

L'artiste américaine Julie Becker (1972-2016) a vécu et travaillé à Los Angeles depuis ses années d'études à Calarts, au début des années 1990, jusqu'à sa disparition prématurée en 2016. Son œuvre, composée d'installations, sculptures, photographies, dessins, collages et vidéos est profondément marquée par les mythologies et la réalité socio-économique de Los Angeles des années 1990 et 2000. La ville y apparaît moins comme un décor que comme la texture d'un imaginaire saturé de récits visuels où les projections cinématographiques et les mirages d'élévations personnelles sont aussitôt rattrapés par la crise du logement massive, la polarisation des classes et la surveillance insidieuse.

L'exposition '*Attempts to be whole*' à Forde (Genève) présente une partie des pièces qui composent *Whole*, œuvre ouverte et inachevée sur laquelle Julie Becker a travaillé de 1999 jusqu'à la fin de sa vie. *Whole* prend comme point de départ l'atelier où Becker finit par habiter plusieurs années, situé dans le quartier d'Echo Park à Los Angeles. Depuis sa fenêtre, l'immeuble des années 1960 de la California Federal Bank domine la vue avec son héliport cerclé d'une lumière rouge qui pulse comme un repère cosmique en surplomb, au point d'incarner le personnage principal de *Whole*.

*Whole* devait prendre la forme d'une installation totale et processuelle, une sorte de champs d'intensité composé d'éléments hétérogènes, parmi eux une sculpture grandeur nature d'un morceau de trottoir fracturé de Sunset Boulevard<sup>1</sup>, des entretiens d'anciens locataires du sous-sol de son appartement<sup>2</sup>, et des dessins dans lesquels Becker envisage entre autres, des trottoirs magiques, une mystérieuse structure percée d'un trou d'où s'échappe une lumière bleue<sup>3</sup>, une machine fabriquant de l'argent, des échafaudages de montagnes russes et un terrain vague transformé en parc d'attractions par des habitants, et d'autres éclats étincelants : paillettes, objets mystérieux, chaudrons, vapeurs du parfum *Poison* de Christian Dior, cohabitent avec du béton, des débris, des saletés, et d'autres détails internes spectaculaires.<sup>4</sup>

Mais Becker savait que *Whole* serait une œuvre « sans fin de partie »<sup>5</sup>, si bien qu'elle n'en a exposé que des morceaux<sup>6</sup>. Comment exposer *Whole* sans tomber dedans ? Comment donner forme à un chantier mental aux contours mouvants, où tout semble vouloir se connecter sans jamais se stabiliser ? Comment donner forme à ce qui par définition refuse l'achèvement ?

*"I asked you, What does it mean to be Whole? You answered, That's a good question. Because you'd been preparing this show called Whole for nearly four years, and you were starting to realise it would never be finished. (...) You said: 'There's always an attempt to be whole. (...) you said that, and then you added, 'so I have tried to share that, that human process', but when I asked you if being Whole is like being dead, you complained, 'But I haven't even had coffee yet!'"*<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Il semblerait que cela fasse référence à la sculpture *1910 West Sunset Boulevard* (2000).

<sup>2</sup> Markus Müller, "Julie Becker: The Invisible is Real (Walter De Maria)", in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 2, 2000. p.15.

<sup>3</sup> Ibid, p.15.

<sup>4</sup> Un dessin *Untitled* (1999) comportant de nombreuses inscriptions et schéma pour *Whole* contient la note : "Inside detail is spectacular" mais aussi "Is there something unexpected in the around?"

<sup>5</sup> "An endless exposing of parts and not ever reaching a whole.", Julie Becker citée par Chris Kraus, "*Whole*" in *Video Green*, 2002, p.199-205.

<sup>6</sup> En référence au dessin de Julie Becker, *Untitled* ("Making money for the art project that will never be finished"), 2002.

<sup>7</sup> Chris Kraus, "*Whole*" in *Video Green*, 2002, p.202.

Voué à l'inaccomplissement, *Whole* se déploie jusqu'à sembler-t-il l'empêcher de travailler sur d'autres pièces<sup>8</sup>, et s'étend jusqu'à englober l'existence de Becker. Comment rendre compte de ce qui se défait à mesure que l'on tente de le saisir ? Corpus fragmenté finalement composé d'une vidéo, d'une sculpture *1910 West Sunset Boulevard (2000)*, d'une série de photographies, de dessins, collages et notes, *Whole* est une œuvre difficile à exposer en totalité, et de fait plus complexe à contextualiser. 'Attempts to be whole' prend alors la forme de tentatives, inévitablement vouées à échouer à l'exhaustivité. Une partie des pièces exposées sont identifiées comme appartenant au corpus, tandis que plusieurs dessins, non affiliés, prolongent les motifs, comme des occurrences produisant une sorte d'entropie.

Julie Becker n'a jamais véritablement explicité *Whole* (ni ses autres pièces), mais elle en a disséminé les coordonnées. Tandis que dans son oeuvre séminale, l'installation *Researchers, Residents, A place to Rest (1993-1996)*, Becker puisait dans la réalité économique américaine de l'expérience urbaine<sup>9</sup> et les mythologies cinématographiques en déplaçant des personnages de leur fiction initiale vers un scénario ouvert, et tenait ses conditions de vies à l'écart ; dans *Whole*, ces données fusionnent et s'infiltrent<sup>10</sup>.

*Whole* se base sur l'histoire suivante : Becker emménage dans un appartement dont la banque qu'elle voit depuis sa fenêtre est propriétaire. En échange d'une réduction de loyer, elle est autorisée à occuper le sous-sol, à condition qu'elle trie les affaires du précédent habitant, un homme qui était vitrailliste et victime d'une maladie liée au sida. Ce qu'elle n'a pas fait. Au lieu de cela, elle s'est appliquée à découper un trou entre son rez-de-chaussé et son sous-sol et cette histoire a été intégrée à *Whole*.

Ce récit qu'elle confie à certaines personnes de son entourage<sup>11</sup> et notamment à Chris Kraus, amie de longue date a longtemps circulé<sup>12</sup>. Si aujourd'hui la véracité de cette histoire peut-être remise en question<sup>13</sup>, tenter de démêler ce qui est vérifique et cohérent de ce qui est arrangé, c'est risquer de ne pas accepter de se laisser tomber dans le trou, et d'y trouver quelque chose (plutôt que rien). Ce récit permet de se rapprocher du réel d'une manière possiblement plus vraie, d'adresser depuis l'intérieur, la réalité extérieure vécue des années 1990 et 2000 - et celle qui continue d'arriver encore, et encore. Los Angeles et son « alter-égo Hollywood » faisait d'un côté preuve d'une hégémonie culturelle, et comme l'a décrit Mike Davis dans *City of Quartz*, d'autre part, Los Angeles restait « vulnérable à la même convergence explosive de colère de rue, de pauvreté, de crise environnementale et de fuite des capitaux qui a fait du début des années 1990 sa pire période de crise depuis le début de la Grande Dépression.»<sup>14</sup> *Whole* prend part à la réalité quotidienne de Becker et réciproquement, son lieu de vie fait partie de l'œuvre. Ce qui semble être de l'ordre de l'auto

<sup>8</sup> D'après ce que l'on sait à ce jour son œuvre.

<sup>9</sup> Chris Kraus, "Falling into the Whole" in *Video Green*, 2002, p.215.

<sup>10</sup> Comme les inondations du sous-sol qu'elle aurait documenté et qui apparaissent dans le *Untitled (Tiki Bar) (2001)*.

<sup>11</sup> *Whole* est commenté dès le début des années 2000 par Markus Müller dans son article "Julie Becker: The Invisible is Real (Walter De Maria)", in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 2, 2000 ; et par Mark von Schlegell dans son article "Sparkle Girl." in *artext*. Février – Avril 2002.

<sup>12</sup> Chris Kraus, "Whole" in *Video Green*, 2002, p199-205. Kraus évoque une maison « achetée et vendue sans cesse, sans savoir quoi en faire car Écho Park n'était pas à l'apogée de la gentrification qui a eu lieu après. »

<sup>13</sup> Comme mentionné dans le communiqué de presse de l'exposition 'W(hole)' qui a eu lieu à Delvaz Projects, Los Angeles, 4 février - 8 avril 2023.

<sup>14</sup> Mike Davis, *City of quartz: Excavating the future in Los Angeles*. Verso Books, 2006,p.9 "Despite the mountain of gold that has been built downtown, Los Angeles remains vulnerable to the same explosive convergence of street anger, poverty, environmental crisis, and capital flight that made the early 1990s its worst crisis period since the early Depression (...) the arc of decline that began in the early 1990s: slowly bleeding high-wage jobs, skilled workers and fiscal resources".

référencement se réécrit dans la mythologie que Becker créer elle-même, et confère à ses espaces une dimension fictionnelle qui se confond avec les récits collectifs, les références culturelles et les mythes ébréchés qui hantent le rêve américain de la fin du 20ème siècle, jusqu'à son épuisement. En d'autre termes, la fiction et la réalité cessent d'être des catégories, ce qui pourrait passer pour de la confusion révèle au contraire une activité souterraine intense, où les seuils dérivent dans le même espace chaotique.

Après tout, Los Angeles est elle-même une ville (et une image) qui incarne l'imaginaire, produisant ses propres mythes - et ses désillusions. Becker ne cherche pas tant à les dénoncer qu'à en capturer les espoirs, les angoisses, les infrastructures qui s'effondrent sous nos pieds, la porosité et l'impermanence des choses, et reprenant la création de mythe à son compte, révélant une épaisseur affective et politique. Les méta récits de Becker jouent un rôle indispensable dans *Whole*, pour faire exister les choses mentalement, où adresser ses fantasmes suppose d'inventer les conditions (matérielles) de leur apparition. Quelque chose comme percer des trous ou peut-être comme une façon d'entrer dans un état de conscience plus atmosphérique pour percevoir la ville, dans ses aspects sociaux et pratiques, comme si l'on était légèrement en retrait, planant juste au-dessus d'elle, comme si le simple fait de vivre à Los Angeles nécessitait une légère dissociation.

Dans la vidéo *Federal Building with Music* (2002), Becker met en scène une maquette de la banque - surnommée 'CalFed'- et lui fait traverser lentement un trou découpé dans le plancher de son atelier, reliant le rez-de-chaussé et le sous-sol. Tractée dans ce vortex artisanal, guidée par une note indiquant « Going Down », la banque tombe, retombe, dans une chute sans gravité. Par intermittence, des plans de son double apparaissent, le vrai bâtiment qui domine la vue du quartier d'Echo Park. Figé dans sa verticalité, le monolithe ne s'enfonce pas mais sera néanmoins voué à la faillite la même année, acquis par Citigroup<sup>15</sup>.

On aperçoit le sous-sol tapissé de lambris typiquement américain<sup>16</sup>, une projection, et de nombreux éléments que l'on retrouve dans la série de photographies *Whole*. C'est peut-être l'œuvre de Becker dans laquelle on perçoit le plus son sens de l'humour, en qualité VHS (proche des vidéos found footage), la caméra semble par moments avoir été mise de côté laissant l'enregistrement continuer sans cut, ou la chute de la banque en modèle réduit est ralentie, rembobinée, la chute s'étire en boucle. Des bulles de savons flottent régulièrement dans cet intérieur et à l'extérieur, ce pourrait être les bulles spéculatives qui traversent les murs, comme pour capter les transactions immobilières invisibles qui conditionnent le réel. La légèreté scintillante contient la violence structurelle, préfigurant la fulgurante gentrification d'Echo Park et de ses alentours. Les derniers plans montrent l'hélicoptère de près, puis la ville. La bande sonore de la vidéo est celle d'un groupe mexicain de Technobanda provenant d'une cassette que Becker aurait trouvée sur le parking de la banque.<sup>17</sup>

La série de photographie *Whole* reprend de nombreux éléments visibles dans la vidéo, mais dont le médium même rend un aspect plus lisse et construit d'une certaine manière. Dans *Whole (Projector)* (1999), la vue de la banque et de son hélicoptère approchant dans la nuit

---

<sup>15</sup> Citigroup fait partie des "Big Four", les quatre plus grandes banques américaines.

<sup>16</sup> Ce type d'intérieur se retrouve également dans l'emblématique Grand Northern Hotel de Twin Peaks.

<sup>17</sup> Dans les années 1990, la population d'Echo Park était majoritairement latino-américaine.

est visible, au premier plan une ombre lumineuse, sorte de poltergeist<sup>18</sup> hante l'image, est-ce la présence en creux de Becker, annonçant que le réel ne se manifestera que dans des distorsions ? *Whole (Notepad)* (1999) et *Whole (Going Down)* (1999) semblent montrer le même espace sous d'autres angles, on y observe le conduit par lequel est tracté la maquette de la banque qui s'apprête à disparaître et une télévision posée au sol qui diffuse un panneau en bois déformé.

Dans *Whole (Screen)* (1999) un écran de projection montre un morceau du mur en panneaux de lambris devant ce même mur. La maquette de la CalFed est posée au sol sur une moquette vert olive mousseuse, toujours suspendue mais cette fois en dessous du trou. Un thermomètre. Une bulle parfaite flotte. Cette image accentue un effet d'étrangeté dans ses rapports d'échelles. Des photographies mises en scène d'intérieur préexistent dans l'oeuvre de Becker, *Interior Corner* (1993) et *The Same Room* (1993-1996) qu'elle réalise lorsqu'elle n'est encore qu'étudiante représentent des espaces dont il est difficile de déterminer si ce sont des photographies d'espaces réduits ou de pièces à taille réelle<sup>19</sup>.

*Whole (Bar)* (1999) s'organise autour d'un bar Tiki au sous-sol qui aurait été installé par l'ancien occupant. Les détails qui construisent la scène prolifèrent : des balustrades et un linteau décoratif encadrent le bar, une paire de baskets Nike, un bêcher d'où s'échappe une fumée scintillante et un petit flacon de parfum violet irradie d'une promesse chimique. On peut lire sur un petit panneau qui se refléchit dans le miroir légèrement déformant : « If you can keep your head in all this confusion you just don't understand the situation », encapsulant l'impossibilité articulée dans *Whole*. Une note indique « Mysterious Objects in production Take 1 », Becker semblerait avoir reconstruit le bar avant de le rebaptiser « Mysterious Object Bar »<sup>20</sup>.

Le dessin *Untitled (Tiki Bar)* (2001) schématisse le même endroit souterrain, paré d'un sticker d'arc-en-ciel, et indique d'un avertissement laconique « Floods are coming ». Dans *Untitled (Building Plan)* (2002), un hélicoptère se pose sur le toit de la banque, dont on découvre l'intérieur en coupe, en transparence l'inscription « Money Money Money ». L'architecture devient mentale, poreuse aux flux économiques et imaginaire indissociables. *Untitled (roller coaster scaffolding)* (2000), présente une structure de montagne russe et un hélicoptère approchant là encore, les notes indiquent une sorte de synopsis « The inhabitant of this Los Angeles Wasteland have turned this zone into a roller coaster (park) », mais aussi des indications de plans où la banque California Federal est manipulée et où on y lit la mention « Whole city ». Ces dessins se rapprochent plus explicitement des ambitions de Whole, tout en dissolvant les contours. Dans *Entertainment Center* (1996-97) et *Mysterious Round Object and Incomplete Chair* (1996-97) antérieurs à *Whole*, des objets flottent à la surface du plan quasi vide du dessin accompagnés des éléments de mobilier. Ces espaces transitoires ni pleinement habités, ni strictement hantés, instaurent une forme de liminalité qui se retrouve dans toute l'œuvre de Becker.

<sup>18</sup> Dans plusieurs dessins on observe des fantômes, mais également une photographie intitulée "Poltergeist" (1999). On y voit un téléviseur dans le coin d'une chambre qui diffuse le film de Spielberg (1982), un flash lumineux se répand hors de l'écran jusqu'au plafond.

<sup>19</sup> C'est l'hypothèse que soulève Jean Watt dans son essai, "View from the Inside Out: Julie Becker's Los Angeles", 2024 publié sur [eastofborneo.org](http://eastofborneo.org)

<sup>20</sup> Cette information est donnée par Chris Kraus, dans son texte "Whole" in *Video Green*, 2002, p199-205. Une photographie du bar vue d'un autre angle existe, appelée "Mysterious Object".

L'exposition 'Attempts to be whole' abrite un double fond, un couloir derrière une paroi faite de placo et de profilés en aluminium qui cachent des archives rangées de manière anarchique et fragmentaire, des documents produits autour et à propos de l'artiste. Pensée comme une référence à l'arrière-salle de l'installation *Researcher, Residents, A Place to Rest*<sup>21</sup>, cet espace a vocation à recevoir des ateliers participatifs tout au long de l'exposition. Tous les éléments sont mis à la disposition des publics et fonctionnent comme un état de l'art non exhaustif.

Dans le prolongement de la disparition de Julie Becker c'est un récit substitutif, façonné à postériori qui finit par former un discours autour de son oeuvre fulgurante à la carrière inégale : le mythe de l'artiste à la carrière prometteuse qui connut un destin tragique finit par recouvrir ce qu'elle avait fabriqué au profit d'une fétichisation de sa vie en marge du milieu de l'art, de la précarité, des dépendances et de l'instabilité. Becker a connu la précarité de logement, mais ces espaces vécus, ou simplement traversés, intermédiaires<sup>22</sup> présents dans son œuvre, ne se laissent jamais réduire à la contingence autobiographique. À mesure que son œuvre prenait forme, ses conditions de vie et son œuvre se déformaient mutuellement créant des zones de perméabilité, qui semblent encore ouvrir des brèches pour nous faire passer d'un endroit à un autre.<sup>23</sup>

*Whole* parvient à enfoncer un coin dans notre monde, ces œuvres nous atteignent avec une proximité presque déroutante. En restant une oeuvre ouverte, elle nous laisse de la place, comme si le but de Becker était finalement de nous faire agir, pour nous mettre nous aussi à chercher les occurrences et les coïncidences, déceler le sublime énigmatique, dénicher des indices, pratiquer l'approche intuitive autant que la déréalisation, tomber dans le trou du lapin, revenir en arrière, y retomber. Il s'agit de produire un fossé dans le réel. Celui-là même dans lequel s'est engouffré depuis la crise du logement des années 1990 et celle des subprimes de 2008, la gentrification d'Echo Park et la précarité persistante de la vie en tant qu'artiste. Dans le triptyque *Watering* (2015), Julie Becker écrit "I must create a Master Piece to pay the Rent? How Do I do this ?" et sa réponse "Circles circles, lots of round and round we go....."

Fiona Vilmer, décembre 2025

---

<sup>21</sup> "The back room is the brain center for the entire installation — it's the workshop, the storage room, the library. It isn't separate. This room contains different versions of objects exhibited throughout the space. But here the outtakes aren't thrown away. They're put together to become something else." Julie Becker, *Researchers, Resident, A Place to Rest*, Interview with Bernhard Burgi, Kunsthalle Zurich 1997

<sup>22</sup> Voir à ce sujet Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Wiley-Blackwell, 1996. Les "Thirdplaces", sont des espaces à la fois vécus et imaginés, propre à l'urbanisme postmoderne de Los Angeles.

<sup>23</sup> Julie Becker, *Researchers, Resident, A Place to Rest*, Interview with Bernhard Burgi, Kunsthalle Zurich 1997