



# Wostijn et le jeu du paysage-visage

Clarisse Michaux

---

On hésite entre la vue aérienne (un paysage agricole avec, au milieu, deux îlots préservés du reste) et une silhouette vue de face, sur fond de croisillons.

LA VUE AÉRIENNE, D'ABORD. Un champ criblé de croix. Parmi les croix, il faut dire que certaines respirent mieux que d'autres. Certaines ont de l'espace, s'épanouissent, comme si elles étaient sans voisinage. Il y a plusieurs zones comme ça : en bas à droite du cadre, le contour vertical droit, mais aussi, de façon plus ponctuelle, à gauche, vers le coin supérieur gauche. On y trouve quelques croix qui se comportent comme si elles étaient seules au monde. Mais elles n'en tirent aucun orgueil. On ne peut pas dire : « celles-là, elles règnent en maître sur leur petit territoire ». Car ce sont, à l'examen, les croix les plus fragiles. Elles sont nues, elles n'ont rien contre quoi s'appuyer. Elles sont un paysage désolé à elles toutes seules. Beaucoup plus assertives sont les croix qui font meute, qui se grimpent les unes sur les autres. Puissance expressive des croix qui se chevauchent<sup>1</sup>. Les croix coagulées décident des zones d'intensité dans le champ. Leur force vibre tellement qu'on en oublie leur nature de croix : on ne les distingue plus comme des unités mais comme des amas. Il faut vraiment regarder autour, là où l'épaisseur est moindre pour se rappeler – ah oui ce sont des croix. Parfois on dirait des nœuds d'excitation un peu comme les fils emmêlés de la peau qui a été recousue par un chirurgien. On le voit bien, pas besoin d'être mille pour être plusieurs : il y a des collectifs à deux (deux est déjà un collectif). À partir de deux, il y a des alliances qui se dessinent. Au Nord-Ouest, on voit des binômes qui s'accommodent très bien d'une équipe à huit, ou à neuf. Il y a toute une économie de la guerre et de la paix qu'il faudrait décrire. Mais pour ça, il faudrait d'abord faire une éthologie des croix, il faudrait observer longtemps comment les croix interagissent entre elles dans d'autres contextes de sociabilité. En attendant, on peut déjà avancer ceci : il y a une agitation des croix qui se pressent aux abords d'une citadelle. Un grand champ de croix, une grande exploitation agricole où les croix poussent dans tous les sens et puis, une zone sarclée, préservée de la présence des croix. Deux zones en fait : une petite vers le Nord, et une plus grande, vers le Sud. Ces zones-là sont des zones de non-croix. Rien n'y pousse.

---

1. On reconnaîtra ici un détournement opportuniste de la devise du Trinkhall Museum.

LA SILHOUETTE VUE DE FACE. C'est le portrait d'une personne impersonnelle, sur fond de croisillons. C'est une personne qui se présente comme un désert<sup>2</sup>. Elle a gagné son désert de haute lutte. Pas facile de fabriquer un désert. Encore moins quand les croix sont partout, qu'elles vous assaillent. Pour le corps, il y a une membrane qui protège, qui fait rempart. La membrane du corps tient les croix à distance. Pour la tête, pas besoin de membrane. La tête exerce une autorité naturelle sur les croix (c'est la tête quand même). Cette tête n'a pas vraiment d'yeux, juste une cavité plus prononcée et qui pourrait servir de bouche. Première hypothèse : la cavité centrale sur la tête est une bouche, une bouche entièrement vouée à l'étonnement – une bouche en « o ». N'allons pas trop vite. Dans quel monde s'étonne-t-on la bouche en « o », si ce n'est au théâtre ou, par convention, dans certaines bandes dessinées<sup>3</sup> ? Dans le cas présent, le cercle au milieu de la tête n'est pas une bouche en « o », c'est peut-être une bouche d'accord, mais ce n'est pas une bouche qui s'applique à *signifier* de l'étonnement. Car ceci n'est pas un théâtre, ceci est une forêt de croix. Un cimetière de jours ? Ou d'heures ? Bref, un calendrier ? Le tracé des croix semble marquer un écoulement temporel autant qu'il délimite un espace, évoquant le geste répétitif du prisonnier dans sa cellule qui conjure le temps. Deuxième hypothèse. Le cercle au milieu de la tête (un tout petit cratère, une mini-bouche) coïncide avec le bruit de la peur, une peur fondamentale (l'angoisse), ou plus approprié : c'est un appel d'air. Deleuze dirait peut-être : c'est le couloir par lequel les yeux ont pris la fuite<sup>4</sup>. Les yeux ont pris la fuite. On le remarque tout de suite la personne dans ce portrait a ceci d'impersonnel : elle n'a pas d'yeux. Ses yeux ont pris la fuite. Puisqu'ils sont partis, il s'agirait de les retrouver – les yeux. Si on en reste à la tête, on ne les trouvera pas. Tout juste quelques imperfections, quelques cicatrices, quelques reliefs. On serait de mauvaise foi si on disait « c'est ça, ce sont les yeux », en se contentant des cercles discrets qui se distribuent à l'étage. En général quand on croise des yeux, on ne se pose jamais la question de savoir si on a bien affaire à des yeux. Les yeux, c'est la plus grande évidence du corps<sup>5</sup>. Quand on fait face aux yeux, un visage s'impose et on n'a plus le choix. Ici, c'est plus compliqué, cette question de visage. Il se dérobe. Aucun doute sur la bouche cependant. Mais les yeux, c'est plus compliqué. Où sont les yeux ? Première hypothèse : les yeux ont filé par le trou d'air (la bouche), ils ont atterri de l'autre côté de la membrane invisible, dans le champ de croix. Oui mais dans le champ de croix, il n'y a que des croix. Aucun œil. Il faut alors revoir l'hypothèse ou fouiller plus loin encore. On piétine parmi les croix cherchant partout des yeux. On piétine, on continue de chercher. Proposition pour sortir de l'impasse : les croix, c'est justement ce que sont devenus les yeux, une fois passés de l'autre côté de la membrane. Toutes ces croix ne sont jamais que des yeux. Une série de croix expressives en guise d'yeux. Un tapis d'yeux s'étale alors, tout autour du corps, et tout autour de la tête. La personne impersonnelle pose, avec en arrière-plan, sa horde d'yeux.

---

2. Sur les possibilités, pour une tête, d'accueillir matériellement le Sahara ou un océan, voir Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1984, p. 23.

3. On s'étonne la bouche en « o » dans un type de monde seulement : celui dans lequel l'impatience est signifiée par un tapotement du doigt sur le cadran de la montre, pas ailleurs. Ce type de monde et le type de conventions qu'il suppose est différent de celui qui nous occupe.

4. S'il appartient à chaque auteur·ice de déterminer son propre régime de fuite dans le tableau (ici, la gravure), Deleuze, à propos de Bacon, dit ceci : « [...] toujours le corps qui tente de s'échapper par un de ses organes, pour rejoindre l'aplat, la structure matérielle » in Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1984, p. 17. Plus loin encore : « Tout le corps s'échappe par la bouche qui crie », *ibid.*, p. 23.

5. C'est pour ça qu'ils appartiennent à un visage, pas à la tête à proprement parler. Sur la différence entre tête et visage, voir le chapitre intitulé « année zéro – Visagéité » in Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 205-234.

ENTRE LES DEUX FAUT-IL CHOISIR ? Tout dépend du point de vue. Tantôt c'est le champ agricole qui s'impose. On imagine aisément un petit avion survoler l'espace, et quelqu'un dedans, prendre une photo pour le cadastre<sup>6</sup>. Tantôt ce n'est plus un paysage mais un portrait. La personne dans le portrait nous appelle : sa bouche, comme un cri, nous aspire. Ou peut-être, ses yeux nous observent (on se sent épié-e)<sup>7</sup>. La vue aérienne c'est l'option paysage. Et la silhouette vue de face, c'est l'option visage<sup>8</sup>. Même si, il faut le dire, il s'agit d'un visage qui pose problème – en tant que ses yeux sont dispersés dans un champ de croix qui borde sa tête et son corps. Le visage nous pose problème et alors ? Tant mieux. « La machine abstraite de visagité » est mise en difficulté, et c'est tant mieux<sup>9</sup>. Grande leçon de Deleuze et Guattari : pas besoin de ressembler à un visage pour en composer un<sup>10</sup>. Autre leçon utile : le corrélat du paysage, c'est le visage lui-même<sup>11</sup>.

Pas un visage qui n'enveloppe un paysage inconnu, inexploré, pas de paysage qui ne se peuple d'un visage aimé ou rêvé, qui ne développe un visage à venir ou déjà passé. Quel visage n'a pas appelé les paysages qu'il amalgamait, la mer et la montagne, quel paysage n'a pas évoqué le visage qui l'aurait complété, qui lui aurait fourni le complément inattendu de ses lignes et de ses traits ? Même quand la peinture devient abstraite, elle ne fait que retrouver le trou noir et le mur blanc, la grande composition de la toile blanche et de la fente noire. Déchirement, mais aussi étirement de la toile par axe de fuite, point de fuite, diagonale, coups de couteau, fente ou trou : la machine est déjà là, qui fonctionne toujours en produisant visages et paysages, même les plus abstraits<sup>12</sup>.

IL Y A UNE INSTABILITÉ QUI GUETTE L'IMAGE. De sorte qu'on ne peut pas trancher. Ni visage ni paysage. Il ne s'agit pas d'un test de Rorschach duquel on sortirait avec un diagnostic. En définitive l'habileté d'André Wostijn, c'est de ne pas faire penser à. Le *ça me fait penser à* est court-circuité par le champ de croix. On ne peut pas dire adéquatement que sa gravure nous fasse penser à un paysage (car le temps de le dire, c'est se faire happer par le visage). Pas plus qu'elle ne nous ferait penser à un visage, et uniquement à cela. C'est et un visage et un paysage dont il est question, mais pas de manière juxtaposée. Il y a du paysage et du visage, sans dominante de l'un ni de l'autre (on n'est pas dans le cas où la majeure paysage renverrait à un visage ; ni dans le cas inverse, où la majeure visage renverrait à un paysage). L'hésitation rend impossible la fixation. On assiste plutôt à un jeu de paysage-visage auquel il se pourrait que l'on prenne part.

Il n'y a plus un visage qui fait redondance avec un paysage [...] et où, perpétuellement l'un fait penser à l'autre, sur la surface unifiée du mur ou dans le tournoiement central du trou noir. Mais chaque trait libéré de visagité fait rhizome avec un trait libéré de paysagité, de picturalité, de musicalité : non pas une collection d'objets partiels, mais un bloc vivant, une connexion de tiges où les traits d'un visage entrent dans une multiplicité réelle, dans un diagramme, avec un trait de paysage inconnu [...] <sup>13</sup>.

---

6. Aujourd'hui, un drone. Pas de petit avion, ni de personne dedans.

7. Selon la formule de Didi-Huberman, il y a une réversibilité de l'observation. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

8. Même s'il s'agit d'un visage qui pose problème – en tant que ses yeux sont dispersés dans un champ de croix, qui borde sa tête et son corps.

9. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 207.

10. « La visagification n'opère pas par ressemblance mais par ordre de raisons » in Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 209. Sur la possibilité voire la nécessité, en art, de faire ressemblant par des moyens non ressemblants, voir aussi la notion de « second figuratif » dans Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, chapitre 11 spécialement.

11. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 211 : « Or le visage a un corrélat d'une grande importance, le paysage, qui n'est pas seulement un milieu mais un monde déterritorialisé ».

12. *Ibid.*, p. 212.

13. *Ibid.*, p. 233.

S'il n'est ni question de juxtaposition ni de renvoi, plus subtilement, André Wostijn invite les spectateur·ice·s à tenir ensemble plusieurs régimes ontologiques à la fois. Car à considérer sérieusement la perspective aérienne suggérée par la gravure, on serait tenté·e de rapprocher son œuvre de celles qu'on rencontre dans l'iconographie totémique, et plus spécifiquement, dans le vaste ensemble des représentations du « temps du Rêve » – dont parle Descola dans *Les Formes du visible*<sup>14</sup>. Depuis le prisme du récit étiologique caractéristique des cultures aborigènes, les croix seraient les manifestations de l'agence des êtres du Rêve qui un jour « sortirent du sol en des sites précis » pour « façonner le milieu physique »<sup>15</sup>. Ainsi, « l'image peut être vue comme une carte permettant de retracer un itinéraire »<sup>16</sup>, celui des êtres du Rêve. Il est significatif que ces représentations adoptent un point de vue aérien<sup>17</sup>. Dans cette acception des choses, pas de champ agricole, ni de portrait, mais tout un monde – que nos yeux naturalistes sont dans l'impuissance de *saisir*.

---

14. Le rapprochement appelle à des milliers de précautions scientifiques dont ce texte n'a pas la prétention ni les moyens, il est fait ici à titre poétique uniquement. Sa visée est la suivante : le décloisonnement de nos schèmes de réception des œuvres d'art.

15. Philippe DESCOLA, *Les Formes du visible*, Paris, Seuil, 2021, p. 196 et suiv.

16. *Ibid.*, p. 206.

17. « La position des blocs reflète de façon schématique la situation des lieux les uns par rapport aux autres dans la disposition spatiale dépeinte et c'est la raison pour laquelle il s'agit d'une topographie plutôt que d'un paysage ; l'endroit est vu du ciel, comme une série de points de repère dans un itinéraire, non comme un tout appréhendé par un spectateur à ras de terre » in *Ibid.*, p. 202-203.