Document generated on 08/14/2025 4:07 a.m.

Espace
Art actuel

En différé : une conversation entre Martin Désilets et Anne-Marie St-Jean Aubre
Pre-recorded: a conversation between Martin Désilets and Anne-Marie St-Jean Aubre

Anne-Marie St-Jean Aubre

Number 129, Fall 2021

L'artiste muséologue
The artist-museologist

URI: https://id.erudit.org/iderudit/97084ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

St-Jean Aubre, A.-M. (2021). En différé : une conversation entre Martin Désilets et Anne-Marie St-Jean Aubre / Pre-recorded: a conversation between Martin Désilets and Anne-Marie St-Jean Aubre. *Espace*, (129), 74–83.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

EN DIFFÉRÉ : UNE CONVERSATION ENTRE MARTIN DÉSILETS ET ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE

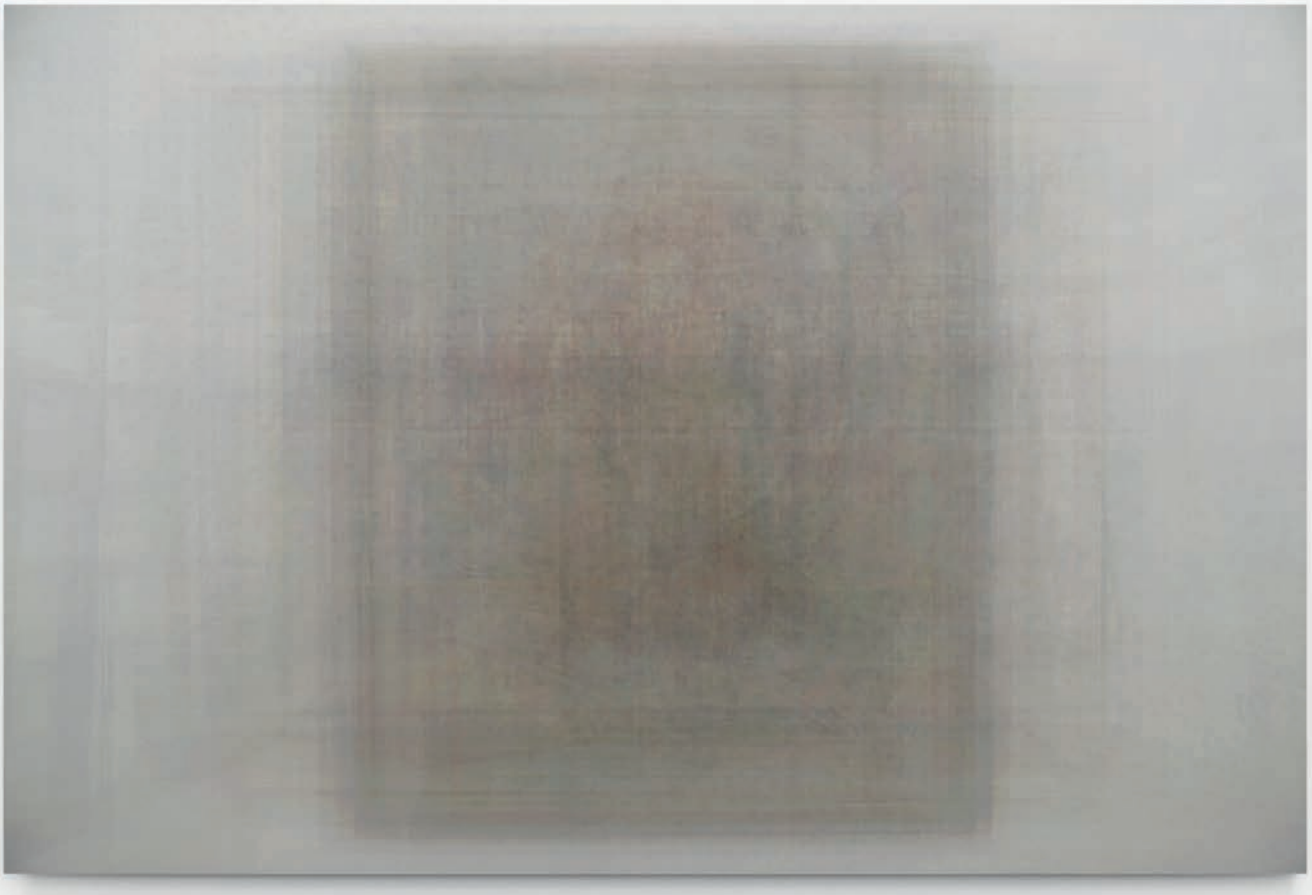
PRE-RECORDED: A CONVERSATION BETWEEN MARTIN DÉSILETS AND ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE

Le photographe Martin Désilets a amorcé son projet *Matière noire*, en 2017, lors d'une résidence d'artistes, au Couvent des Récollets à Paris. Ce corpus d'œuvres déjoue les attentes en proposant des images qui s'éloignent de l'idée de la photographie comme double de la réalité, fixant le présent d'un moment fugitif appelé, autrement, à disparaitre. Ces images paradoxales, minimalistes et denses à la fois, exigent un ralentissement du regard pour en contempler les nuances et s'interroger sur la nature de ce qui est donné à voir et à percevoir.

J'ai découvert *Matière noire*, en 2019, lors d'une exposition à la galerie Occurrence à Montréal. L'artiste était présent en salle, au moment de ma visite, et nous avons conversé autour des idées sous-tendant son projet. Les questions soulevées par ces œuvres m'ont habitée au point où, à la suite de notre rencontre, je lui ai proposé de venir réaliser une résidence de création au Musée d'art de Joliette (MAJ), qui a eu lieu entre janvier et juillet 2020. Depuis, nous avons échangé régulièrement, notamment pour préparer l'exposition *Les tableaux réunis* présentée au MAJ à l'été 2021, qui comprenait, en plus du fruit de sa résidence, des extraits du corpus *Matière noire* et de la série *Lieux-monuments* (tous deux en cours depuis 2017). Cette conversation s'inscrit dans la foulée du travail réalisé ensemble dans le cadre de cette exposition.

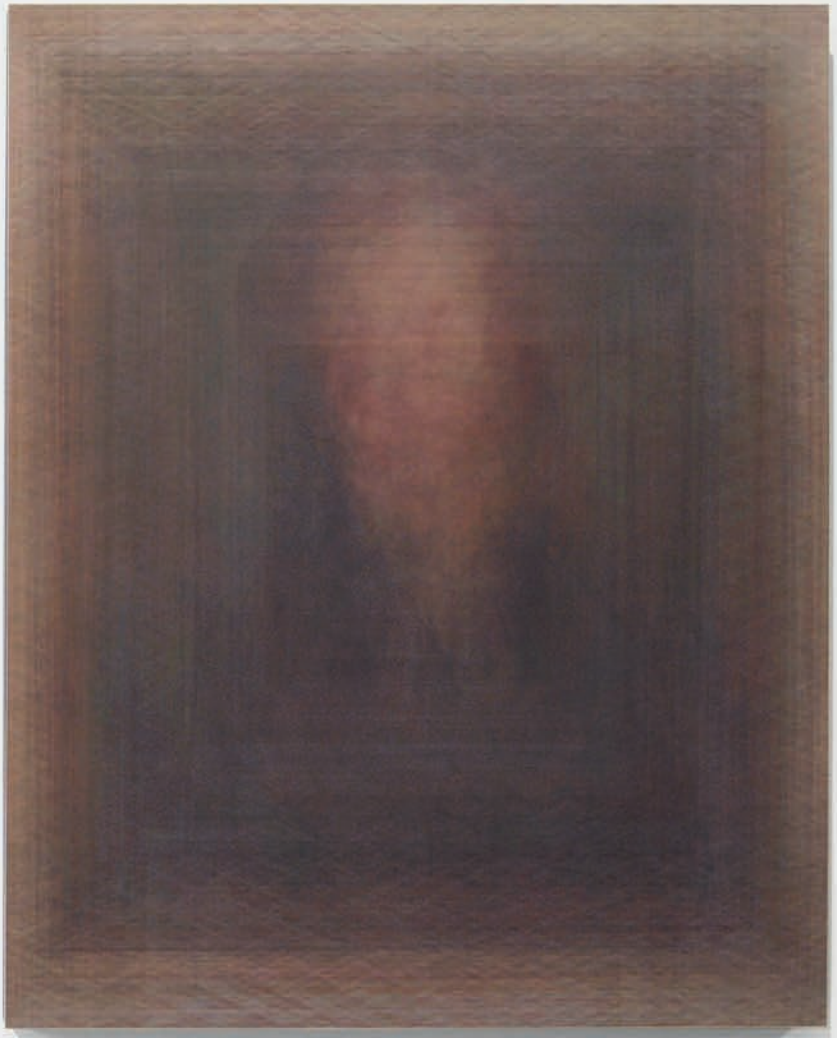
Photographer Martin Désilets began his *Matière noire* project in 2017, during an artist residency at Couvent des Récollets in Paris. This body of work defies expectations by proposing images that move away from the idea of photography as a replica of reality, fixing a fleeting moment of the present that is otherwise destined to disappear. These paradoxical images, at once minimalist and dense, call for the gaze to slow down and contemplate the nuances and question the nature of what is made visible and perceptible.

I discovered *Matière noire* in 2019, during an exhibition at Occurrence gallery in Montréal. The artist was present at the time of my visit and we talked about the ideas underlying his project. The questions raised by these works inspired me to the point that, following our meeting, I invited him to carry out a creative residency at the Musée d'art de Joliette (MAJ), which took place from January to July 2020. Since then, we have conversed regularly, notably in preparation for the exhibition *Les tableaux réunis*, presented at the MAJ in the summer of 2021, which included the fruit of his residency as well as excerpts from the *Matière noire* corpus and the *Lieux-monuments* series (both of which have been in progress since 2017). This conversation is a continuation of our work in the context of this exhibition.



Martin Désilets, *Matière noire, état 15*, 2019. Impression à jet d'encre sur papier Hahnemühle Photo Rag Baryta montée sur aluminium/Inkjet print on Hahnemühle Photo Rag Baryta mounted on aluminum, 84 x 127 cm. © Martin Désilets. Photo : Martin Désilets.

P. 76-77 : **Martin Désilets**, *Les tableaux réunis*, 2021. Gauche/Left : **Louise Gadbois**, *La femme au coussin rose*, 1939-1940. © Succession Louise Gadbois. Droite/Right: **Martin Désilets**, *Tous les portraits de la collection, d'après « Portrait de ma soeur » de Suzanne Duquet*, 2020. © Martin Désilets. Photo : Martin Désilets.



Anne-Marie St-Jean Aubre **How would you describe the *Matière noire* project?**

Martin Désilets *Matière noire* is a quest. It is an attempt to photograph *all* modern and contemporary visual artworks displayed in museums and foundations, and then to superimpose them in a single digital file, over and over until a complete black has been obtained. Following a protocol I developed, which dictates the steps required to carry out the project, I estimated that more than a 100,000 artwork-images would be required to reach my goal. Each time a new hundred works are added to the file, a new stage of *Matière noire* is created, thus testifying to the progress of the process. I view this project as an attempt to exhaust the act of photographing. On a more personal level, I think that it's also a way for me to come to grips with finitude: the making of a long, slow and patient *memento mori*.

What gave you this idea?

M.D. The idea came to me a little bit despite myself, while visiting museums in Paris, surrounded by people photographing the artworks without really looking at them. Rightly or wrongly, I was under the impression that this represented a tipping point, and that the experience of art was henceforth primarily mediated by screens, including in the direct presence of the artworks. At first, I was filled with sadness and anger and needed to find a new reason to go back to museums and also, very probably, to continue making art. The desire to complete this work came a little later when I observed the first results of the superimposed images, which were completely different from anything I had seen before.

Martin Désilets, *Les tableaux réunis*, 2021. Gauche/Left : **Adad Hannah**, *Unwrapping Rodin (Blue) 8*, 2010. © Courtoisie de Pierre-François Ouellet Art Contemporain et Equinox Gallery. Centre/Center : **Martin Désilets**, *Toutes les abstractions de la collection, d'après « Scraped Off Black Painting » de Ron Martin*, 2020. © Martin Désilets. Droite/Right : **François Lacasse**, *Grandes pulsions II*, 2007. © François Lacasse. Photo : Martin Désilets.

Anne-Marie St-Jean Aubre **Comment décririez-vous le projet *Matière noire* ?**

Martin Désilets *Matière noire* est une quête. Elle consiste à tenter de photographier *toutes* les œuvres visuelles modernes et contemporaines présentées dans les musées et les fondations, pour les superposer dans un même fichier numérique, et ce, jusqu'à l'atteinte du noir complet. En m'appuyant sur un protocole que j'ai développé, qui dicte les étapes de sa réalisation, j'ai estimé que plus de 100 000 images-œuvres seraient nécessaires pour atteindre mon objectif. Chaque fois qu'une nouvelle centaine d'œuvres est ajoutée au fichier, un nouvel état de *Matière noire* est créé, témoignant de l'avancement du processus. On peut voir, dans ce projet, une tentative d'épuisement de l'acte photographique. Sur un plan plus personnel, je crois que c'est aussi une façon pour moi d'apprivoiser la finitude, la réalisation d'un long, lent et patient *memento mori*.

Qu'est-ce qui vous a donné cette idée ?

M. D. L'idée m'est venue un peu à mon corps défendant, en fréquentant les musées à Paris, entouré de gens qui photographiaient les œuvres sans trop les regarder. À tort ou à raison, j'avais l'impression qu'un point de bascule avait alors été atteint, et que l'expérience de l'art passait désormais essentiellement par les écrans, y compris en présence même des œuvres. Initialement habité par un sentiment de tristesse et de colère, j'ai eu besoin de me donner une nouvelle raison pour retourner dans les musées et aussi, fort probablement, pour continuer à faire de l'art. Le désir de mener à terme cette démarche est arrivé un peu plus tard lorsque sont apparus, sous mes yeux, les premiers résultats de la superposition des images qui ne ressemblaient absolument à rien de ce que je connaissais.

***Matière noire* s'est nourri de votre fréquentation des musées, lors de vos différentes résidences de création. Dans la majorité des cas, vous visitez ces lieux de manière anonyme. Comment l'invitation que je vous ai lancée a-t-elle transformé le projet initial de *Matière noire* ?**

M. D. D'emblée, je ne voyais pas la pertinence de réaliser à Joliette, sur invitation, ce que je fais déjà de ma propre initiative. Cependant, la possibilité d'accéder aux réserves du Musée a fait germer en moi l'idée d'un projet parallèle, proche, mais différent de *Matière noire*.

En visitant les salles de l'exposition permanente, j'ai remarqué que les œuvres étaient regroupées par catégories de genre. J'ai donc songé à interroger la base de données de la collection à partir de ces catégories. Après avoir jonglé avec différents scénarios, j'ai décidé d'infiltrer une des salles de la collection en décrochant un tableau par genre, que je remplacerais par une œuvre exactement de la même taille composée de la superposition, à l'échelle réelle, de tous les tableaux collectionnés par le MAJ appartenant à ce genre.

Qu'est-ce qui a présidé au choix des œuvres que vous avez retirées de l'accrochage de l'exposition permanente ?

M. D. J'ai évidemment pensé à établir un parcours, en souhaitant préserver l'équilibre d'un accrochage dont je ne suis pas l'auteur. D'autres choix étaient, disons… plus personnels. J'ai, par exemple, remplacé le noir par le noir en retirant *Scraped Off Black Painting* (1979) de Ron Martin. Le tableau d'Ozias Leduc que j'ai décroché est une représentation du Mont-Saint-Hilaire, le lieu de mon enfance. J'ai aussi choisi *Portrait de ma sœur* (1939) de Suzanne Duquette. L'image fantomatique créée par la somme de tous les portraits de la collection est devenue un hommage à ma sœur, disparue dans des circonstances tragiques à l'âge de 14 ans – j'en avais 5. Je pense que cette conscience de la mort qui teinte tout mon travail vient de là.

Au MAJ, vous avez choisi de photographier exclusivement des tableaux. Était-ce une façon pour vous de faire un clin d'œil à votre amour premier pour la peinture ?

M. D. C'est plus qu'un clin d'œil ! Quand j'y pense, je crois que la quasi-totalité des obsessions de mes premières années est condensée à la fois dans les œuvres réalisées durant la résidence au MAJ et dans *Matière noire* ! À l'époque, j'entretenais le fantasme de réaliser un tableau qui embrasserait toute l'histoire de la peinture. C'est évidemment une tâche impossible ! Des années plus tard, pour d'autres raisons et avec d'autres moyens, c'est pourtant ce que j'ai l'impression de faire. À travers la superposition des images, je mélange aussi des couleurs, je crée des microtonalités, des gris colorés; c'était une autre de mes obsessions. Et enfin… avec *Matière noire*, j'ajouterai *mon* ultime monochrome noir à la tradition du monochrome !

Ne pourrait-on pas associer votre démarche à la post-photographie que Pauline Martin, dont vous m'avez fait découvrir le travail, désigne comme une pratique artistique « qui cherche à donner du sens à la démultiplication des images provoquées par le numérique et à leur circulation sur Internet[1]. » ?

M. D. La démultiplication et la dématérialisation des images induisent effectivement chez moi un désir de leur retrouver ou de leur redonner un sens. L'autrice Annie Le Brun évoque une « censure par l'excès », causée par un « trop de réalité […], trop d'objets, trop d'images, trop de signes se neutralisant en une masse d'insignifiance[2] ». C'est à la fois vertigineux et désespérant. Je plonge dans ce trop-plein, j'en rajoute même, mais je le fais dans une tentative de réinventer un rapport aux images, à l'art et à la photographie. Bien sûr, j'ai souvent le sentiment de nager dans un océan de paradoxes, dont plusieurs sont aussi ceux du monde actuel.

***Matière noire* draws on your museum visits, during your various artist residencies. In most cases, you visit these places anonymously. How did my invitation transform your initial *Matière noire* project?**

M.D. At first, I didn't see the pertinence of being invited to Joliette to carry out what I already do on my own. However, the possibility of having access to the Museum's reserves sparked the idea for a parallel project, close to, but different from *Matière noire*.

While visiting the permanent exhibition galleries, I noticed that the works were grouped together by categories of genre. So, I thought about searching the database of the Museum's collection based on these categories. After juggling with different scenarios, I decided to infiltrate one of the permanent galleries and take down one painting per genre, which I would replace with a work of the exact same dimensions composed of the superimposition, full size, of all the paintings in MAJ's collection that belong to this genre.

What determined the choice of the works that you took down from the permanent exhibition?

M.D. I obviously thought of setting up an itinerary, hoping to conserve the balance of a display that I did not set up. Other choices were, let's say... more personal. I did, for instance, replace black with black in removing Ron Martin's *Scraped Off Black Painting* (1979). The Ozias Leduc painting that I took down is a depiction of Mont-Saint-Hilaire, where I spent my childhood. I also chose Suzanne Duquette's *Portrait de ma sœur* (1939). The ghostly image that the sum of all these portraits in the collection created became a tribute to my sister, who passed away in tragic circumstances at age 14—I was 5 at the time. I believe the awareness of death that permeates my entire work stems from this.

At the MAJ you chose solely to photograph paintings. Was this a nod to your first love for painting?

M.D. It's more than a nod! When I think about it, I believe that almost all the obsessions of my early years are condensed in the works I created during my residency at MAJ and as part of *Matière noire*! At the time, I was toying with the fantasy of creating a painting that would encompass the entire history of painting. This is obviously an impossible task! Years later, for other reasons and with other means, this is nevertheless what I believe that I am doing. Through superimposing images, I also mix colours, I create micro-tones, coloured greys; this was another of my obsessions. And finally... with *Matière noire*, I will add my ultimate black monochrome to the tradition of the monochrome!

Couldn't your approach be likened to the post-photography that Pauline Martin, whose work you brought to my attention, identifies as an artistic practice "that seeks to give meaning to the digitally-driven proliferation of images and their spread on the Internet"?[1]

M.D. The proliferation and dematerialization of images indeed triggers a desire in me to rediscover a meaning for them, or to give them back a meaning. The author Annie Le Brun evokes a "censorship by excess," caused by "too much reality [...], too many objects, too many images, too many signs cancelling each other out in a mass of insignificance."[2] This is both dizzying and depressing. I immerse myself in this too-much, I even add more, but I do it as an attempt to reinvent a relation to images, to art and to photography. Of course, I often feel that I am swimming in a sea of paradoxes, among which many are also those of the contemporary world.

Johanne Lamoureux wrote about Irene F. Whittome's artistic practice in 2000, describing the institutional approach to "carte blanche" in which she raised doubts about the real motivation behind these invitations. Do they serve the artist in the advancement of their practice or do they rather open the door for what the art historian called "the transubstantiation of the museum into an artwork"?[3]

When I invited you, did you think that this gesture might be motivated by self-interest, and that your project risked being potentially exploited as a means to promote the MAJ collection?

M.D. One could just as well accuse me of being the one that exploits the museum, or worse, vampirizes it to benefit from its aura or that of the works it contains. Let me propose another image taken from the animal kingdom: I am thinking of these species that live in symbiosis, like the clownfish and the sea anemone. They need one another to live. I also must admit quite frankly that, from the outset, the idea of being locked in the MAJ's reserves and discovering all the contents had me very excited, like a little boy.

I fully understand this excitement! I don't have a lot of opportunities to spend time in the reserves because my role consists of developing temporary contemporary art exhibitions. I cannot even access them alone! The fact that the Museum team allowed you to handle the art racks all by yourself, for several weeks, with minimal training, is no trifle. By now, you probably know the MAJ collection better than I do...

The artist-museologists to whom the editors of this thematic issue refer, mostly work with institutional collections by repurposing them to reveal their blind spots. The collected objects are often integrated into new installations or contextualized within alternative narrative storylines.

How would you define the impulse behind your approach? Is it about endeavouring to critique the museum institution or the behaviours it elicits in visitors?

M.D. My work is obviously not devoid of a critical dimension, but I don't identify very much with institutional critique and, only in part, with the artist-museologist figure. As you know, even when I worked in the Museum's reserves, I quickly abandoned the database, the codes and the lists. I developed my own tools and ways of doing without critiquing the institution's foundations and choices. My motivations were elsewhere, such as: How do I photograph the works without taking them off the art racks, in a frontal shot and at full size? How do I control the parameters of the photographic shot? I had to come up with a method, an economy of gestures. I used several tripods, a remote shutter release, wooden platforms and templates. I constantly had to compensate for a lack of space by using different focal distances. Surrounded by precious works, I had no margin of error, not even a misstep.

Martin Désilets, *Lieux-monuments 15, Bâle*, 2021. Impression à jet d'encre sur papier Hahnemühle Photo Rag Baryta montée sur aluminium/Inkjet print on Hahnemühle Photo Rag Baryta mounted on aluminum, 51 x 76 cm. © Martin Désilets. Photo : Martin Désilets.

Dans un texte sur la démarche de l'artiste Irene F. Whittome, Johanne Lamoureux décrivait, en 2000, l'approche institutionnelle de la « carte blanche » en soulevant des doutes sur la motivation réelle derrière ces invitations. Serviraient-elles l'artiste dans le développement de sa pratique ou permettraient-elles plutôt ce que l'historienne de l'art a nommé « la transsubstantiation du musée en œuvre d'art[3] » ?

Avez-vous pensé, lorsque je vous ai invité, que ce geste était peut-être intéressé, et que votre projet risquait potentiellement d'être instrumentalisé à des fins de promotions de la collection du MAJ ?

M. D. On pourrait tout aussi bien m'accuser d'être celui qui instrumentalise le musée, ou pire, le vampirise pour tirer profit de son aura ou de celles des œuvres qu'il contient. Je proposerais une autre image empruntée au règne animal : je pense à ces espèces qui vivent en symbiose, comme le poisson-clown et l'anémone de mer. Elles ont besoin l'une de l'autre pour exister. Je dois aussi avouer très candidement que, dès le départ, il y avait en moi un petit garçon surexcité à l'idée d'être enfermé dans les réserves du MAJ et d'en découvrir tout le contenu.

Je comprends tout à fait cette excitation ! J'ai moi-même peu l'occasion de passer du temps dans les réserves puisque mon rôle consiste à développer les expositions temporaires en art contemporain. Je ne peux même pas y accéder de manière autonome ! De la part de l'équipe du Musée, de vous avoir permis de manipuler les

To get back to *Matière noire*, in museums, I sometimes see myself as a marathoner and at other times as a pirate, or as a mere visitor who is quietly waiting for his or her turn. I also became a specialist in predicting the way people move through museum spaces.

At times, I become discouraged, but I can also experience altered states. After photographing the entire content of the Met or the new MoMA in New York, I have a mapping of these spaces within me, I have the feeling of knowing the works and their location, of carrying them in me. This sensation of almost belonging to these spaces, of grasping both their contours and content, it's quite strange.

In this entire process, I have never directly questioned the choices or guidelines of museums, nor the way they are run. Others do this well, and often have been doing this for years. My quest is elsewhere.

For *Les tableaux réunis*, you propose four stages of the MAJ collection at precise moments in its development, like the *Matière noire* stages that show the progression of this process. These four stages are based on an analysis that bypasses the database rules and favours your completely subjective interpretation of what corresponds to still life, landscape, portrait or abstract art in the collection. Here, one can draw a parallel with the museum acquisition process, which is also imbued with subjectivity.

The works that you created at MAJ are singular because they are less a showcasing of the collection and more a materialization of its erasure. The same fantasy of totality drives the acquisition gesture and your approach. However, the adding process paradoxically results in an invisibility, it underscores a loss, and I believe that it's more in this vein that the invitation was of interest to me. Your project makes the paradoxes underlying conservation in museums visible.

M.D. A little earlier, I evoked the feeling of swimming in a sea of paradoxes! Safeguarding and destroying, are certainly among these! Or furthermore, accumulate and make disappear... or no longer seen. One day, a close friend used a magnificent expression to try and describe what I do: "showing the suffering both of no longer seeing, and that of seeing the totality of the experience—making loss into a whole, and from this whole, an imaginary of emptiness." At the time when I began to work on *Matière noire*, I recalled this character from Bohumil Hrabal's *Too Loud a Solitude*, called Hanta, who lives under a totalitarian regime. His job is to pulp books. He destroys literature and knowledge all the while trying to save them and to save his own humanity. He brings home as many books as he possibly can. There are books everywhere, even above his bed. These books represent a danger to his existence; their weight is such that they could collapse on top of him at any time while he is sleeping. For me, this is a powerful metaphor for the human condition, and maybe for that of the artist.

Translated by Bernard Schütze

1.
Pauline Martin, *L'Évidence, le vide, la vie. La photographie face à ses lacunes* (Paris, Les Éditions d'Itaque, 2017), 29. Our translation.
2.
Annie Le Brun, *Ce qui n'a pas de prix. Beauté, laideur et politique* (Paris, Stock, 2018), 9. Our translation.
3.
Johanne Lamoureux, *Irene F. Whittome. Bio-Fictions* (Québec, Musée du Québec, 2000), 17. Our translation.

Since 2015, **Martin Désilets** has had numerous residencies, notably in Basel, New York, Paris, Berlin and Gros-Morne National Park in Newfoundland. His works have been shown in several exhibitions in Montreal (Musée d'art contemporain de Montréal, Occurrence, B-312, Circa and Optica), Laval (Maison des arts), Toronto (G44 Gallery), Oakville (Oakville Galleries), Paris (Geste Paris), Berlin (Institut für Alles Mögliche) and Beirut (Espace SD). In the upcoming months he will participate in several exhibitions in Québec and in Switzerland, and will be artist in residence at Studio du Québec à Londres.

Anne-Marie St-Jean Aubre has been the curator of contemporary art at Musée d'art de Joliette since 2017. Before joining the Museum team, she worked at Fonderie Darling, at the SBC contemporary art gallery and at the photography magazine *Ciel Variable*, in addition to putting together projects as an independent curator. She is particularly interested in themes of identity and the cultural issues that contemporary artists explore. She holds an BA in visual art and French Literature from the University of Ottawa and an MA in art studies from Université du Québec à Montréal.

portes-tableaux seul, durant plusieurs semaines, après une courte formation, ce n'est pas banal. Aujourd'hui, vous connaissez probablement mieux la collection du MAJ que moi…

Les artistes-muséologues auxquels font référence les responsables de ce dossier travaillent en grande partie avec les collections institutionnelles en les détournant pour en faire apparaître les angles morts. Les objets collectionnés sont souvent intégrés dans de nouvelles installations ou contextualisés au sein de trames narratives alternatives.

Comment définiriez-vous l'impulsion sous-tendant votre démarche ? Est-ce que c'en est une visant à critiquer l'institution muséale ou les comportements qu'elle induit chez les visiteurs ?

M. D. Ma démarche n'est évidemment pas exempte d'une dimension critique, mais je m'identifie assez peu à la critique institutionnelle et, en partie seulement, à la figure de l'artiste-muséologue. Comme vous le savez, même quand je travaillais dans les réserves du Musée, j'ai vite laissé tomber la base de données, les codes et les listes. J'ai développé mes propres outils et façons de faire sans chercher à critiquer les fondements et les choix de l'institution. Mes motivations étaient autres : comment photographier les œuvres sans les décrocher des portes-tableaux, en plan frontal et à l'échelle réelle ? Comment contrôler les paramètres de la prise de vue ? J'ai dû réfléchir à une méthode, à une économie de gestes. J'ai utilisé plusieurs trépieds, un déclencheur à distance, des plateformes et des gabarits en bois. Je devais constamment compenser un manque de recul en utilisant différentes distances focales. Entouré d'œuvres précieuses, je n'avais pas droit à l'erreur ni même à un faux pas.

Pour revenir à *Matière noire*, dans les musées, je me vois tantôt comme un marathonien tantôt comme un pirate ou un simple visiteur qui attend tranquillement son tour. Je suis aussi devenu un spécialiste pour anticiper les déplacements des gens.

Parfois, je me décourage, mais je peux aussi atteindre des états seconds. Après avoir photographié tout le contenu du Met ou du nouveau MoMA à New York, j'ai en moi une cartographie de ces espaces, j'ai le sentiment de connaitre les œuvres et leur emplacement, de les porter en moi. C'est une étrange sensation, celle de quasi appartenir à ces lieux, d'en saisir à la fois les contours et le contenu.

Dans tout ce processus, je n'interroge jamais directement les choix et orientations des musées ni la manière dont ils opèrent. D'autres le font bien, souvent depuis longtemps. Ma quête est ailleurs.

Dans *Les tableaux réunis*, vous proposez quatre états de la collection du MAJ à un moment précis de son développement, à la manière des états de *Matière noire* qui témoignent de l'avancement du processus. Ces quatre états sont basés sur une analyse qui contourne les règles de catalogage de la base de données pour privilégier votre interprétation toute subjective de ce qui peut correspondre aux natures mortes, paysages, portraits et abstractions dans la collection. Il y a un parallèle à faire avec le processus d'acquisition muséal, qui est aussi teinté de subjectivité.

Les œuvres que vous avez réalisées au MAJ ont de singulier qu'elles consistent moins en une mise en valeur de la collection qu'en une matérialisation de son effacement. Un même fantasme de totalité anime le geste d'acquisition et votre démarche. Pourtant, l'addition mène paradoxalement à une invisibilité, souligne une perte, et je crois que c'est davantage là que se trouvait l'intérêt de cette invitation pour moi. Votre projet rend visibles les paradoxes qui sous-tendent l'action de préservation des musées.

M. D. J'évoquais un peu plus tôt le sentiment de nager dans un océan de paradoxes ! Sauvegarder et détruire, en voilà un ! Ou encore, accumuler et faire disparaitre… ou ne plus voir. Une amie proche a, un jour, utilisé une magnifique formule pour tenter de décrire ce que je fais : « montrer à la fois la souffrance de ne plus pouvoir voir et celle de voir la totalité de l'expérience — faire de la perte un tout, et de ce tout, un imaginaire du vide ». À l'époque où j'ai commencé à travailler sur *Matière noire* m'est revenu à la mémoire ce personnage d'*Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal, nommé Hanta, qui vit sous un régime totalitaire. Son travail est de pilonner les livres. Il détruit la littérature et le savoir tout en essayant de les sauver et de sauver sa propre humanité. Il rapporte à la maison autant de livres que possible. Il y en a partout, même au-dessus de son lit. Ces livres constituent un péril pour son existence; leur poids est tel qu'ils peuvent à tout moment s'effondrer sur lui durant son sommeil. C'est, pour moi, une puissante métaphore de la condition humaine et peut-être de l'artiste.

1.
Pauline Martin, *L'Évidence, le vide, la vie. La photographie face à ses lacunes*, Paris, Les Éditions d'Itaque, 2017, p. 29.
2.
Annie Le Brun, *Ce qui n'a pas de prix. Beauté, laideur et politique*, Paris, Stock, 2018, p. 9.
3.
Johanne Lamoureux, *Irene F. Whittome. Bio-Fictions*, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 17.

Depuis 2015, **Martin Désilets** a réalisé de nombreuses résidences, notamment à Bâle, à New York, à Paris, à Berlin et au Parc national du Gros-Morne à Terre-Neuve. Ses œuvres ont fait l'objet de plusieurs expositions à Montréal (Musée d'art contemporain de Montréal, Occurrence, B-312, Circa et Optica), Laval (Maison des arts), Toronto (G44 Gallery), Oakville (Oakville Galleries), Paris (Geste Paris), Berlin (Institut für Alles Mögliche) et Beyrouth (Espace SD). Dans les mois à venir, il participera à plusieurs expositions au Québec et en Suisse, et sera artiste en résidence au Studio du Québec à Londres.

Anne-Marie St-Jean Aubre est conservatrice de l'art contemporain au Musée d'art de Joliette depuis 2017. Avant de rejoindre l'équipe du Musée, elle a travaillé à la Fonderie Darling, à la galerie d'art contemporain SBC et au magazine de photographie *Ciel Variable* en plus de développer des projets comme commissaire indépendante. Elle s'intéresse tout particulièrement aux thèmes de l'identité et des enjeux culturels explorés par les pratiques artistiques contemporaines. Elle détient un baccalauréat en arts visuels et lettres françaises de l'Université d'Ottawa et une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal.