gravir l'échelle sociale en réalisant l'impossible : être conformes au monde qui vient tout en restant vraiment originaux.

*"You're plenty original without having to order something weird to drink."*⁶

- Charlotte Pingress (Kate Beckinsale) après avoir *elle aussi* commandé un vodka tonic.

Les personnages de *The Last Days of Disco* sont ce qu'on pourrait appeler des *wannabes*, des « aspirants ». Ils et elles sont au croisement de leurs vies, sans savoir si leurs ambitions et leurs convictions s'accorderont encore demain à leurs vies amoureuses et à leurs amitiés. Leur situation se reflète dans les derniers spasmes du disco, la fin d'une période, le début d'une autre. Cette nouvelle ère est celle des *yuppies* (Pour *Young Upwardly Mobile Professionals*⁷) : une nouvelle classe moyenne, dynamique, en phase avec l'époque et ses avancées technologiques, incarnée visuellement par le port du costume-cravate chez les hommes. Ce motif, et les cheveux gominés hantent *The Last Days of Disco*, sous le regard peu impressionné de Chloë Sévigny. Le costume-cravate semble pourtant donner aux protagonistes masculins du film l'assurance du statut qu'ils n'ont pas encore, celui d'un individu qui contribue bel et bien à la société, un citoyen fonctionnel qui ne réalise pas encore son interchangeabilité.



My Last Breath Before Turning 21, Puppies Puppies (Jade Kuriki Olivo) 2011 : sac "Forever 21", ADN

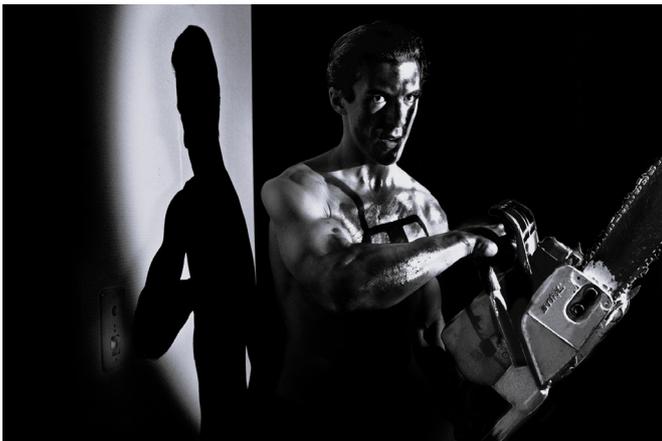
En 2000, le film *American Psycho* (réalisé par Mary Harron) prenait comme point de départ cet archétype du *yuppies* métrosexuel pour le parodier dans sa version la plus gore et sanglante. Patrick Bateman, le personnage principal du film, est un *serial killer* déguisé en *yuppie*. Impeccablement habillé, et entretenant un physique de *playboy*, il incarne et purge toutes les anxiétés de l'homme moderne cherchant à dominer tous les paramètres de son environnement⁸.

6. « Tu es suffisamment original sans avoir besoin de commander quelque chose de bizarre à boire. »

7. Littéralement : *jeune professionnel à la mobilité ascendante (en pleine ascension)*

8. La masculinité psychopathologique et délirante de Bateman trouve aujourd'hui ses ramifications esthétiques dans les néo-masculinistes américains et européens. Lors d'une conférence donnée récemment à Lisbonne, la critique Ana Teixeira Pinto rappelait le lien entre la scène de découpe à la tronçonneuse d'*American Psycho* et la récente apparition publique d'Elon Musk sur la scène d'une convention des conservateurs américains, tronçonneuse à la main.

La manie cosmétique de Bateman trouve un point d'acmé lors d'une scène de comparaison de cartes de visite au cours de laquelle il prouve sa domination sur les autres hommes en dégainant une carte à la typographie et au design irréprochables.



American Psycho, Mary Harron, 2000



Elon Musk, 2025

On peut facilement imaginer que la présence d'Hofkunst à New York en 1988 a eu une influence sur le choix de titres tels que *Playboy* ou *Big Boss* pour nommer certains de ses sacs. L'attitude qui se dégage des photographies et mises en scènes absurdes dirigées par Hofkunst révèle sa moquerie du sérieux entrepreneurial qui avait déjà envahi le monde en 1988. (On le voit d'ailleurs à de nombreuses reprises poser ou se vautrer totalement au milieu de dizaines de sacs.) Dans notre contexte médiatique actuel, où surface, image, et production d'identité se confondent constamment, les sacs d'Hofkunst et leurs surfaces brillantes semblent encore chargés d'une présence moqueuse, sourde. Ils sont toujours porteurs du grand soin d'Hofkunst à leur donner une personnalité à partir de laquelle ils peuvent aussi nous regarder ou nous refléter. La question n'est sans doute pas de savoir s'ils doivent être utilisés comme de simples sacs poubelles ou s'ils sont dignes d'être considérés comme des sculptures sérieuses. *Garbage Body* en tant qu'oeuvre fonctionne par contamination visuelle : elle convertit par analogie, tous les sacs poubelles du monde en sculpture.

Entrepreneurs

« *Quand on est mort, c'est qu'on est mort.* » - Le Chat du Café des Artistes, Jean Pierre-Ferland, 1970

Qu'y a-t-il dans le sac ? En 1994, *Talk to Me*, une sculpture de l'artiste américaine Lutz Bacher, se présentant sous la forme d'un sac rose cousu grossièrement indique en légende : *tissu, foetus*. Souvent jugé indescriptible, le travail de Bacher relève de l'horreur cosmique telle qu'écrite par Lovecraft : une oeuvre *ambient*⁹ qui réagence des morceaux désarticulés du monde et en particulier des Etats-Unis pour en révéler la structure malade, le sous-texte, et trouver une forme de transcendance dans sa décomposition/recomposition. Dans cette perspective, l'horreur n'est pas nécessairement la manifestation épouvantable, ou effrayante, elle est dans l'air, permanente, entre les gens.

Dans le film *The Shrouds* (2024), David Cronenberg fait le portrait d'une autre figure faisant l'expérience de l'horreur douce et permanente: un entrepreneur cinquantenaire du nom de Carsh perfectionne après le décès de sa femme une technologie pour observer à l'aide de caméras ultra haute définition la décomposition des corps depuis l'intérieur de leurs tombes. Carsh, campé par Vincent Cassel, vit son deuil par le biais de sa perversion à posséder le corps de sa femme, même dans la mort, et ce jusqu'à ce qu'une série d'événements et d'intrusions viennent perturber le calme des tombes technologiques.

Si la plupart des critiques du film ont fait état de son aspect autobiographique (dans le film Vincent Cassel ressemble à David Cronenberg / David Cronenberg a comme le personnage principal perdu sa femme il y a quelques années), on

9. Le terme *ambient* définit un genre musical atmosphérique, souvent caractérisé par de longues plages sonores et une approche dite « visuelle » de la composition - en contraste avec les structures musicales traditionnelles. Le genre trouve son origine dans les années 1960 - 70 et la démocratisation des instruments électroniques, et en particulier du synthétiseur. Brian Eno, dit de la musique *ambient* qu'elle « doit être capable d'accommoder tous les niveaux d'intérêt sans forcer l'auditeur à écouter ; elle doit être discrète et intéressante. »

pourrait aussi souligner que Cronenberg emploie souvent d'énormes ficelles (et en particulier le *body-horror*¹⁰) pour détourner l'attention des aspects les plus critiques de ses films. En l'occurrence, au delà de son scénario de science-fiction, *The Shrouds* fait d'abord le portrait du personnage de Carsh, une sorte d'Elon Musk régional, entrepreneur « connecté » (il conduit une tesla et utilise une intelligence artificielle quotidiennement) mais manquant cruellement de culture. Son appartement en est un bon exemple : d'inspiration japonaise, il est en réalité simplement 'japonisant', conforme à une suite d'idées que l'on se fait de la vie à la japonaise. De la même manière, lorsque les tombes technologiques se retrouvent vandalisées, Carsh plonge dans une spirale de théories complotistes plus clichées et abyssales les unes que les autres, disloquant le film en plein vol. Par son portrait de l'entrepreneur paumé, *The Shrouds* formule une critique de l'individu moderne perdu dans un monde globalisé, se croyant en maîtrise de tout, mais qui, en réalité, ne saisit plus rien, renvoyé au rien qu'il représente dans l'infini vide de l'horreur cosmique. Ce vide se trouve finalement représenté à l'écran lorsque l'on voit Carsh se glisser dans l'un des sacs en cuir d'inspiration BDSM produits par sa compagnie, comme pour voir *ce que ça fait*, d'être dans le sac. Le lourd silence laissé à l'écran par Cronenberg sur l'image de cet homme emballé et immobile souligne l'absence totale d'empathie de l'entrepreneur Carsh, déjà dans le sac, déjà mort.



The Shrouds, David Cronenberg, 2024

Réarmement Démographique

Le Mardi 16 Janvier 2024, Emmanuel Macron glisse dans l'une de ses allocutions aux Français l'expression « réarmement démographique ». Une paraphrase militaire pour nous intimer de faire plus d'enfants. Par le rapprochement inédit de ces deux termes, il illustre la définition des *body-politics* déjà donnée par Michel Foucault en 1973 : « *ce qu'il y a d'essentiel dans tout pouvoir, c'est que son point d'application, c'est toujours, en dernière instance, le corps. Tout pouvoir est physique, et il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct.* »

Dans le cas de « réarmement démographique », on peut remarquer le glissement de langage peu subtil opéré par le discours de Macron. Un mélange des registres qui relève peut-être des raccourcis de langage que l'on fabrique parfois pour expliquer plus rapidement quelque chose à un enfant. On pourrait aussi y voir une réactualisation de la fameuse expression « chair à canon »¹¹ employée pour la première fois par Chateaubriand en 1814. C'est sans doute à ce moment que les *body-politics* de Foucault et de ses héritier.es rencontre le *body-horror* de Cronenberg. Macron, un homme en cravate qui n'a d'ailleurs pas participé personnellement au « réarmement démographique » de la France (il n'a pas

10. Désigne un genre annexe au film d'horreur s'intéressant particulièrement aux modifications, mutilations, et effets spéciaux corporels.

11. Citation complète : « On en était venu à ce point de mépris pour la vie des hommes et pour la France, d'appeler les conscrits la matière première et la chair à canon. »

d'enfants biologiques) invite les femmes du pays à devenir des incubateurs à futurs soldats. Ainsi peut se comprendre en 2025 le corps soumis à la logique algorithmique : une masse de chair informe de production et de reproduction dont la force n'existe que dans la quantité.

En regardant aujourd'hui tous ces sacs rassemblés en grande partie avec l'aide de Sophie pour l'exposition aux Bains-Douches, je me dis que c'était peut-être le titre à choisir pour l'exposition : *Réarmement Démographique*. Comme le titre d'un film de zombies qui verrait le retour de demi-corps décadents se faisant passer pour de véritables poubelles dans l'attente de pouvoir se venger des assignations sociales qui les ont conditionné lorsqu'ils étaient encore vivants.

1.-06-1988 17:00 FKUN Hofkunst Alfred Hissv TO Holderbank P.02

ich möchte Ihnen aber vorh~~er~~^{er} noch
schnell meine Idee der Weg-Gestaltung
im Holderbankgelände illustrieren.
Ich
stelle mir
vor,
dass ich die Wege zu
unseren Ausstellungen und Essgeländen
mit meinen Garbage - Bodies
flankiere.
Eine Art
SACK - ALLEE.
Eine Schwitzelbank im Holderbank,
mit Müllbeuteln, Abfallsäcken, Garbage Bags,
Sac poubelles oder SAC Plus Belles?
Sacco di Riffiutti tutti blutti?



oder mit Ur-Säcken, wie ich sie heute,
kravatisiert,

