

Lili Reynaud- Dewar



≡ MAC

Lili Reynaud-Dewar

Je veux que tout ce qui précède soit le soleil¹

Lili Reynaud-Dewar a développé, au fil des années, une pratique qui explore les points de rencontres (et de frictions potentielles) entre les sphères publiques et privées. Ces rapports entre contexte et individu sont en effet au cœur de la démarche de l'artiste : comment se définit-on ? Par rapport à qui ? À quel milieu prêter allégeance et à quel prix ? Quelles forces nous façonnent et dans quel but ? Que se passe-t-il lorsque nous les contestons ? Comment nos corps peuvent-ils s'exprimer librement ? Que peut-on faire pour se démarquer, se singulariser ? Où s'arrêtent nos subjectivités ?

Ces questions étayent l'intérêt que porte Reynaud-Dewar au biographique (et, par extension, à l'autobiographique) et au politique : épousant une approche qui rappelle par moments l'autofiction, ses œuvres effectuent des glissements entre sa propre vie (y compris celle des membres de sa famille et de ses proches) et celle de ses sujets tirés de l'histoire des avant-gardes en soulevant des points de tensions et de connivences. Sa méthode se rapproche du *fandom* : être *fan*, c'est manifester un attachement irrationnel à une personne (réelle ou fictive) chez qui on aperçoit une part de soi, de son identité, et établir avec elle un lien émotionnel plutôt qu'analytique².

Au cours de sa carrière, Reynaud-Dewar a alimenté son œuvre à même l'histoire des cultures militantes et alternatives qu'elle a notamment convoquées par le biais de figures parfois

canoniques, d'autres fois marginales, notamment Joséphine Baker, l'autrice Kathy Acker et les auteurs Guillaume Dustan, Jean Genet et Walt Whitman, le compositeur et musicien Sun Ra, l'intellectuelle Donna Haraway et l'artiste de la performance et musicienne Cosey Fanni Tutti, et dans le cas qui nous occupe, l'auteur et cinéaste Pier Paolo Pasolini, pour ne nommer que celles-ci. Des figures parfois polémiques qui ont en commun une qualité émancipatrice qui passerait par l'expression d'une certaine corporalité³.

La démarche de Reynaud-Dewar va cependant au-delà de la citation ou de la référence. Il ne s'agit pas pour elle d'établir une généalogie (passation d'influences) dans le but de consolider un canon (et, par extension, la place qu'elle y occuperait), mais elle effectue plutôt un déplacement (transfert psychanalytique), le retour d'un attachement envers une personne ou un objet en provenance du passé qui prend une autre forme dans le présent. Ainsi, comme nous allons pouvoir le constater, Reynaud-Dewar opère régulièrement des répétitions (parfois récurrentes), mais empreintes de différences, qui nous permettent une compréhension du présent par l'activation du passé⁴.

INITIALES PPP

Lors de sa résidence à la Villa Médicis à Rome, en 2019, Reynaud-Dewar conçoit et entame la production d'un projet sur l'écrivain et cinéaste italien



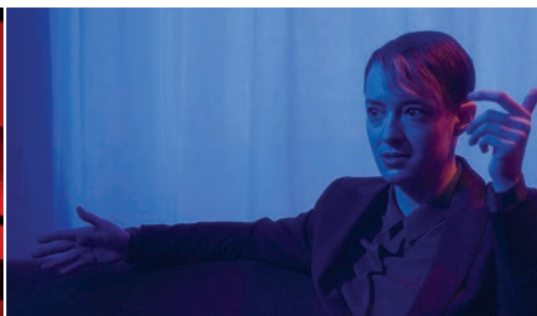
Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Elle s'intéressera plus particulièrement à la fin tragique de cette figure marquante du cinéma qui, tôt le matin du 2 novembre 1975, est assassinée (battue et écrasée par sa propre voiture) sur une plage d'Ostie (en banlieue de Rome). L'installation vidéo à quatre canaux qui en résultera, *Rome, 1^{er} et 2 novembre 1975* (2019-2021), est un retour sur les dernières heures de Pasolini : l'œuvre reconstitue quasi intégralement la dernière interview qu'il accorde au journaliste Furio Colombo et les circonstances entourant son assassinat. L'œuvre de Reynaud-Dewar est une réinterprétation éclatée des faits, réalisée avec la collaboration d'une vingtaine de ses proches qui y incarnent Pasolini et son compagnon, le jeune Giuseppe Pelosi, qui, seul parmi les assaillants, sera condamné pour le meurtre collectif⁵.

Est-ce que travailler sur Pasolini (son meurtre, surtout) ne serait pas courir le risque de flirter avec le cliché ? S'intéresser à un événement aussi frappant dans la biographie d'un monument de l'histoire culturelle de la seconde moitié du 20^e siècle pourrait en effet générer une situation où les contenus sources porteraient ombrage au traitement qu'en fait Reynaud-Dewar. Cependant, en regardant de plus près l'ensemble de son travail, on réalise rapidement que sa pratique partage un bon nombre de thèmes avec le cinéaste.

L'œuvre de Pasolini se penche sur la souffrance, le martyr, la sensualité et les tabous. En tant qu'intellectuel total, il s'est insurgé contre le fascisme, le consumérisme et la pensée unique sous toutes ses formes. Il demeure d'allégeance communiste (adepte de Marx et Gramsci) malgré

son exclusion du parti en 1948 pour homosexualité. Il est une figure intellectuelle majeure qui, à travers ses réalisations, explore le plaisir d'être choqué (dans la lignée du « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud) et cherche à éviter le moralisme et la sursimplification.

Dans la réalisation de *Rome, 1^{er} et 2 novembre 1975*, Reynaud-Dewar s'inspire du film *Pasolini* d'Abel Ferrara, mais elle empruntera aussi le mécanisme narratif de *Pétrole*, le dernier roman de Pasolini, encore en cours de rédaction au moment de son décès⁶. Dans ce roman, le personnage principal, Carlo, est dédoublé : un premier Carlo, ingénieur en hydrocarbures, navigue les coulisses du pouvoir politique et économique, tandis que le second est un érotomane à la poursuite de rencontres transgressives. Au cours de l'histoire, une deuxième métamorphose s'opèrera lorsque Carlo deviendra femme. Dans l'œuvre de Reynaud-Dewar, cette corporalité polymorphe s'exprime par la multiplicité des incarnations des protagonistes du drame : Pasolini, son amant/meurtrier Pelosi et la meute d'assassins sont tous interprétés successivement par des performeuses et des performeurs différents, souvent indépendamment de l'âge, du genre ou de la langue. Seul le personnage du journaliste Furio Colombo demeure constant, interprété uniquement par l'artiste. L'intrigue est séparée en trois parties : l'échange entre Pasolini et Colombo ; la rencontre entre Pasolini et Pelosi dans une pizzeria ; et finalement, l'assassinat. Les dialogues de chacun des écrans se chevauchent : les différentes interprétations des mêmes scènes sont projetées en



simultané. L'action se passe sous une lumière monochrome (bleue, rouge ou verte), rendant les scènes plus abstraites, leur donnant une qualité quasi onirique. Ponctuellement, presque arbitrairement, les écrans passent au « blanc », interrompant l'intrigue et éclairant la salle d'exposition, créant ainsi une rupture de l'espace-temps fictif de l'œuvre en exposant les conditions physiques de l'installation (la boîte noire).

Faisant écho à l'entrevue « ultime » entre Pasolini et Colombo, Reynaud-Dewar a interviewé chaque performeur sur son parcours personnel et professionnel à partir d'un questionnaire plus ou moins standardisé. Ces entretiens sont colligés sous forme de feuillets et ensuite laissés pêle-mêle par terre dans la salle d'exposition, disponibles gratuitement pour consultation sur place ou ailleurs⁷. Cet élément « documentaire » de l'installation vidéo vient renforcer (paradoxalement) la fiction de la vidéo et ainsi mettre en lumière *a contrario* ce qu'elle représente en tant qu'abstraction : en lisant les feuillets, le public pourra potentiellement en apprendre plus sur la vie des comédiens que sur

les personnages que ceux-ci incarnent en visionnant le film.

Si ce qui attire Reynaud-Dewar à Pasolini s'explique par les thématiques que partagent l'artiste française et le cinéaste italien, la question de la persona est aussi en jeu. Les prises de position singulièrement et vigoureusement indépendantes de Pasolini ont fait de lui un individu, par la force des choses, marginalisé. Comme plusieurs des sujets sources mis en cause dans le travail de Reynaud-Dewar, son iconoclasme le rend difficile à classer et l'indépendance qu'il aura cultivée toute sa vie l'aura quelque peu isolé. Comme Pasolini l'a énoncé lui-même : « Le petit nombre d'hommes qui ont fait l'Histoire sont ceux qui ont dit non, jamais les courtisans et les valets des cardinaux. Pour être efficace, le refus doit être grand, et non petit, total, et non pas porter sur tel ou tel point, "absurde", contraire au bon sens⁸. » Et c'est justement cette confrontation entre le conformisme et la liberté de pensée et d'action qui, revisitée à la lumière de ce qui nous est contemporain, devient particulièrement importante pour Reynaud-Dewar.



My Epidemic (Teaching Bjarne Melgaard's Class)



I Want All of the Above to Be the Sun (Dancing with Myself, Venice)



Oops... I think I lost my lighter somewhere on the ground. Could someone please be so kind to come here and help me find it? (Clearing, Brooklyn)

DANSER SEULE DANS UN MUSÉE

L'intérêt que porte Reynaud-Dewar aux dynamiques de pouvoir présentes dans les relations entre les individus et les institutions, entre la vie privée et les situations publiques, font certainement écho à Pasolini. Cet intérêt sous-tend en partie la longue série de vidéos entamées en 2011 où, seule, elle danse nue, le corps maquillé, dans les espaces des lieux d'exposition et de résidence qui l'ont invitée⁹.

Reynaud-Dewar, ayant précédemment mis en scène des performances devant public et devant la caméra, jouées par des performeurs/collaborateurs, a ensuite fait le choix de performer elle-même, et ce, dans les « contextes » qui lui sont propres, soit son atelier et les lieux d'exposition avec lesquels elle travaille. Ainsi faisant, elle met de l'avant une critique des rapports de pouvoirs entre artistes et institutions. L'artiste développe cette idée davantage :

À partir d'un certain moment, j'ai décidé de danser plutôt que de parler, étant donné que danser à l'intérieur du périmètre de l'institution pouvait être une forme élaborée de discours. Le silence qui accompagne la danse laisse beaucoup de place à la contradiction, aux angles morts, aux questions insolubles, alors l'engagement physique est parfois le seul moyen possible de manifester le désir de résoudre les problèmes de notre temps¹⁰.

Filmée parfois en noir et blanc et d'autres fois en couleur, elle s'est peinte le corps noir, rouge (rouge orangé) ou gris métallique (argenté). Son corps peint est ainsi rendu abstrait, devenant une représentation de tous les corps et d'aucun corps à la fois¹¹. Au fil des années, Reynaud-Dewar a ajouté au vocabulaire des mouvements de danse (empruntés d'une variété de sources et de styles) des mouvements ou actions « ordinaires » : elle marche, fume, scrute les œuvres

qui l'entourent, consulte son téléphone... Ses performances sont tournées toujours sans public ni accompagnement quel qu'il soit, après la fermeture des lieux concernés ou avant leur ouverture, et leur ton oscille entre le lyrique et le comique¹².

Les premiers films de danse que Reynaud-Dewar a produits explorent les limites de l'identification à l'autre par le biais d'une abstraction. Nue et le corps noirci, elle se filme dansant dans son atelier et dans des salles d'exposition, reproduisant des poses tirées de performances de l'artiste et musicienne Cosey Fanni Tutti (1951-)¹³ et, plus tard, des pas de danse de Joséphine Baker (1906-1975)¹⁴. Son intérêt pour ces figures s'explique entre autres par la particularité de leur posture féministe : malgré l'écart générationnel qui les sépare, elles se dressaient contre l'institutionnalisation des rôles des genres (et, dans le cas de Baker, des préjugés raciaux) de leur époque, et ce, en utilisant le désir et la séduction comme outils d'émancipation créatrice¹⁵. Le corps peint est désengagé de sa spécificité : le maquillage corporel cache le corps mis à nu, soulignant la dimension formelle de la performance de Reynaud-Dewar et contrant la vulnérabilité associée à la nudité dans l'espace public.

Si la nature des dynamiques mises en place par Reynaud-Dewar dans ces œuvres relève d'une spécificité sociologique (le monde de l'art qu'elle côtoie, son expérience des rapports de force en jeu dans le champ de l'art contemporain), la dimension intimiste et la nature solitaire de ses actions

ne sont pas à négliger. Dans la préparation de la présente exposition, l'artiste a décrit comment rassembler un aussi grand nombre de ces vidéos était un peu comme publier des passages de son journal intime¹⁶. Dans leur intégralité, ces œuvres représentent en effet une douzaine d'années de parcours professionnel (« Tout ce qui précède »), mais aussi autant d'années d'existence d'un corps – son corps. Nonobstant l'abstraction évoquée plus haut, ces œuvres traduisent aussi d'autres réalités liées à la vie personnelle de l'artiste : genre d'échos ou d'ombres de tout ce qui nous est inaccessible, de ce qui se passait dans sa vie au moment où elle tournait ces films. La portée autobiographique est la contrepartie de la dimension sociologique de l'œuvre et renforce la notion de risque qui y est associée.

De plus, cette action solitaire empreinte d'intimité nous porte à réfléchir à la manière dont la solitude, en tant que capacité de se tenir compagnie soi-même, permet le recueillement et la réflexion. Ces œuvres sont une forme de revendication d'un espace à soi, sculpté à même l'espace institutionnel ; des mises en relation entre des espaces parfois chaotiques (surtout lorsque les films sont tournés en période de montage ou démontage d'exposition) et un corps devenu abstrait. Comme l'a énoncé Reynaud-Dewar au moment de l'exposition *My Epidemic (a body as public as a book can be)* à la galerie Clearing, à Bruxelles en 2015 :

TEETH GUMS MACHINES FUTURE SOCIETY (Kunstverein in Hamburg)



Safe Space 3



Live Through That?!, Pink (New Museum, New York)



I Sing the Body Electric (Padiglione Centrale, Venice)

Virginia Woolf a parlé de la nécessité pour un artiste d'avoir une chambre à soi, mais qu'en est-il si être un artiste aujourd'hui signifie avoir plusieurs chambres à plusieurs soi? L'idée de l'espace mental privé pourrait également être en quelque sorte abolie. Existe-t-il vraiment un espace privé aujourd'hui¹⁷?

En associant l'intimité de ces vidéos à celle d'un journal ou d'un carnet de notes, nous pouvons mieux souligner la nature spontanée (quasi éphémère) de leur positionnement critique¹⁸. En effet, la critique institutionnelle dénonce le musée (et le monde de l'art en général) en tant que dispositif à la fois exclusif et conformisant, assujetti à l'idéologie dominante et la répercutant. Cependant, Reynaud-Dewar ne procède pas à une critique analytique, quantitative ou objective

des institutions. Elle adopte et adapte le slogan « The personal is political [ce qui est personnel est politique] » afin de mieux mettre en scène l'iniquité des rapports entre artistes et institutions. Ainsi, ces vidéos de danse, mais aussi le reste de son œuvre, évoquent les dangers de l'idéologie tels que soulevés notamment par Pasolini, mais aussi analysés par Hannah Arendt lorsqu'elle dresse les distinctions entre solitude et isolement. Contrairement à la solitude, essentielle à l'articulation de l'intelligence et au développement de la sensibilité au monde, l'isolement ou la désolation qui en découle, selon Arendt, est une condition propice à l'émergence du totalitarisme¹⁹. L'individu isolé des autres est moins apte à développer un sens critique et serait, devant la complexité du monde, plus susceptible d'adopter les réponses toutes faites, offertes par l'idéologie²⁰.

CORPS MÉTALLIQUES

En 2019, Reynaud-Dewar renouvelle son approche sur ces questions en entamant une série d'autoportraits sculptés en aluminium poli. Comme ce fut le cas pour ses vidéos de danse, elle établit un protocole qui lui permet de déployer le projet dans le temps : dorénavant, chaque nouvelle saison (ou à peu près), elle produit un moule de son corps à l'échelle 1:1 dans une pose où elle est assise par terre. Ses coupes de cheveux et ses choix de vêtements et accessoires sont ainsi saisis au fil du temps. Cependant, à la lumière de ce que nous venons de décrire plus haut, en se représentant seule, repliée sur elle-même (en recueillement ?), elle évoque une condition qui va au-delà d'une chronique du temps qui passe.

En détournant le regard, les autoportraits s'opposent à ses vidéos de danse qui, elles, s'inscrivent plutôt dans une tradition d'imagerie féministe émancipatrice où la nudité de l'artiste est déployée dans un geste d'*empowerment*²¹. Cependant, à l'image des vidéos, les sculptures marquent la répétition de mêmes gestes (l'action de mouler son corps, un répertoire de mouvements) exécutés dans des contextes différents. Les deux

suites d'œuvres marquent le temps par la présence du corps dans des contextes institutionnels (muséaux). Cependant, l'un, fonctionnant comme une mise en abîme, représente le corps de l'artiste, nu (mais peint) et en mouvement dans des espaces fermés au public, tandis que l'autre représente le corps de l'artiste immobile, habillé et agissant en tant qu'index de sa présence.

Malgré ces différences, les poses des sculptures rappellent les moments « moins dansés » des vidéos où Reynaud-Dewar consulte son téléphone, fume une cigarette ou contemple les œuvres exposées. De plus, le choix de se représenter en aluminium poli rappelle le corps peint gris argenté que l'on retrouve dans les vidéos de danse de la série *TEETH GUMS MACHINE FUTURE SOCIETY* (2017-2018)²². Le « corps-machine » argenté de l'artiste à l'œuvre dans ces vidéos évoque aussi la matérialité de l'image argentique – le noir et blanc. Ainsi, Reynaud-Dewar opère une autre abstraction en représentant son corps reproduit en gris métallique : historiquement, l'absence de couleur dans une image assurait un certain réalisme, tandis que l'image en couleur était associée au fantasme et à l'imaginaire²³.

Sans titre (Hiver 2022)



Sans titre (Automne 2019)



Ces œuvres représentent l'artiste absorbée, désengagée de ses alentours ou même de la présence potentielle d'un public. Les poses sont anonymes, voire banales : des variations minimales sur le thème de la « femme assise », mais dégagées de toute évocation narrative ou même psychologique. Reynaud-Dewar se représente comme un écran (*silver screen*) sur lequel on pourrait projeter l'émotion ou l'affect de son choix. Ainsi, ces œuvres peuvent être lues comme des anti-monuments qui, au lieu de s'imposer sur l'espace qu'ils occupent et le public qu'ils côtoient, proposent une inscription plus discrète, quasiment accidentelle, dans leur environnement, une coprésence aux antipodes de l'idée de hiérarchie traditionnellement associée au monument²⁴.

Ces figures solitaires, ainsi que celles des vidéos de danse, proposent un contrepoint à l'approche entreprise dans la réalisation de *Rome, 1^{er} et 2 novembre 1975* (et d'autres projets de Reynaud-Dewar, comme *Enseigner comme des adolescents* [2012-2013], *Beyond the Land of Minimal Possessions* [2017] ou *Gruppo Petrolio* [2020-en cours], qui sont plus spécifiquement orientés vers la collaboration participative). Ce va-et-vient entre individu et collectivité est une constante négociation au cœur du travail de Reynaud-Dewar et de l'identité même. Cette négociation se manifeste par l'établissement d'une fluidité entre

abstraction et concrétisation, entre chimère et objet. Il y a quelque chose de fantomatique dans la démarche de Reynaud-Dewar : le passé vient hanter le présent, son corps hante les espaces des musées, et elle porte ces espaces comme un froc, les occupe, les infecte, s'y confond et devient sculpture. **Mark Lanctôt, conservateur**

BIOGRAPHIE

Née à La Rochelle en 1975, Lili Reynaud-Dewar vit et travaille à Grenoble. Elle est professeure à la Haute École d'art et de design Genève (HEAD). Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles en Europe, en Amérique du Nord ainsi qu'en Australie, et a également été présenté lors d'innombrables expositions collectives. Ses œuvres se retrouvent dans de nombreuses collections, dont celles du Centre Pompidou, du MoMA, de la Collection Pinault, du Centre national des arts plastiques, du Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, ainsi que plusieurs Fonds régionaux d'art contemporain. Elle est la lauréate du Prix Marcel Duchamp 2021.



Notes

- 1 Notre traduction du titre original anglais *I Want All of the Above to Be the Sun*, tiré de Kathy Acker, *New York in 1979* (Buffalo : Top Stories, 1981).
- 2 Comme l'a souligné l'historienne de l'art Catherine Grant, « [p]lutôt qu'une stratégie d'appropriation qui privilégie l'ironie et la mise à distance, l'action d'une fan s'attarde sur l'appartenance et le désir » (*Rather than an appropriation strategy that privileges irony and distance, the action of a fan focuses on attachment and desire*, dans Catherine Grant, « Fans of Feminism: Re-writing Histories of Second-wave Feminism in Contemporary Art », *Oxford Art Journal*, 34, n° 2 [2011] : 265-286, doi:10.1093/oxartj/kcr021). [notre traduction]
- 3 Pasolini a déjà fait une apparition dans l'œuvre de Reynaud-Dewar, *Cléda's Chairs*, de 2010.
- 4 Cette notion est empruntée à la discussion sur le travail de Nancy Brooks Brody par Lex Morgan Lancaster dans *Dragging Away. Queer Abstraction in Contemporary Art* (Durham et Londres : Duke University Press, 2022), 51.
- 5 L'assassinat de Pasolini demeure encore empreint de conspiration. Pelosi, mort d'un cancer en 2017, a plusieurs fois changé sa version des faits entourant la mort de Pasolini, et plusieurs preuves ont fait surface au fil du temps confirmant que d'autres individus étaient impliqués et qu'il est possible que le meurtre ait été commandé.
- 6 Livre inachevé, *Pétrole* n'est publié que 17 ans après la mort de Pasolini. Il sera le sujet d'un autre projet de Lili Reynaud-Dewar, le collectif *Gruppo Petrolio*.
- 7 Ils sont aussi compilés et publiés sous la forme d'un livre d'artiste à l'occasion de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC).
- 8 Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti, *L'Ultima intervista di Pasolini*, trad. Héliène Frappat (Paris : Éditions Allia, 2010), 9.
- 9 Reynaud-Dewar a produit 51 vidéos au moment de la rédaction de ce texte et compte en produire un autre, tourné dans les locaux du MAC, pour cette exposition.
- 10 Lili Reynaud-Dewar, « Conflictual Dance, » dans Élisabeth Lebovici, et al., *Lili Reynaud-Dewar*, (Londres, New York : Phaidon, 2019), 130. [notre traduction]
- 11 Une des références centrales de l'artiste pour l'utilisation du maquillage dans l'élaboration de ses œuvres demeure *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black* de Bruce Nauman (1968).
- 12 Plus récemment, elle rajoute au montage des séquences où l'on aperçoit les employés du lieu au travail. Voir *I Want All of the Above to Be the Sun (Tabakalera)*, 2020, monobande, couleur, 26 min 48 s.
- 13 Voir la série de photos *Who Cyborgs Will Be Is a Radical Question the Answers Are a Matter of Survival (After Cosey Fanni Tutti)* et l'exposition/installation *Some Objects Painted Black and a Body Too*, toutes les deux de 2011.
- 14 Plus particulièrement les projets *What a Pity You Are an Architect, Monsieur!* (2011), *I Don't Know What a Conceptual Artist Looks Like* (2012), *I am Intact and I Don't Care* (2013) et *Live Through That?!* (2013-2014).
- 15 Reynaud-Dewar mentionne aussi Hannah Wilke et Adrian Piper comme références dans le développement de son approche.
- 16 D'après une conversation avec l'auteur.
- 17 C L E A R I N G, « My Epidemic (a body as public as a book can be) », Communiqué de presse, juin 2015, <http://www.c-l-e-a-r-i-n-g.com/wp-content/uploads/2015/06/Download-Press-Release.pdf>. [notre traduction]
- 18 Les vidéos sont réalisées en quelques séances de tournage, sans équipe ni scénario ou storyboard.
- 19 Samantha Rose Hill, « Where loneliness can lead », *Aeon*, 16 octobre, 2020, <https://aeon.co/essays/for-hannah-arendt-totalitarianism-is-rooted-in-loneliness>.
- 20 Il va sans dire que l'avènement et l'hégémonie des technologies de l'information (les flux d'information en continu, l'omniprésence des réseaux sociaux) viennent exacerber le phénomène.
- 21 De cette tradition, Reynaud-Dewar mentionne Hannah Wilke comme influence, mais on pourrait rajouter à cette liste le travail de Valie Export, entre autres.
- 22 Les mannequins de boutique présentés lors de l'exposition *Lady to Fox* (2018) constituent aussi des antécédents de cette pratique.
- 23 Voir, par exemple, *Le magicien d'Oz* : le Kansas est en noir et blanc et Oz est en couleur.
- 24 Cette anti-monumentalité s'exprime aussi par l'absence de piédestal (ou même de socle), et par l'horizontalité de la composition.

LISTE DES ŒUVRES

Live Through That?! (The 5th Dimension, Chicago), 2013

Vidéo monobande, couleur, muet, 5 min 14 s
Avec l'aimable permission de l'artiste et Layr, Vienne

Live Through That?!, Green (New Museum, New York), 2014

Vidéo monobande, couleur, muet, 5 min 56 s

Live Through That?!, Green (New Museum, New York), 2014

Vidéo monobande, couleur et noir et blanc, muet, 6 min 3 s

Live Through That?!, Pink (New Museum, New York), 2014

Vidéo monobande, couleur, muet, 5 min 18 s

Live Through That?!, Pink (New Museum New York), 2014

Vidéo monobande, couleur et noir et blanc, muet, 5 min 18 s

Live Through That?!, White (New Museum, New York), 2014

Vidéo monobande, couleur et noir et blanc, muet, 4 min 14 s

My Epidemic, Small Modest Bad Blood Opera, 1 (Carlo Scarpa Apartment, Calle degli avvocati), Black and White, 2015

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 4 min 24 s
Collection particulière

My Epidemic, Small Modest Bad Blood Opera, 1 (Fondazione Querini Stampalia, Carlo Scarpa Entrance), Black and White, 2015

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 4 min 24 s
Collection particulière

My Epidemic, Small Modest Bad Blood Opera, 2 (Fondazione Querini Stampalia, Palazzo), Black and White, 2015

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 3 min 18 s

My Epidemic, Small Modest Bad Blood Opera, 3 (Fondazione Querini Stampalia, Biblioteca), Black and White, 2015

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 3 min 59 s

My Epidemic, Small Modest Bad Blood Opera, 4 (Fondazione Querini Stampalia, Mari Botta Lobby), Black and White, 2015

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 2 min 33 s

My Epidemic (Teaching Bjarne Melgaard's Class), 2015

Vidéo monobande, couleur, muet, 6 min 59 s
Collection du Centre national des arts plastiques, Paris

I Sing the Body Electric (Arsenale, Venice), 2016

Vidéo monobande, couleur, muet, 6 min 57 s
Collection particulière

I Sing the Body Electric (Padiglione Centrale, Venice), 2016

Vidéo monobande, couleur, muet, 7 min 31 s

Monsieur Kiesler I Am Wearing Your Endless House, How Does It Suit Me?, 2016

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 9 min 2 s
Collection du MAK – Museum of Applied Arts, Vienne

Safe Space 1, 2016

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 15 min 55 s

Safe Space 2, 2016

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 13 min 9 s

Safe Space 3, 2016

Vidéo monobande, noir et blanc, muet, 18 min 5 s

TEETH GUMS MACHINE FUTURE SOCIETY (Le Musée Absent, Wiels Brussels), 2017

Vidéo monobande, couleur, muet, 16 min 2 s

TEETH GUMS MACHINE FUTURE SOCIETY (One Body Two Souls, Clearing Brussels), 2017

Vidéo monobande, couleur, muet, 4 min 34 s

TEETH GUMS MACHINES FUTURE SOCIETY (Kunstverein in Hamburg), 2017-2018

Vidéo monobande, couleur, muet, 3 min 55 s

TEETH GUMS MACHINES FUTURE SOCIETY (Museion Bolzano), 2017-2018

Vidéo monobande, couleur, muet, 6 min 3 s

TEETH GUMS MACHINE FUTURE SOCIETY (Vleeshal Middleburg), 2017-2018

Vidéo monobande, couleur, muet, 6 min 25 s

I Want All of the Above to Be the Sun (Dancing with Myself, Venice), 2018

Vidéo monobande, couleur, muet, 15 min 39 s
Pinault Collection

Lady to Fox, 2018

Vidéo monobande, couleur, muet, 6 min 28 s
Collection particulière

I Want All of the Above to Be the Sun (If the Snake, Okayama), 2019

Vidéo monobande, couleur, muet, 46 min 12 s
SÛ Collection

I Want All of the Above to Be the Sun (Villa Medici), 2019

Vidéo monobande, couleur, muet, 30 min 9 s
Collection Nouveau Musée National de Monaco, n° 2022.8.1

Oops... I think I lost my lighter somewhere on the ground. Could someone please be so kind to come here and help me find it? (Clearing, Brooklyn), 2019

Vidéo monobande, couleur, muet, 4 min 21 s

Sans titre, 2019

Aluminium, 76 × 97 × 66 cm
Collection privée, Berlin

Rome, 1^{er} et 2 novembre 1975, 2019-2021

Installation vidéographique à 4 canaux, couleur, son, 35 min 1 s

I Want All of The Above to Be the Sun (Camila), 2020

Vidéo monobande, couleur, muet, 5 min 58 s

I Want All of the Above to Be the Sun (Tabakalera), 2020

Vidéo monobande, couleur, muet, 26 min 48 s

Sans titre (Automne 2019), 2020

Aluminium, 140 × 50 × 72 cm
Collection privée, Vienne

Sans titre (Hiver 2022), 2022 (couverture et page 8)

Aluminium, 134 × 49 × 78 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Achat, grâce au Symposium des collectionneurs 2022, Banque Nationale Gestion privée 1859

Sans titre (Hiver 2022), 2022

Aluminium, 121 × 92 × 75 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste et Layr, Vienne

Sans titre (Été 2022), 2022

Aluminium, 60 × 90 × 80 cm
Collection SoArt, Vienne

I Want All of the Above to Be the Sun (MAC Montreal), 2023

Vidéo monobande, détails indisponibles au moment de l'impression

Sauf indication contraire, les œuvres sont présentées avec l'aimable permission de l'artiste et de C L E A R I N G, New York/Bruxelles/Los Angeles & Layr, Vienne

ACTION CULTURELLE

Conférence de Lili Reynaud-Dewar

Mardi 16 mai 2023, au Centre Canadien d'Architecture, à 18 h (en français)

Visite-rencontre

Avec Mark Lanctôt, commissaire de l'exposition

Visite en français : le mercredi 24 mai 2023, à 17 h 30

Visite en anglais : le mercredi 31 mai 2023, à 17 h 30

Points de vue sur l'exposition

Lili Reynaud-Dewar vue par Marie Claire Forté (en français)

Mercredi 21 juin 2023, à 17 h 30

Lili Reynaud-Dewar vue par Luca Caminati et Frédéric Moffet (en anglais)

Mercredi 28 juin 2023, à 17 h 30

ATELIERS DE CRÉATION

MAC en famille : pour toute la famille (4 ans et plus) (\$)

Les samedis 3 juin, 8 juillet, 5 août et 2 septembre 2023

Les vendredis 7 juillet et 4 août 2023

Les Moments créatifs : ateliers pour les adultes (\$)

Le samedi 10 juin 2023, de 13 h 30 à 16 h

Tandem Ateliers / Visites pour les groupes

Groupes scolaires (gratuit)

Groupes communautaires (gratuit)

Groupe de camps de jour (gratuit)

Groupes d'adultes (\$)

Du 24 mai au 17 septembre 2023

MÉDIATION EN SALLE

Un.e médiateur.trice est présent.e pour échanger avec vous sur les enjeux soulevés par l'exposition et pour répondre à vos questions.

Des visites bilingues sont offertes sans réservation pendant ces périodes

(incluses dans le prix d'entrée).

HORAIRE

Les jeudis et vendredis

Médiation de 16 h à 19 h

Visite interactive à 17 h 30

Les samedis et dimanches

Médiation de 14 h à 17 h

Visite interactive à 15 h

Des visites sont également offertes sur réservation pour tous les groupes de 10 participant.e.s ou plus. Réservation et information au 514 847-6253 / reservation.education@macm.org.

Veuillez visiter le site web du Musée pour plus de détails et d'autres événements à venir.

Couverture :

Sans titre (Hiver 2022)

ACCESSIBILITÉ

Plusieurs ressources sont disponibles en ligne et sur place, incluant des textes en gros caractères et un parcours audiodécrit. www.macm.org/accessible

Révision : Amélie Hamel

Traduction : Nathalie de Blois

Conception graphique : Réjean Myette

Impression : Croze inc.

Imprimé sur papier EuroArt Plus Silk FSC provenant de sources responsables.

macm.org