







Better Times, 2017, aquarelle imprimée sur le papier journal du Financial Times, aimants de céramique, fil. Photo – Guy L'Heureux.

Katrie Chagnon

MARIE-MICHELLE DESCHAMPS. ABSORBER/ABSTRAIRE

■ Portfolio

Parler, c'est remplir le vide de l'espace
avec un idiome, c'est faire avaler ses
mots à la dérive par la porte-bouche
qui les absorbe et les ingère.

Marie-Michelle Deschamps,
La chambre double



Company #1, 2017, émail vitrifié
sur acier, journal, aimants de céramique.
Photo - Camillo Paravicini.

Une vidéo montre en gros plan une bouche dont la langue, sertie d'un rouleau d'acier émaillé, s'efforce avec peine d'articuler quelques sons. De cette bouche, organe de communication entravé par un dispositif exogène, aucun mot audible ne s'échappe, celle-ci laissant plutôt s'écouler un filet de salive qui rappelle, par son caractère abject, l'ancrage corporel du langage et la part irréprouvable d'affect qu'il contient.

L'objet métallique que Marie-Michelle Deschamps a introduit dans la bouche de Michelle Lacombe, avec qui elle a réalisé cette œuvre intitulée *Mouthpiece* (2016), fait partie du vocabulaire minimaliste qu'elle compose, depuis une dizaine d'années, afin de «traduire» de manière abstraite certains éléments textuels ou langagiers particulièrement difficiles à saisir, à circonscrire ou à assimiler. Créée dans le cadre de l'exposition *L**, présentée à la Fonderie Darling en 2016¹, cette vidéo performative explore la capacité d'un sujet à faire l'épreuve des limites de sa propre langue – ici comprise dans tous les sens du terme. Elle découle d'une recherche soutenue menée par Deschamps sur l'écrivain Louis Wolfson, atteint de schizophrénie, et les procédés de traduction très sophistiqués qu'il a inventés afin de libérer son esprit de l'emprise de sa langue *maternelle*, l'anglais: sa langue «naturelle», mais surtout la langue de sa mère, source d'intolérables souffrances psychiques. Dans son livre *Le Schizo et les langues* (1970), récit autobiographique écrit directement en français et auquel se conjugue un singulier traité de linguistique, Wolfson explique en effet comment la substitution de vocables étrangers (préférentiellement français, allemands, russes ou hébreux) à des mots anglais, proches de ceux-ci sur le plan phonétique ou

sémantique, lui a permis de décomposer sa langue maternelle, de la transformer jusqu'à pouvoir l'«absorber» intellectuellement, telle une nourriture infecte convertie en savoir digeste².

L'abstraction comme écart

Ce processus d'*absorption* mentale imaginé par l'auteur schizophrène entre en résonance directe avec la démarche d'*abstraction* élaborée par Marie-Michelle Deschamps à partir d'un sentiment d'écart vécu par rapport à sa propre langue. Immergée dans un contexte anglophone lors de ses études à Glasgow, en 2012, l'artiste québécoise a senti que son français natal s'éloignait peu à peu d'elle, non pas sur le mode d'une destruction délibérée, comme chez Wolfson, mais sur celui, involontaire et incontrôlé, de la désorientation. Motivant ses premières investigations centrées sur le langage et la traduction, cette expérience d'une perte de repères linguistiques a d'abord donné lieu à des œuvres conceptuelles utilisant l'écriture et la voix comme médiums d'expression. Dans *The Twofold Room* (2012), un livre d'artiste qu'elle a rédigé en anglais avant de le faire traduire dans sa langue maternelle³, Deschamps explore la double métaphore architecturale et corporelle du langage en tant que structure habitable, à la fois familière et étrangère, à la manière d'un hôtel où l'on séjournerait de façon transitoire, sans jamais s'y installer définitivement. Truffé de références au structuralisme et à la *French Theory*, notamment, le texte de l'artiste isole par l'analyse différents éléments de cet espace – hall, réception, corridors, chambres, sous-sol, portes-bouches, palais-palais («*palace-palate*»), yeux et inaccessibles oreilles –, les «abstrayant» dans un geste d'intellectualisation que vient complexifier le dédoublement du livre lui-même, dans ses versions originale (écrite par elle dans une langue étrangère, devenue familière) et

traduite (par autrui dans une langue familière, devenue étrangère). Au moyen de ces opérations conceptuelles, Deschamps cherche non seulement à mettre en évidence le «décalage entre langue et langage, code et expression», mais aussi à creuser la distance qu'elle a ressentie «entre son désir et sa capacité à dire⁴», distance chargée d'affect, où l'autre intervient.

I speak to you	Je te parle
in your tongue	dans ta langue
but it is	mais c'est
in mine that I	dans la mienne que
understand you.	je te comprends.

Les écarts et les écueils inhérents à la communication se font aussi entendre de façon plus concrète dans la pièce sonore *Don't trip over the wire... !*, produite en 2014. S'inspirant librement du système linguistique de Wolfson, cette composition musicale expérimentale est interprétée par une voix féminine dont les paroles, formées d'incompréhensibles allitérations, sont scandées à la manière de mystérieuses incantations. Pour l'exposition *L**, l'artiste Nicole Bachmann a proposé une interprétation encore plus abstraite de la partition, qu'elle a retraduite sous la forme d'un tapis tissé, aux motifs géométriques noirs et blancs évoquant une grille minimaliste opacifiée par l'épaisseur de la laine (*A is black, white, white, white* [2015]). Parmi les autres «conversations» artistiques nouées dans cette exposition, la collaboration de Deschamps avec Carl Trahan suggère un rapprochement implicite entre les verbes «abstraire» et «absorber»: sur un tableau noir, surface d'inscription associée à l'éducation, les deux artistes ont décliné, en français et en allemand, les diverses possibilités sémantiques de ce dernier mot, tiré du *Schizo et les langues*. Le duo lui conférait du même coup une fonction performative en s'absorbant/s'abstrayant⁵ dans un travail de traduction qui visait, pour ainsi dire, à absorber/abstraire la substance complexe de ces langues entremêlées.

Opacité et transparence

Dans la lignée de ces expérimentations textuelles, vocales et lexicales, Marie-Michelle Deschamps développe une pratique sculpturale, picturale et graphique qui consiste avant tout à dégager les structures, supports et matériaux du langage – en particulier ceux de l'écriture (feuilles de papier, cahiers à anneaux, enveloppes, lignes et signes typographiques) – afin de constituer un répertoire de formes

abstraites capables de signifier la difficulté à dire, à communiquer et à (se) comprendre. Rejetant l'idéal de transparence expressive, l'artiste met ainsi en avant une conception relationnelle de l'opacité empruntée à Édouard Glissant – pour qui l'opacité « n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la subsistance dans une singularité non réductible⁶ » –, conception qu'elle transpose matériellement dans son travail. Au moyen de techniques d'émaillage et d'assemblage, entre autres, elle crée des sculptures aux surfaces opaques, marquées de traits subtils dont le caractère idiosyncrasique – difficilement décodable, sans être totalement hermétique – invite à la relation. Nulle intelligibilité universelle n'émane d'ailleurs de ses œuvres, lesquelles s'offrent plutôt à lire, au-delà de leur schématisation apparent, de façon subjective, voire intime, dans toute leur physicalité.

Il faut en effet avoir été en présence de ses pièces en cuivre émaillé, comme celles de la série *Swan* (2019), par exemple, pour saisir toute l'épaisseur de signification dont peut se charger la matérialité en tant que langage sensible, porteuse d'un « dire » qui résiste à la rationalisation aussi bien qu'à la symbolisation. Présentées dans une exposition collective justement intitulée *Material Tells*⁷, ces sculptures, comme la plupart des œuvres de Deschamps, sont le résultat d'interventions elles-mêmes très « physiques », effectuées au terme d'une période plus ou moins longue de conceptualisation. Dans son atelier, l'artiste fabrique d'abord des maquettes en papier, puis elle les reproduit avec des feuilles de cuivre ou d'acier qu'elle manipule, plie, entaille, découpe et recouvre d'une poudre d'émail, laquelle est ensuite scellée grâce à une cuisson dans un four à haute température. Aux accidents chromatiques et aux réseaux aléatoires de lignes produits par l'oxydation et la vitrification de la surface, Deschamps ajoute aussi parfois d'autres marques, tracées spontanément avec un stylet sur la substance fondue, à la hâte, avant que celle-ci ne durcisse. Bien qu'il tende à s'effacer au profit d'une opacification et d'une solidification de la matière, le

corps est donc fortement mobilisé tout au long du processus de création, l'artiste se soumettant aux conditions physiques et chimiques, mais surtout thermiques et temporelles de sa technique.

À l'inverse, ce sont des contraintes corporelles qui ont conditionné son usage de l'aquarelle, alors qu'elle a dû délaissier temporairement l'émail pendant sa grossesse, en 2017, afin d'éviter de s'exposer à des émanations toxiques. Médium par excellence de la transparence – associé à l'eau plutôt qu'au feu dans le registre des éléments naturels –, l'aquarelle a été utilisée notamment pour traduire dans un langage purement chromatique un vocabulaire considéré comme opaque, voire rébarbatif par la majorité des gens : celui de la finance et de l'économie. Pour une publication intitulée *Better Times* (2015-2017) et tirée à 1000 exemplaires, Marie-Michelle Deschamps a fait imprimer, sur le papier rose saumon du célèbre quotidien britannique *Financial Times*, une série d'aquarelles abstraites dont la gestualité contraste avec la rigidité graphique du journal et son contenu textuel habituel, effacé au profit de taches colorées appliquées librement, sans grille déterminée. Aucune équivalence n'est donc établie ici entre la transparence du médium et l'opacité du message : l'intervention picturale de Deschamps exploite plutôt l'interruption possible du flux de l'information au profit d'une perception ouverte dans laquelle l'esprit peut s'absorber, sans chercher à y décoder un sens précis ou univoque.

L'intérêt de l'artiste pour ce qui échappe à la compréhension l'a d'ailleurs amenée, au fil des années, à développer différents corpus à partir de sources textuelles (quasi) illisibles, comme les « microgrammes » de Robert Walser, des caractères minuscules notés à la main sur des supports variés (morceaux d'enveloppes, marges de journaux, cases de calendriers, etc.), qui ont inspiré le projet *Je relis tes lignes*, réalisé avec Éléonore False en 2012 ; ou encore, plus récemment, le *Manuscrit de Voynich*, un ouvrage datant du xv^e siècle qui rassemble des planches enluminées de

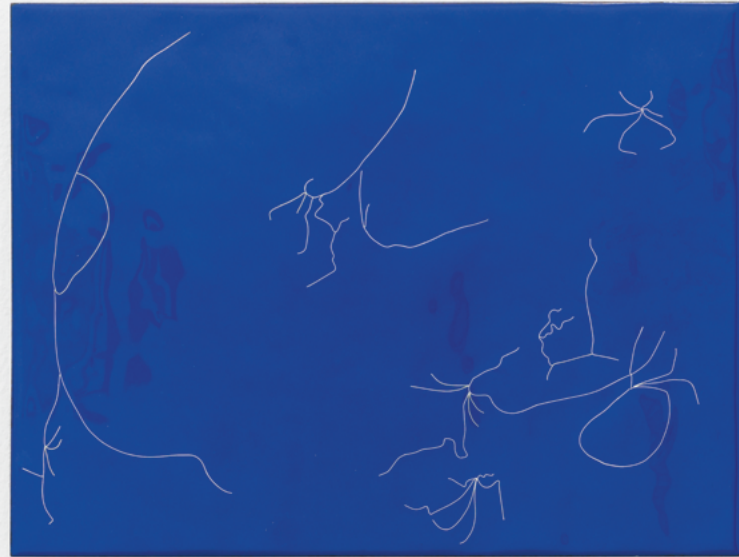
botanique et de biologie, et dont les mystérieuses écritures dans une langue inconnue demeurent à ce jour indéchiffrées. Fascinée par cet encodage secret, et surtout par les représentations végétales fantaisistes du manuscrit, Marie-Michelle Deschamps a imaginé un espace improbable, décoré de petits tableaux floraux émaillés et envahi par un réseau de tiges incurvées semblant émerger du drain situé au plancher du bunker de la galerie Bradley Ertaskiran, où son projet *Oasis* a été montré en 2021. Dessinant sur le sol et les murs de la galerie des ombres portées qui réinventent la calligraphie indéchiffrable de l'ouvrage médiéval – peut-être l'une des premières pharmacopées –, ces tuyaux de métal rappellent également les étranges boyaux par lesquels, sur plusieurs de ses pages, des corps de femmes nues sont connectés au monde organique, comme alimentés par les fluides vitaux et potentiellement curatifs qui y circulent.

Que ce soit donc sous la forme d'une bouche dégoulinante ou, comme ici, de canaux stylisés pouvant évoquer des cordons ombilicaux, le travail de Marie-Michelle Deschamps ne cesse de revenir aux origines corporelles et même maternelles du langage, qu'aucune opération conceptuelle, aucune traduction, ni aucune intellectualisation abstraite ne peut effacer complètement. Voilà ce que l'artiste redécouvre aujourd'hui devant la collection de dessins réalisés par son enfant, qu'elle a conservés comme un précieux témoignage de la formation du langage et de sa fonction première : métaboliser les affects de manière à pouvoir s'inscrire dans ce que Nicolas Abraham et Maria Torok ont bellement nommé, en parlant de l'introjection, une « communauté de bouches vides⁸ ». Faire de ce langage primaire un matériau artistique serait peut-être alors, pour la mère, une manière d'assimiler le sens intraduisible de cette expérience intime par laquelle les mots enfantins, exprimés dans une écriture encore maladroite, tentent de suppléer l'absence de son corps nourricier.

1. Conçue à l'invitation de la commissaire Anne-Marie St-Jean Aubre, l'exposition *L** a été développée en conversation avec huit autres artistes : Nicole Bachmann, Michelle Lacombe, Rebecca La Marre, Bryan-K. Lamonde, Maude Léonard-Contant, Anne-Marie Proulx, Sarah Rose et Carl Trahan.
2. Pour une analyse détaillée des rapports entre langage, alimentation et savoir chez Wolfson, voir la préface de Gilles Deleuze : « Schizologie », dans Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970, p. 12-14.
3. L'œuvre a été traduite en français par Colette Tougas, sous le titre *La chambre double* (2013). Cette traduction n'a fait l'objet d'aucune intervention de la part de l'artiste.
4. Je cite ici le texte d'accompagnement de l'exposition *L**, signé par Anne-Marie St-Jean Aubre.
5. La construction pronominale « s'abstraire dans » peut en effet signifier « s'absorber dans », en référence à une préoccupation ou à une activité sur laquelle l'esprit se concentre avec insistance. cnrtl.fr/definition/abstraire
6. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 204.
7. Cette exposition de la commissaire Daisy Desrosiers a été présentée à Oakville Galleries, du 23 juin au 8 septembre 2019.
8. Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie. Le verbiage de l'Homme aux loups*, Paris, Flammarion, 1976, p. 55.



L* (avec Bryan-K. Lamonde), 2017, acier émaillé, aimants de céramique. Photo - Maxime Brouillet.



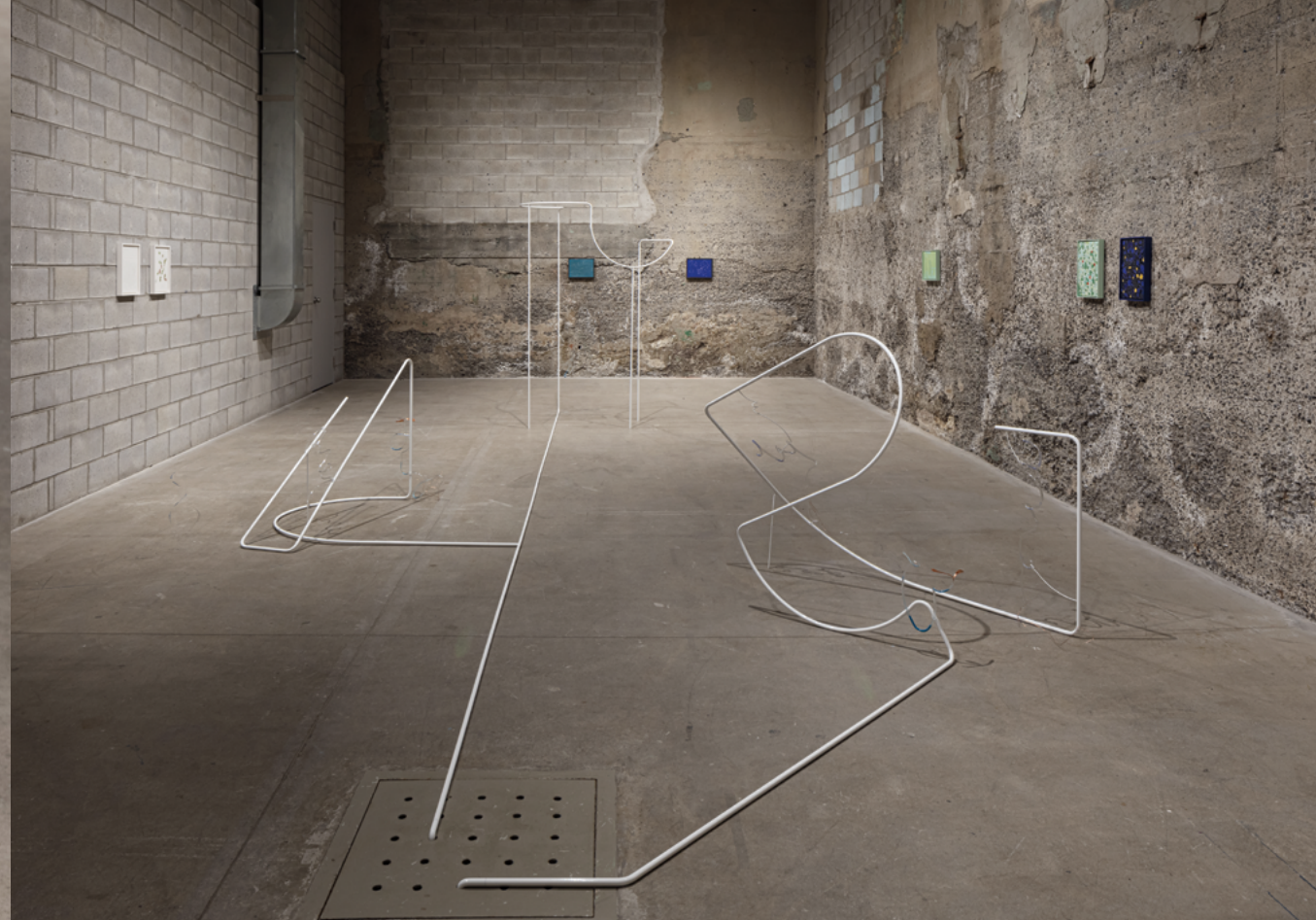
Neap Notes, 2022, émail vitrifié et fil d'argent fin sur cuivre. Photo - dotgain.info.

Stanza (détail), 2018, acier émaillé, émail sur cuivre oxydé, aimants de céramique et bouteille de verre; vue d'installation, Parisian Laundry, Montréal. Photo - Maxime Brouillet.





Neap Notes, 2022, vue d'installation,
She BAM!, Leipzig. Photo - dotgain.info.



Swan #5, 2019, émail vitrifié sur cuivre martelé et oxydé; vue d'installation, Oakville Galleries, Oakville.
Photo - Lfdocumentation.

Oasis, 2021, vue d'installation, Bradley Ertaskiran, Montréal. Photo - Maxime Brouillet.



Sans titre (détail), 2019, émail vitrifié sur cuivre ; vue d'installation, Oakville Galleries, Oakville. Photo - Lfdocumentation.