

« Matière de l'invisible en état labile », Frédéric Mathieu, janvier 2020

Du noir, du blanc, des nuances de noirs et des nuances de blancs. Et entre cela, quelques touches de couleur. L'oeuvre de Wendy Vachal propose par petites avancées un programme chromatique qui, à sa manière, interroge l'histoire de la peinture occidentale, mais pas seulement, l'histoire de l'art et l'histoire du dessin, l'ouvrant par fulgurances à de nouvelles inclusions thématiques ou esthétiques.

Dans ses paysages (dessin au graphite, au charbon, dessin sur toile) la peinture romantique de Kaspar David Friedrich ou William Turner affleure. Le paysage sombre où pointe une zone lumineuse comme l'appel d'un ailleurs chez Friedrich renvoie aux paysages de nuages de *Respiration, dépression, respiration* (2019) ou à *Se miner* (2019). Ailleurs, *Les particules épidermiques* (2019) évoquent sans doute aussi certaines recherches sur les impressions lumineuses et colorées de William Turner (*Sun setting over a lake, 1840, coll. Tate Britain*). Autant d'imposantes figures de l'histoire de l'art qui pourraient écraser de références un travail pourtant tout en nuance et en glissements. Elle-même revendique, avec distance et humour, cette filiation artistique. Utilisant dans un de ses dessins la figure de Vénus, reprenant certains codes de la peinture de la Renaissance de Botticelli (*La naissance de Vénus, 1485, Coll. Palais des Offices, Florence*) mais aussi de l'académisme de Bouguereau (*La naissance de Vénus, 1879, Coll. Musée d'Orsay, Paris*) par exemple, elle détourne résolument ces figures vers la plus actuelle modernité : sa Vénus présente un visage tuméfié, à la fois en lien à une actualité contemporaine des plus brûlante et dans une irrévérence proche de Jim Shaw.

Ce qui frappe d'emblée dans l'oeuvre de Wendy Vachal, c'est sa grande maîtrise technique du dessin et du trait, presque classique, et de l'histoire de l'art. Et dans un retournement post moderne, sa capacité à se départir de ce classicisme et de le déconstruire avec force et subtilité. Ainsi, son travail sur le corps et le portrait, empreint de préoccupations sur la notion de l'intime et de l'exposition au regard de tous, se déploie vers un autre registre de la représentation, plus abstrait ou conceptuel. Il demeure néanmoins dans un questionnement formel très profond. De fait, dans les séries de dessins, dans les tremblements ou les déplacements entre deux états, parfois instables des oeuvres de Wendy Vachal, un espace infra-mince s'immisce, qui serait un espace de toutes les résolutions. Ce lieu de vibration est habité à la fois de cette maîtrise et d'une incertitude substantielle. Wendy Vachal parcourt cet espace en propositions et expérimentations qui génèrent des accidents ontologiques, des avancées formelles, et forgent un positionnement esthétique à la fois cohérent, articulé et ouvert.

J'observe le travail de Wendy Vachal depuis plusieurs années maintenant., découvrant d'abord ses portraits hybridés et monstrueux, siamois ou déformés, ses autoportraits transgenre où la

dérision le dispute au désespoir. Parfois, le sujet et l'objet sont si proches dans le traitement qu'ils ne laissent pas de place au doute, qui pourtant affecte tout le travail de Wendy Vachal. C'est sans doute ce doute qui permet à son oeuvre d'aller interroger le lieu et son histoire, dans sa matérialité un peu à la manière de Robert Smithson (*Eight-Part-Piece, Cayuga Salt Mine Project, 1969, Statens Museum for Kunst, Copenhagen*), non pas dans le déplacement géographique, mais dans le déplacement intérieur, géologique et historique. En témoignent ses oeuvres *Grey matter, du savon au charbon, 2018* ou *Les uns dans l'autre, 2017*. Cette recherche permanente du juste point d'équilibre, au sens de cette tension de forces entre deux corps qui en constituent l'élasticité, produit chez elle cette vibrance souvent monochrome, cette profondeur. C'est une notion qui recouvre aussi celle de conflit (deux forces s'opposent pour parvenir à l'équilibre).

Ainsi, l'oeuvre de Wendy Vachal ne relèverait pas seulement de l'histoire de l'art, mais de la mécanique des solides et des fluides, quelque chose de l'ordre du monde, entre chaos organisé et structures fractales. En ce sens, son travail explorerait alors les possibles interactions entre les éléments, et les possibles états de la matière, dans ce qu'elle a de plus physique (masse, poids, dureté, plasticité) et de plus immatériel (ondes, lumière, couleur, impression, sensation). Là se joue de manière fondamentale, à l'instar de ce qui fait le plus remarquablement contemporain de l'art, une question centrale chez elle : peindre des forces, ce que décrit ainsi Gilles Deleuze dans son ouvrage sur Francis Bacon¹ :

« En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est par là même qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visible des choses qui ne le sont pas. »

Voilà ce qui advient, mais qui demeure à l'état empirique de recherche, d'expérience, de constance. Alors il me semble que son art est en devenir permanent, qu'il se nourrit de forces et de recherches que l'environnement physique (presque tellurique), historique, sensationnel dans lequel il se produit viennent amender, confirmer, développer. Ce qui fait la richesse et l'intérêt de cette oeuvre est cette tension entre la certitude de la maîtrise et l'absolue impossibilité à envisager la forme avant qu'elle ne surgisse du travail. Certitude et imprévisibilité.

¹ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Ed. La Différence, 1981