



**HAL**  
open science

## ”Réguler et déjouer les structures communes”

Geneviève Loup

► **To cite this version:**

Geneviève Loup. ”Réguler et déjouer les structures communes”. Christian Indermuhle; Marie Sacconi; Ericka Beckman. Jouer comme agir: ”Stalk”, Van Dieren, pp.10-19, 2023, 978-2-37466-033-2. ⟨hal-04709807⟩

**HAL Id: hal-04709807**

**<https://hal.science/hal-04709807v1>**

Submitted on 25 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## Réguler et déjouer les structures communes

Geneviève Loup

Les hommes d'affaires, avocats, gestionnaires de plantation, spéculateurs et investisseurs qui ont élaboré la constitution des États-Unis d'Amérique en 1787 ont focalisé l'action collective sur la protection de la propriété privée. Bien qu'éloigné dans le temps, cet héritage perpétué au cours des siècles a biaisé les conceptions culturelles du commun. L'historien Richard Hofstadter observe que « le folklore américain moderne part du principe que la démocratie et la liberté ne peuvent être qu'identiques<sup>1</sup> », là où les Pères fondateurs ont appréhendé le système démocratique comme une entrave à leur champ d'action. Opposé au pouvoir bancaire et au système monétaire, le républicanisme agrarien a tenté de s'affranchir des contraintes fiscales en instaurant « une idéologie du laisser-faire<sup>2</sup> » qui attribue au gouvernement le rôle d'un agent de change. De ce fait, les significations du vocabulaire politique ne peuvent être entendues à l'unisson, les différentes résonances variant en fonction des intérêts en jeu.

Depuis la fin des années 1970 où le néolibéralisme est institutionnalisé, l'artiste étasunienne Ericka Beckman explore les différents imaginaires associés à l'espace fictionnel du « combat réglé<sup>3</sup> ». L'action libre est manipulée lorsqu'elle est l'instrument d'un ordre déséquilibré et lorsque son ouverture devient un moyen de corrompre l'arbitrage de la concurrence économique. Les polarités sont condensées en ces termes : « Le travail d'une personne est le jeu d'une autre. Le jeu crée la compétition. La compétition est la base de tout travail<sup>4</sup>. » Comme d'autres artistes de la *Pictures Generation* qui théâtralistent les représentations populaires, ses films et vidéos activent la « temporalité psychologique<sup>5</sup> » d'une vague impression de déjà-vu, les narratifs

---

<sup>1</sup> Richard Hofstadter, *The American Political Tradition and the Men Who Made It*, New York, Vintage Books, 1989 (original publié en 1948), p. 13, notre traduction.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 82, notre traduction.

<sup>3</sup> Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, p. 120. L'ouvrage du sociologue est l'une des références de Beckman.

<sup>4</sup> Propos de Ericka Beckman cités par Bruce Jenkins, « *The Broken Rule* », *Media Studies Magazine*, automne 1980, notre traduction : « One person's work is another person's play. Play creates competition. Competition is the basis of all work. »

<sup>5</sup> À partir de l'exposition *Pictures* présentée en automne 1977, à New York, le critique d'art et curateur Douglas Crimp marque un changement de paradigme historique par rapport à l'effet d'immédiateté des représentations du Pop Art, avec la dramatisation des artifices scénographiques. L'introduction du catalogue de l'exposition à Artists

communs étant à la fois reconnaissables et défamiliarisés. La trilogie des films Super-8 réinterprète plus particulièrement la portée symbolique des activités prélinguistiques analysées par le psychologue Jean Piaget<sup>6</sup>. Les « blocs d'apprentissage<sup>7</sup> » du deuxième volet, *The Broken Rule* (1979), confrontent les règles consensuelles aux contraintes inventées par l'individu pour dessiner sa trajectoire. Dans le film, le processus éducatif prend la forme d'une course de relais, d'une chaîne d'assemblage, puis d'un circuit de transactions.

En ouverture, le personnage principal joué par Mike Kelley étend le linge en imitant les gestes d'une femme. Alors que les actions interposées nouent un dialogue, les textes des cartons distinguent la fonction symbolique du jeu individuel de l'imagerie porteuse des règles communes. En contrepoint à l'étendage que la femme fait tourner comme un carrousel, un joueur décroche les vêtements des fils et transmet la corbeille remplie à son coéquipier. Ce dernier court et suspend des habits de couleur verte et un maillot à numéro, transformant ainsi la tâche domestique en défi sportif. La figure marginale performée par Kelley fait de même à l'écart du groupe, puis il se range derrière les joueurs pour participer à l'activité collective. S'il endosse l'uniforme aux tonalités militaires, ses pantalons à bande rouge se démarquent des autres tenues, le bas retroussé laissant apparaître ses chaussettes. Bien qu'il suive le parcours fléché, il jette le panier par terre lorsqu'il le reçoit. Le rythme sonore frappé des mains par les supportrices incite à entrer dans la compétition et le tournoi se poursuit sur une piste d'athlétisme, de nuit.

Dans la première épreuve, les deux équipes masculines tentent à tour de rôle de briser le mur formé par les adversaires alignés à l'horizontale, se tenant les uns aux autres à l'épaule. Inoffensif, le

---

Space est transformée en article et publiée dans la revue *October* (n° 8, printemps 1979, p. 75-88). Cf. Douglas Crimp, « Pictures », in *Pictures. S'approprier la photographie New York, 1979-2014*, trad. Nicolas Paul et Gaëtan Thomas, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2016.

<sup>6</sup> La trilogie comprend *We Imitate; We Break Up* (1978), *The Broken Rule* (1979) et *Out of Hand* (1980).

<sup>7</sup> Propos de Ericka Beckman cités par Bruce Jenkins, « *The Broken Rule* », art. cit. : « This film pictures "learning blocks" as relays, the systematic approach to the working world as a game, and girls as scores. »

personnage joué par Kelley ne résiste pas à l'assaut et il échoue à briser la chaîne des opposants. Isolé, il reste à l'écart du groupe durant le temps mort d'une course en colonnes. Au cours de la partie qui consiste à passer une mallette de main à main, le « briseur de jeu<sup>8</sup> » laisse tomber l'objet-témoin ou il le transmet du mauvais côté, ne saisissant pas la séquence des gestes. De même, les règles lui échappent lorsqu'il offre le relais à l'équipe adverse. En contrepoint aux joueurs entraînés à courir dans un espace ludique coopté et finalement vêtus d'un costume d'homme d'affaires, le personnage marginal tourne seul autour de l'étendage. Le refus de mesurer ses actions aux critères de la prouesse sportive ouvre une autre lecture de la *performance*. Comme le décrit Richard Schechner, « il y a performance à partir de la deuxième ou de la énième fois. La performance est un “comportement vécu deux fois”<sup>9</sup>. » En dédoublant la reproduction mimétique d'un système clos, son interprétation burlesque reconsidère les rôles déterminés par le script collectif, en « agi[ssant] sur ce qui a été écrit<sup>10</sup>. »

Dans *You the Better* (1983), les règles du jeu déterminées par « la maison » assimilent l'injonction à devenir meilleur à l'interpellation du parieur. L'adversaire impersonnel identifié par « *the house* » désigne tour à tour l'habitation, la compagnie commerciale, le casino, la salle de spectacle et la chambre parlementaire<sup>11</sup>. En ouverture du film, alors qu'un bloc de construction éclate pour se subdiviser en unités alignées sur des parcelles segmentées comme les cases d'un jeu de Monopoly, les paroles chantées parlent au nom d'une maison mère anthropomorphisée. Le plateau quadrillé par les rangées de bâtisses standardisées tourne sur lui-même, cadré par le cercle jaune qui symbolise le portail d'une communauté homogène. Puis, les plots sont transformés en une succession de points qui délimitent un terrain de sport. Vêtus d'un bleu de travail, les joueurs se passent la balle, tandis

---

<sup>8</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, p. 29.

<sup>9</sup> Richard Schechner, « La restauration du comportement » (1985), in Christian Biet (dir.), *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari et Marc Boucher, Paris, Éditions théâtrales, 1988, p. 398.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>11</sup> Sally Banes, « Imagination and Play: The Films of Ericka Beckman », *Millenium Film Journal*, n° 13, automne-hiver 1983-1984, p. 98-112, ici p. 110.

que des pièces de monnaie se déversent. Le chœur féminin les encourage à atteindre le sommet, mais les participants s'effondrent et roulent en bas de la piste à plusieurs reprises. Ils sont alors appelés à s'emparer de la situation.

Tandis que la maison lance les paris, le terrain de sport se transforme en mécanisme hasardeux d'un jeu de roulette. Les récompenses valorisent les paris pris spéculatifs plutôt que l'habileté à viser une cible et l'intelligence stratégique. La banque engrange les gains qui circulent sur des rails et le parc immobilier s'étend. Isolé dans un espace sombre, privé de repères, un membre de l'équipe se détache du groupe en tirant à l'aveugle. Sa position à l'écart lui permet de voir la structure du jeu et de marquer des points, avantage qui l'amène à sortir de la course. En contrepoint, les autres membres de l'équipe sont appelés à se déplacer sur un parquet de basket, mais le rythme de leurs échanges est trop lent. La temporalité contrôlée est source de conflit et les joueurs entrent en compétition les uns avec les autres. Le casino personnifié par la figure schématique du cowboy de western met en scène un duel qui amène les participants à lever les mains en l'air. À la fois aléatoire et prédéterminé, le dispositif piégé du Bandit est inspiré du *jai alai* pratiqué dans le désert californien, où les joueurs mexicains exposés au danger font l'objet de mises<sup>12</sup>.

Si le principe même de l'espace ludique implique le « renouvellement constant et imprévisible de la situation », l'instabilité des « lois confuses et embrouillées de la vie ordinaire<sup>13</sup> » analysée par Roger Caillois prend un autre sens dans le système économique truqué du néolibéralisme. Beckman décrit le début des années 1980 comme une fausse représentation démocratique « dans le système politique – un siège à la table du pouvoir tout en laissant le système intact. Ça s'apparentait davantage à un changement de places, ou à des chaises musicales, qu'à un réel changement. Reagan est arrivé au pouvoir avec un agenda capitaliste très fort, entraînant une série de tactiques de diversion pour cacher les réels effets que sa politique économique

---

<sup>12</sup> Voir « Conversation with Ericka Beckman », entretien de Lionel Bovier et Fabrice Stroun, in *Ericka Beckman*, éd. Lionel Bovier, Fabrice Stroun et Geraldine Tedder, Berne/Zurich, Kunsthalle Bern/JRP Ringier, 2016, p. 113.

<sup>13</sup> Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, op. cit., p. 38, 39.

aurait sur la classe des travailleurs. *You the Better* était en partie une réponse à cette période politique où les rôles étaient inversés, donnant l'impression de conduire à la situation dans laquelle nous nous trouvons maintenant<sup>14</sup>. » Si le hasard semble être l'apanage de l'économie spéculative, Beckman le conçoit comme un vecteur permettant de déjouer « l'ordre imposé à soi-même<sup>15</sup> », à travers l'observation des rapports de causalité et « la reconnaissance d'un *pattern*<sup>16</sup> ». Son propre processus de travail ne suit pas le fil d'un script, dès lors qu'il « empile les idées les unes sur les autres à travers la double-exposition<sup>17</sup> », articulant les scènes comme l'exploration d'une interface numérique. Cependant, sa production reste analogique, le tournage et le montage cinématographique laissant libre cours aux surprises imprévisibles des significations inconscientes, là où le calcul des modes de consommation homogénéise la réception des œuvres.

Quarante ans plus tard, Beckman est, comme d'autres artistes, expulsée de l'atelier et logement de Lower Manhattan qu'elle occupait depuis 1979, la loi protégeant les loyers modérés des bâtiments industriels à faible occupation ayant été abrogée par le maire Mike Bloomberg<sup>18</sup>. Ce contexte incite l'artiste à investiguer l'histoire du Monopoly jusqu'à sa création en 1904, par Elizabeth Magie (1866-1948). Le plateau réversible de *The Landlord's Game* permettait de changer les règles lorsqu'un des joueurs accumulait trop de biens, passant ainsi du système capitaliste à la redistribution socialiste des parcelles. Dans sa version plagiée en 1929 par Charles Darrow, le

---

<sup>14</sup> Ericka Beckman, « Playing by the Rules: Ericka Beckman in Conversation with Mary L. Coyne », *Art journal Open*, <http://artjournal.collegeart.org/?p=8426>, consulté le 19.11.23, notre traduction.

<sup>15</sup> Ericka Beckman, « Chance's Territory », *Effects: Magazine for New Art Theory*, éd. Tricia Collins et Richard Milazzo, n° 1, 1983, p. 8, notre traduction : « At the precise moment when a choice is made outside this self-imposed order on the world, freedom is felt. » Ce texte est écrit au cours de la réalisation du film *You the Better*.

<sup>16</sup> Ericka Beckman, entretien de Shelby Shaw, « Ericka Beckman with Shelby Shaw », *The Brooklyn Rail*, décembre 2018, <https://brooklynrail.org/2018/12/film/ERICKA-BECKMAN-with-Shelby-Shaw>, consulté le 19.11.23, notre traduction.

<sup>17</sup> *Ibid.*, notre traduction.

<sup>18</sup> Ericka Beckman, entretien avec Valerie Verhack, le 15 octobre 2020, dans le cadre de l'exposition présentée à M Leuven : <https://www.youtube.com/watch?v=dor4xsTOK9s>, consulté le 18.11.23.

double fonctionnement est réduit à la valorisation du monopole, un modèle ensuite commercialisé par Parker Brothers. Divisé en deux parties, *Reach Capacity* (2019-2020, 16mm transféré sur vidéo, 13') rappelle le modèle alternatif du Monopoly occulté par la mémoire collective. Présentée sous forme d'installation, la vidéo est projetée sur un écran rotatif, encadré par les bornes de chantier lumineuses. Les plans documentaires des chantiers qui prolifèrent dans la partie sud de New York sont distancés par la *mimicry* performée par les étudiants de l'artiste qui imitent les actions des ouvriers et des promoteurs. Tandis que le chœur des spéculateurs incite à s'endetter pour accéder à la propriété privée, les travailleurs répondent qu'ils ne peuvent s'offrir les logements construits de leurs propres mains. L'animation de maquettes simule l'érection de tours de verre au moyen de la double exposition. Également fabriquées par des trucages analogiques, des plaques colorées s'assemblent comme les cases d'un jeu virtuel et se renversent lorsque l'écran tourne et fait apparaître la seconde face.

La deuxième partie fait défiler les travellings tournés dans la banlieue de Saint-Louis, auxquels s'ajoutent les vues fantomatiques de maisons colorées. La population démunie qui a été expropriée au profit du département gouvernemental de l'Agence géospatiale décrit l'impossibilité de rembourser les emprunts bancaires aux taux « plus hauts que le ciel » et la perte du logement qui en découle<sup>19</sup>. Le long de la rue se succèdent les maisons abandonnées, en instance de démolition. Sur ces scènes de désolation apparaissent en double exposition des personnages qui cultivent un terrain en friche et tentent de planter des graines. Le chœur des ouvriers évoque alors la recherche des ressources improductives qui échappent à la spéculation. L'énergie épargnée par le travail et régulée par la valve d'une dynamo cinématique devient un moyen « d'altérer la structure économique dans laquelle nous vivons actuellement<sup>20</sup>. »

Conçu en parallèle, *Stalk* (2021-2023) reprend une chanson enregistrée en 2019, initialement associée aux cultivateurs qui apparaissent

---

<sup>19</sup> *Ibid.* Par ailleurs, elle se souvient que, dans son enfance, les communautés noires avaient été dépossédées de leurs maisons.

<sup>20</sup> Propos d'Ericka Beckman cités dans le communiqué de presse de *Stalk*, <https://philipmartingallery.com/news/407-ericka-beckman-premieres-stalk-as-part-of-performa-performa-biennial-new-york-ny/>, consulté le 20.11.23, notre traduction.

dans *Reach Capacity*<sup>21</sup>. Alors que les paroles évoquent la protection des espaces communs par la mise en œuvre d'une économie coopérative, le tournage prévu a été empêché par le contexte du Covid-19. L'invitation à participer à la biennale Performa en 2021 donne l'occasion à Beckman de réaliser sa première performance publique et de redistribuer les matériaux de ses recherches. Ses réflexions sur les effets dévastateurs de l'industrialisation de l'agriculture l'amènent à analyser la structure idéologique des mythes progressistes et l'éducation morale aux valeurs du capitalisme à partir du conte *Jack et le haricot magique*<sup>22</sup>. Présentée à l'extérieur, dans le parc du Brooklyn Bridge, la scène est délimitée par une structure d'écrans vidéo sur lesquels défilent des plans de champs de maïs et de cotations boursières, des environnements dans lesquels les acteurs de la performance sont dédoublés. En contrepoint à l'horizon qui passe de l'univers symbolique de la fable au quartier financier de New York visible à l'arrière-plan, la tige sculpturale du végétal dont les feuilles sont animées par des marionnettistes articule les rapports entre la terre et le monde du haut, la croissance naturelle et l'expansion économique.

Le narratif emblématique de la fructification est ramené à sa dynamique mortifère par la « force de travail<sup>23</sup> » d'un groupe de fermiers dont la chorégraphie des six performeurs mime les gestes. Comme les aléas des conditions météorologiques mettent à l'épreuve le rendement des récoltes et les salaires des agriculteurs, ces derniers font appel au protagoniste du conte pour faire tomber la pluie du nuage et négocier des sources de financement. Le nom propre de Jack est étendu aux résonances communes du terme qui vont de l'ouvrier à l'aide, de l'esclave à l'outil, du *Blackjack* au diable à ressort de l'expression *Jack in the Box*. Reliant les cultivateurs au marché spéculatif, la dame du haricot jouée par une acrobate glisse le long d'une corde symbolisant la plante et tente d'initier le négociateur au jeu de l'équilibrisme. Ayant

---

<sup>21</sup> Valerie Verhack, « Performing the Black Box: From *You the Better* to *Reach Capacity* », in *Ericka Beckman: Fair Game*, Leuven/Hanovre/Milan, M Leuven/Kestner Gesellschaft/Mousse Publishing, 2021, p. 83.

<sup>22</sup> Écrit en 1734 sous le titre de *The Story of Jack Spriggins and the Enchanted Bean*, le récit est popularisé au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où se développe le capitalisme. Cf. le communiqué de presse de *Stalk*, art. cit.

<sup>23</sup> *Ibid.*

troqué son bleu de travail contre un costume d'homme d'affaires, l'intermédiaire incite les cultivateurs à louer leurs terrains et à s'endetter pour acheter des actions. L'énergie des vents omnidirectionnels soufflés par la bourse est transformée en parc éolien, et la paperasse des contrats fondés sur des données trafiquées en hélices de moulins.

Beckman a retravaillé la captation vidéo de la performance pour l'exposition *Marges de Manœuvres* présentée en 2023 au Manoir de Martigny, en intégrant de nouvelles scènes. Le rôle de Jack tenu par l'actrice de la performance est ainsi dédoublé par une seconde acrobate plus masculine associée au montage. Alors que Caillois décrit l'effet hypnotique produit par la « rotation frénétique », l'« état centrifuge de fuite et d'échappée » qui coïncide avec « un vertige d'ordre moral<sup>24</sup> », l'intermédiaire est happé par la mécanique accélérée de l'ascenseur extérieur d'une tour de verre et enjambe la figure initiatrice pour se hisser au sommet. Les cultivateurs coupent la tige du haricot, une action métaphorique qui interroge les moyens de transformer notre culture avec « une énergie alternative<sup>25</sup> ». Marx rappelle que « [l]a vie sociale, dont la production matérielle et les rapports qu'elle implique forment la base, ne sera dégagée du nuage mystique qui en voile l'aspect que le jour où s'y manifestera l'œuvre d'hommes librement associés, agissant consciemment et maîtres de leur propre mouvement social<sup>26</sup>. »

---

<sup>24</sup> Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 68-70.

<sup>25</sup> Ericka Beckman, « Stalk », *art. cit.*

<sup>26</sup> Karl Marx, *Le Capital. Livre I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 162.