



Le soi, la chair, le factice

C'est en évoquant le factice – bas nylon couleur chair, fausse excroissance, masse molle couleur peau – que Jeanne Dunning élabore une réflexion sur le rapport au corps féminin qui, au lieu d'interroger le domaine des apparences, s'enracine plutôt dans la déconstruction du rapport à la matière charnelle. L'artiste scrute donc les liens entre la chair et le soi, par-delà des questions de séduction et de pouvoir.

Corps fragmentés (*Scattered Parts*), chair inerte (*Getting Dressed*), surplus de peau (*On a Platter*) : ces thèmes renforcent la portée équivoque et déstabilisante des images de Dunning, qui évoquent plus précisément un certain détachement à l'égard de la chair. En effet, en plus de considérer le surplus de chair comme un tout à part entière, l'artiste semble préoccupée par les relations paradoxales entretenues envers le corps, ce qui s'actualise dans son travail par une considération du corps s'avérant constamment déchiré entre la dimension protectrice de sa chair et le caractère étouffant de sa masse. La série *The Blob* rend bien compte de ce rapport ambivalent. Ces images montrent quelquefois le poids gênant de cette masse aqueuse, tandis que cette même forme incarne parfois une présence rassurante. Ce *blob* évoque donc tout aussi bien la chaleur apaisante d'un corps que l'absence évidente d'un véritable corps incarné aux côtés du sujet; du coup, ce sont les rapports ambigus entre désir et solitude, réconfort et vide, fantasme et immobilisme, qui viennent problématiser la relation entre le soi et le prolongement du soi dans l'enveloppe corporelle.

Cette difficile capacité à établir un rapport contigu entre le corps et le monde dans lequel ce corps existe ressort des œuvres *Extra Skin (Adding)* et *Extra Skin (Subtracting)*. Dans la première, un personnage enfle plusieurs couches de vêtements couleur peau, faisant ainsi allusion à un épaississement de la chair malgré la dimension factice de cette couleur beigeâtre. Comme si cette nouvelle couche charnelle quasi prothétique remplissait désormais un rôle plus près de la protection que du sensitif. Dans la seconde œuvre, une femme pèle délicatement (et faussement) la surface de son épiderme qui s'amoncelle par terre. Ce sont donc des questionnements reliés au soi qui émanent de ces images : un contact à nu avec autrui est-il (im)possible? Comment peut-on réellement pénétrer sa propre enveloppe corporelle afin d'entrer en contact avec soi? Et où se situerait, somme toute, ce soi? À l'intérieur du corps, ou bien dans notre rapport à l'autre?¹.

L'œuvre *Trying to See Myself* esquisse sans doute une certaine réponse à ces questionnements, toujours liés à l'idée de détachement. Lorsque la femme enlève en un bloc les épaisseurs de bas nylon enfilés avec hardiesse, qu'elle réussit à se dégager de cette enveloppe de fausse chair, qu'elle replace délicatement ce moule synthétique, il semble qu'elle soit enfin capable de se « voir elle-même »; comme si se détacher de l'empreinte de son corps gisant au sol, tel un cocon vide, demeurerait la seule manière de constater la réalité de son existence charnelle dans le monde.

Self, flesh, artificiality

By evoking the artificial—flesh-coloured nylons, a false outgrowth, a gelatinous skin-coloured mass—Jeanne Dunning maps out a reflection on the relationship to the female body that, instead of questioning the domain of appearances, is rooted in the deconstruction of the relationship to the flesh. The artist examines the connections between the flesh and the Self, looking beyond questions of seduction and power.

Fragmented bodies (*Scattered Parts*), inert flesh (*Getting Dressed*), excess flesh (*On a Platter*): Dunning's thematic reinforces the ambiguous and destabilizing scope of her images, and speaks, more specifically, to a certain detachment vis-à-vis the flesh. The artist not only considers the excess flesh as a whole unto itself, she also seems concerned by the paradoxical relations maintained toward the body. Her works are a consideration of the body as being constantly torn between the protective dimension of its flesh and the suffocating nature of its mass. The series *The Blob* is an eloquent example of this ambivalent relationship. Some of the images present the aqueous mass as burdensome; at other times the same shape seems to be a reassuring presence. Thus, the blob can just as easily evoke the soothing warmth of a body, as it can the clear absence of a true body embodied alongside the subject. As a result, the ambiguity between desire and solitude, solace and emptiness, fantasy and the inability to act problematize the relationship between the Self and the Self's extension into the corporeal envelope.

This difficulty in establishing a contiguous relationship between the body and the world in which that body exists is evident in the works *Extra Skin (Adding)* and *Extra Skin (Subtracting)*. In the former, a character pulls on various layers of flesh-coloured clothing, thus alluding to a thickening of the flesh despite the artificial dimension of the beige-y colours—as if this new fleshly coating, almost prosthetic, now has a more protective, rather than sensory, function. In the latter work, a woman delicately (and falsely) peels off the surface of her skin, and lets it pile up on the ground. These images provoke questions that have to do with the Self: is naked contact with the Other (im)possible? How can one really penetrate one's own mortal coil in order to come into contact with one's Self? And just where is that Self, after all? Inside the body, or in our relationship to the Other?¹.

The work *Trying to See Myself* seems to sketch out something of a response to those questions, again related to the idea of detachment. When the woman removes all at once the multiple layers of tights that she has brazenly slipped on, when she succeeds in disengaging herself from that envelope of false flesh, when she delicately replaces that synthetic matrix, it appears that she is at last capable of “seeing herself”—as if detaching herself from the cast of her body lying on the ground, like an empty cocoon, were the only way of affirming the reality of her fleshly existence in the world.

Rachel Lauzon

1. Notons que cet intérêt pour une localisation du soi est aussi au centre des réflexions de la troisième vague féministe sur l'identité. Voir à ce sujet / On this topic, see Karyn Stapleton, « In Search of the Self: Feminism, Postmodernism and Identity », *Feminism & Psychology*, vol. 10, n° 4, 2000, p. 463-469.



Jeanne Dunning. Née en 1960 à Granby, Connecticut, États-Unis.
Vit et travaille à Chicago.

La pratique artistique de Jeanne Dunning, qui s'articule depuis plusieurs années autour de la thématique du corps humain, est surtout reconnue pour son propos provocateur et parfois grotesque. Interrogeant la perception et la connaissance visuelles du corps, l'artiste examine en profondeur la relation ambivalente existant entre l'intérieur et l'extérieur du soi. Le travail photographique et vidéographique de Jeanne Dunning a fait l'objet de multiples expositions individuelles et collectives en Amérique du Nord et en Europe. Il a été présenté, entre autres, à la Gallery 400, University of Illinois, Chicago et au Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, Evanston, Illinois (2006), au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco (2005), au Malmö Konstmuseum, Suède (1999), au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC et au Museum of Contemporary Art, Chicago (1994). Elle a également participé à l'exposition *New Photography 14*, au Musée d'art moderne de New York (1998), à la Biennale de Sydney (1996), à la Biennale de Venise (1995) et à la Whitney Biennial à New York (1991). Elle a de plus réalisé une œuvre Web intitulée *Tom Thumb: Notes Towards a Case History* pour le Dia Center for the Arts, New York en 2002. Une première exposition de nature rétrospective de son travail a été organisée et mise en circulation par le Berkeley Art Museum, Californie, en 2006. Les œuvres de Dunning figurent dans de nombreuses collections publiques et privées.



Jeanne Dunning. Born in 1960 in Granby, Connecticut, U.S.
Lives and works in Chicago.

The art of Jeanne Dunning, which for several years has been structured around themes of the human body, is most famous for its provocative and occasionally grotesque facets. Investigating visual perceptions and knowledge of the body, the artist examines in depth the ambivalent relationship existing between the interior and exterior Self. Dunning's photographs and videos has been shown in several solo and group exhibitions in North America and Europe, including: Gallery 400 at University of Illinois, Chicago; Mary and Leigh Block Museum of Art at Northwestern University, Evanston, Illinois (2006); CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco (2005); Malmö Konstmuseum, Sweden (1999); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC; and the Museum of Contemporary Art in Chicago (1994). Her works have also been part of the exhibition *New Photography 14*, at the Museum of Modern Art, New York (1998); the Sydney Biennale (1996); the Venice Biennale (1995); and the Whitney Biennial, New York (1991). She also created a Web-based work entitled *Tom Thumb: Notes Towards a Case History* for the Dia Center for the Arts in New York, in 2002. The first retrospective exhibition of her work was organized and circulated by the Berkeley Art Museum, California, in 2006. Jeanne Dunning's works can be found in numerous public and private collections.









Samuel Beckett. Né à Dublin en 1906 et décédé à Paris en 1989.

On connaît Samuel Beckett comme auteur de la célèbre (trop, disait-il) pièce *En attendant Godot*. Récipiendaire du prix Nobel de littérature en 1969, cet écrivain que la légende définit comme un reclus a d'abord écrit des essais littéraires et des poèmes, puis s'est intéressé au récit, pour aboutir au théâtre. L'œuvre complexe de cet auteur irlandais, français par choix, témoigne d'une démarche d'écriture aussi rigoureuse que précise. Tant dans ses pièces que dans ses récits, dans ses essais et ses poèmes, tant dans ses mises en scène que dans ses réalisations pour le cinéma ou la télévision, Beckett propose ni plus ni moins que la néantisation de l'humain qui voit son existence de plus en plus dénuée de sens. C'est par ses pièces les plus connues (*Fin de partie*, 1956, *Oh les beaux jours*, 1961) et ses romans les plus achevés (la trilogie *Molloy* 1948, *Malone meurt*, 1949, *L'Innommable*, 1949) qu'il concrétise ce projet d'écriture poussé plus loin dans ses textes «matures» comme *Pas*, 1976, *Soubresauts*, 1989 et *Pas moi*, 1972. C'est ce dernier texte théâtral transposé pour la télévision par Beckett qui est présenté dans le cadre de cette exposition.

Samuel Beckett. Born in Dublin, 1906; died in Paris, 1989.

Samuel Beckett is best known (much to his chagrin, it is said) as the author of the play *Waiting for Godot*. A legendary recluse, he was awarded the Nobel Prize in Literature in 1969. He first wrote literary essays and poetry, and then became interested in prose, finally settling on the theatre. The complex works of this author, Irish by birth and French by choice, testify to a writing approach that is marked by rigour and precision. In his plays, books, essays and poems, as well as through his directing for theatre, film and television, Beckett's vision of humanity was nothing less than a long, gradual process of sinking into oblivion, an existence increasingly bereft of meaning. It gained concrete expression in his most famous plays, *Fin de partie* (*Endgame*, 1956) and *Happy Days* (*Oh les beaux jours*, 1961); and his most fully realized novels, the trilogy *Molloy* (*Molloy*, 1948) *Malone meurt* (*Malone Dies*, 1949), and *L'Innommable* (*The Unnamable*, 1949); and was taken further in his later works such as *Pas* (*Footfalls*, 1976), *Soubresauts* (*Stirrings Still*, 1989) and *Not I* (*Pas moi*, 1972). *Not I*, as transposed by Beckett for television, is presented as part of this exhibition.

Not I : du chuchotement au chuchotement

« Lorsque j'ai lu *Not I* pour la première fois, j'ai fondu en larmes. Ce texte a produit sur moi un effet émotionnel extraordinaire. J'ai immédiatement senti qu'il fallait le dire à toute allure. [...] Avec Beckett, nous avons concentré notre attention sur le rythme, les cris, l'essoufflement, etc. Mais je ne lui ai jamais demandé quel était le sens de cette pièce. La première fois que j'ai répété la pièce, j'ai craqué. J'avais l'impression de ne plus avoir de corps, je n'avais plus de point de repère dans l'espace. [...] J'avais véritablement l'impression de tomber sans fin¹ ». Voilà le premier contact de Billie Whitelaw avec le texte de théâtre de Samuel Beckett intitulé *Pas moi* en français, *Not I* en anglais. Cette pièce, transposée ici pour la télévision par l'auteur lui-même avec Whitelaw dans le rôle de l'unique personnage dénommé « Bouche », propose cette chute fatale de l'humain dont le questionnement s'égrène, dont la quête de sens avorte, en tout petits, « petits bouts de rien² ». Beckett avait déjà traité de la désagrégation intérieure humaine métaphorisée par le corps atrophié à l'occasion des deux derniers volets de sa trilogie narrative constituée de *Molloy* (1948), de *Malone meurt* (1949) et de *L'Innommable* (1949), où un homme-tronc analyse son univers par le biais de ses sens défaillants et alors qu'une tête-œuf n'arrive même plus à savoir de quoi elle parle. Avec *Not I*, l'humain, l'humaine dans ce cas précis, n'a carrément plus de corps. De ces restes humains, tout ce qui demeure est une bouche, organe de la parole qui, tout en ressentant fortement l'urgence de dire, n'arrive plus à le faire de façon compréhensible. Alors que dans la pièce, « Bouche » se tient dans le vide, entourée de noir, plongée dans le néant d'un espace dénudé, dans le film, Beckett utilise le gros plan et nous rapproche sensiblement de « Bouche ». Afin de souligner encore davantage l'essoufflement, l'effritement, Beckett tourne un long plan séquence, sans plan de coupe, qui dure la totalité du texte dit par « Bouche », soit quelque douze minutes. Avec *Not I*, nous sommes plongés au cœur d'une logorrhée ininterrompue, d'un soliloque effréné. Nous sommes attachés à l'univers étrange de ces lèvres qui ont sans doute jadis appartenu à une femme. De cette bouche qui a sans doute jadis un jour été. Fabuleuse, Billie Whitelaw halète, inspire, expire et respire ce poème dramatique. De plus en plus hachuré, syncopé, du chuchotement au chuchotement, cette bouche, ces lèvres, ces dents, cette langue qui nous sont présentés en gros plan, comme ces cris, ces « What? » et ces questions incessantes qui retentissent de cet organe emplissant l'image, nous entraînent au cœur d'un tourbillon de mots qui s'entrechoquent, se complètent et s'annulent. Numéro d'actrice de haute voltige, film intense, propos trouble et troublant, *Not I* demeure non seulement un témoin privilégié du projet artistique de Samuel Beckett, mais également une preuve de la tragique beauté de l'univers qu'il met en place à l'intérieur de son processus de création.

Not I: From whisper to whisper

"When I first read *Not I*, I burst into tears. The text had an extraordinary emotional impact on me. I immediately felt it should be read very quickly. [...] Beckett and I focused our attention on the rhythm, the screams, the breathlessness, and so on. But I never asked him what the play meant. The first time I rehearsed it, I fell apart. I had the impression I no longer had any body; I had no more reference points in space. [...] I really had a feeling of falling forever."¹ This is how Billie Whitelaw summed up her first contact with Samuel Beckett's theatrical text entitled *Not I* in English and *Pas moi* in French. The play, transposed for television by the author with Whitelaw in the role of the single character, named "Mouth," tells of that fatal fall of a human being whose self-questioning fritters away and whose quest for meaning aborts into infinitesimal, "tiny little things."²

Beckett had already used the atrophied human body as a metaphor for psychic disintegration in the final two volumes of the narrative trilogy *Molloy* (1948), *Malone meurt* (*Malone Dies*, 1949) and *L'Innommable* (*The Unnamable*, 1949), in which a man-torso analyzes his world through his failing senses, and a head-egg no longer has any idea of what it speaks. In *Not I* the human being, here a woman, no longer has any body at all. All that is left of these human remains is a mouth—a speech organ that, though it strongly senses the urgency of speaking, is no longer able to do so comprehensibly. In the play, "Mouth" sits in an empty space, surrounded by blackness, plunged into the void of a stripped-down space; in the film Beckett used a close-up, bringing us much closer. To further underscore the sense of exhaustion and deterioration, Beckett shot the film in one long take, without cuts, lasting the entire length of the text uttered by "Mouth"—approximately twelve minutes. *Not I* flings us into the midst of an unremitting logorrhœa, an unbridled soliloquy. We are fastened to the strange world of these lips that doubtless once belonged to a woman...of this mouth that doubtless once was. Whitelaw is stunning as she gasps, inspires, expires and breathes this dramatic poem. Increasingly chopped, syncopated, moving from whisper to whisper, the mouth, lips, teeth and tongue depicted in extreme close-up, the repeated screams, shouts of "What?" and questions issuing from this organ filling the screen, suck us into a maelstrom of words that clash, complement each other and cancel each other. A powerhouse showcase for the actress, an intense viewing experience for the public, and a text at once disturbed and disturbing, *Not I* is not only a privileged glimpse into Beckett's artistic intent, but also evidence of the tragically beautiful universe he posited within his creative process.

Étienne Fortin

1. Billie Whitelaw, « Travailler avec Samuel Beckett », dans *I* in *Revue d'esthétique : Samuel Beckett*. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990, 475 p. // [freely translated].
2. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 et 1974, 96 p. // *Samuel Beckett, Not I*. London: Faber and Faber, 1973, 16 p.



JEANNE DUNNING ET SAMUEL BECKETT

DU 3 NOVEMBRE AU 15 DÉCEMBRE 2007. VERNISSAGE LE SAMEDI 3 NOVEMBRE À 16H.

INFORMATIONS EN LIGNE SUR L'EXPOSITION — ONLINE INFORMATION ABOUT THE EXHIBITION: WWW.VOXPHOTO.COM

VOX

image contemporaine
contemporary image

NUMÉRO 24 — NOVEMBRE 2007

VOX centre de l'image contemporaine : 1211, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2X 2S6 [T] 514.390.0382 [F] 514.390.1293 vox@voxphoto.com www.voxphoto.com —
Heures d'ouverture : du mardi au samedi de 11h à 17h — **Équipe de VOX** Direction : Marie-Josée Jean Coordination : Claudine Roger Assistante à la coordination : Sara A. Tremblay —
Technicien : Gilles Cousineau Traduction : Michael Gilson Correction : Micheline Dussault, Thérèse Brown Graphisme : VOX — VOX est membre du RCAAQ et d'Imago. ISSN 1706-2322

Québec 

Avec la participation de :
• Conseil des arts et des lettres du Québec
• Ministère des affaires municipales et des Régions



Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

