

Micheline LO



Photo Pierre RADISIC

Son itinéraire artistique

1982 - 2001

Etrangement, Micheline LO,
a commencé à peindre à l'âge de cinquante-trois ans.

Cette longue attente fut sans doute nécessaire à ce qui a suivi.

Ce document de 50 pages est extrait et adapté du texte écrit en 2007 par le philosophe Henri Van Lier, auteur de *LES ARTS DE L'ESPACE* et de *PHILOSOPHIE DE LA PHOTOGRAPHIE*.

Le texte original, de 84 pages, est disponible à l'adresse suivante :

- http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/sujets_d_oeuvre/lo.htm

TABLE DES MATIERES

<i>Avant propos</i>	4
<i>Le cerveau plural</i>	5
<i>1982 : Quelques copies et variations</i>	5
<i>1984 : La tentation de Saint Antoine</i>	6
<i>1985 : Les natiuités</i>	8
<i>1985 : La suite espagnole</i>	8
<i>1986 : Le Paradis de Dante, première, deuxième et troisième suites</i>	12
<i>1988 : Les tombeaux</i>	14
<i>1988 : Terra nostra</i>	15
<i>1989 : La vache bleue</i>	17
<i>1990 : Encore deux suites du Paradis de Dante : L'astrologie des dix ciels</i>	19
<i>1992 : L'Enfer de Jean Genet</i>	20
<i>1994 : Salammbô</i>	22
<i>1994 : Cien años de soledad. Le système des portraits</i>	25
<i>1995 : La transition: Vents de Saint John Perse</i>	28
<i>1996 : Les chemins des écritures</i>	29
<i>1. Le trait</i>	30
<i>2. La couleur</i>	33
<i>3. La distribution superposante</i>	34
<i>4. Le paysage cérébral en mouvement</i>	35
<i>5. De la contemplation à l'effervescence perceptive</i>	37
<i>1997 : L'astronome</i>	40
<i>1998 : Les traités de paix</i>	41
<i>1998 : Le bestiaire</i>	42
<i>1999 : Mousiq</i>	43
<i>1999 : Les caméléons</i>	44
<i>2000 : Les mains</i>	45
<i>2001 : Les migrations</i>	46
<i>2001 : Quetzalcoatl</i>	47
<i>2001 : Les esprits du vin</i>	48
<i>Complexion de Micheline LO</i>	49

Avant propos



Les chemins des écritures # 41, 200 x 230 cm.

Le développement de Micheline LO peintre fait penser à celui d'un volcan. D'abord une très longue accumulation de matières diverses, qui interagissent passivement, puis activement. Enfin, brusquement, l'apparition d'événements picturaux d'emblée parfaits.

Il fallut sans doute au départ, et longuement, des intérêts très variés. Son enseignement l'amenait tous les ans à retraverser les formes de l'art contemporain et nos sept civilisations planétaires : Japon, Chine, Inde, Islam, Afrique noire, Europe, Amérique ibérique.

Ses voyages furent peu nombreux, mais intenses : Inde, Mexique, Californie, New York, Afrique du Nord, et assurément les trois péninsules européennes. Pas en touriste, plutôt en habitante. Et avec un coup d'œil morphogénétique, remarquant combien les mœurs dérivent partout des géologies du lieu.

Le cerveau plural

Eric Kandel, un Juif viennois né en 1929, ayant baigné dans la ferveur du premier milieu psychanalytique, s'était mis en tête de repérer à quelle place dans un cerveau pouvaient bien se situer le Moi, le Sur-Moi et le Ça freudiens.

Ainsi passa-t-il, dans les années 1950, de la psychanalyse à la neurophysiologie, où il se convainquit bientôt qu'il fallait étudier les neurones non par masses, comme dans un électroencéphalogramme, mais un à un : déterminer les modifications d'un neurone dans tel apprentissage et telle mémoire.

Dès lors, il devenait pertinent de parler de milliards d'inconscients, en mutations physiologiques incessantes, plutôt que des trois étages (Moi, Sur-Moi, Ça) envisagés par la seconde topique de Freud.

Micheline LO a vécu dans un milieu où ce genre de choses se connaissait presque en temps réel. *Les Principles of Neural Science*, où une cinquantaine de professeurs de l'Université Columbia faisaient tous les quatre ans une synthèse des connaissances neuronales, traînaient en permanence sur les tables. Ainsi, un jour au petit déjeuner elle dira comme se parlant à elle-même : « Je peins le paysage cérébral ».

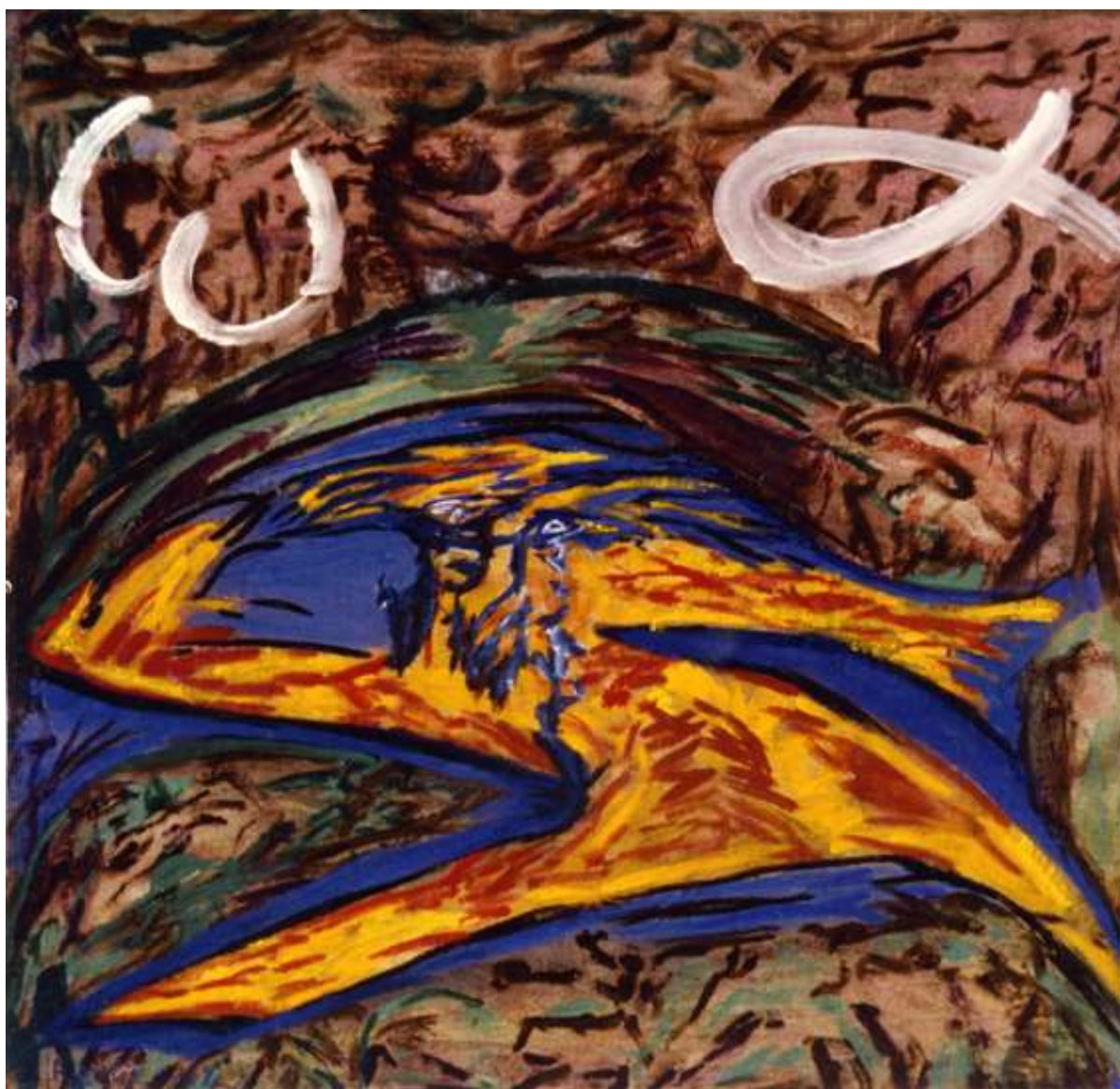
1982 : Quelques copies et variations

Commençant un jour à peindre, à cinquante-trois ans, sans préparation technique aucune, Micheline LO fit d'abord quelques copies de Van Eyck, Rubens, Vélasquez. Visitant leur paysage cérébral non pour en saisir le pittoresque, mais bien pour y deviner les connexions et les clivages de cerveaux sous-jacents, avec leurs métamorphoses.

Un soir, elle descendit dans la cuisine cave scriptorium, pour aller y chercher *Salammbô* de Flaubert. Le volume était absent. A sa place, elle tomba sur *La Tentation de saint Antoine*.

1984 : La tentation de Saint Antoine

Parmi l'incroyable exaltation mentale des hérésies pullulantes du IV^e siècle de notre ère, sur le seuil de sa cabane accrochée à un rocher au-dessus du Nil d'où s'apercevaient les bouillonnements de la ville d'Alexandrie par-delà l'aridité du Désert, Antoine, biographié et inventé par saint Athanase, n'est plus que ses neurones accumulant et dispersant les mirages de l'or, du sang, du sexe, des arguties philosophiques et théologiques.



Saint Antoine #16 : Saint-Antoine affronte les hérétiques. 78 x 84 cm.

Et, comme l'Antoine de Flaubert s'était avancé dans la Ville marchant dans le sang jusqu'au genou, le peintre nouveau s'avança parmi les flots d'hérésies et de couleurs lourdes d'une soixantaine de dessins et de toiles petites, moyennes, grandes.



Saint Antoine # 2 : Après la Tentation, 216 x 268 cm.

Thierry Zeno, un cinéaste du sacré qui avait fait le tour du monde des cinéclubs avec les amours d'un homme et d'une truie, *Vase de Noces*, venait de terminer un moyen métrage télévisuel sur les *Tentations de saint Antoine*, depuis Sassetta et Jérôme Bosch jusqu'à Claude Lorrain et Max Ernst, et dont le commentateur, visible à l'écran, était Claude Louis-Combet, romancier bourguignon des grossesses hystériques des béguines flamandes.

Son film était clos, mais il le rouvrit pour y mettre la dizaine de grandes toiles qui, du tissu grumeleux d'*Avant la tentation* aux éclairs d'*Après la tentation*, portaient les hallucinations majeures d'Antoine et de la Reine de Saba.

1985 : Les nativités

Une artiste des formations neuroniques devait être aussi celle de la Naissance en général.



Vinci

LO. Les Nativités # 1. 145 x 140 cm

Micheline LO n'a jamais fait le rapprochement entre sa Nativité et l'Anthropos de Vinci. Inscrit dans un cercle, qui lui-même est inscrit dans un carré, ce dernier, en croix romaine, dresse, à partir des proportions de Vitruve, le corps anguleux d'Homo comme origine de toute géométrie, de toute technique, de toute sémiotique.

C'était déjà beaucoup dire. Mais il fallait encore, pour obtenir Homo en son entier, qu'à côté de ce corps masculin, Homo féminin se dilate, se répande, jouisse, en épanouissement générateur d'Univers, débordant tout événement et toute inscription.

1985 : La suite espagnole

Nulle part autant que dans le désert de sable et le désert de pierre, les connexions et clivages neuroniques ne se meuvent de façon plus native : c'est là que commencent Muhammad, Jésus de Nazareth, saint Antoine, saint John Perse.

Au moment où, venant de Las Vegas, son automobile était entrée dans Death Valley en plein midi, prise d'un malaise, Micheline LO dit à son compagnon : « Si je meurs maintenant, ne regrette rien. J'ai vu ce que je voulais voir. »

Et c'est sans doute cela, le « nada », le rien, le sol sec sonnante sous le pied de la Meseta qui l'attacha d'abord à l'Espagne du zapateado, puis à l'Afrique du nord. Un bord à bord de l'extase et du blasphème.

Mais l'Espagne ce fut également deux peintres fraternels, Vélasquez et le Greco. Vélasquez, dont la touche picturale, comme la sienne, était écrite, pressentant celle de la bande dessinée. *Les Ménines selon Hergé* déclarèrent, aux grandeurs de l'original, cette parenté.



*Suite espagnole # 11 : Les Ménines selon Hergé, 261 x 216 cm.
Propriété du musée de la Bande dessinée à Angoulême, France*

Chez elle aussi, ses quatre versions (du matin, du midi, du soir et de la nuit) du *Don Quichotte s'apprête à affronter trente moulins à vent* sont quatre moments d'un don « Quichotte devant Tolède », sur ce sentier où toute distance s'abolit entre le regardeur et le regardé.



Suite espagnole # 1, 2, 3, 4 :

Don Quichotte s'apprête au massacre de trente moulins, versions du matin, du midi, du soir et de minuit. 216 x 182 cm.

Ces quatre foudroiements de don Quichotte définissent bien son réalisme. Micheline LO fut catégorique sur ce point : ne rien imaginer, « je n'ai aucune imagination », seulement relever des indices, et pour cela regarder une toile : « La toile est déjà une physionomie. Quand elle disparaît, complètement recouverte, quelque chose a été détruit. Ce quelque chose ce sont les formes étrangères qui apparaissent sur la toile vierge, comme dans les écorces, les taches (Vinci), ou les empreintes (Max Ernst). C'est l'**expérience visionnaire**. ».

Micheline LO disait :

*La toile a d'avance un rythme. Préservé et servi, ce rythme crée un enchantement comme le font les kaléidoscopes, la mosaïque, les vitraux, les tapis, les jardins persans. La forme ne se détache pas sur le fond, mais est prise dedans. Ce rapport est pour moi le plus important. Ce que je cherche principalement dans ma peinture, c'est cette vibration, c'est l'élasticité d'un spectacle pulsant. C'est bien plus fondamental, plus basal que les mouvements directionnels déclarés (lignes droites, diagonales, verticales, coupures). J'attends un effet global apparitionnel, quasi hallucinatoire. L'essentiel est dans ce battement, sorte de mouvement de vagues. Comme une mer qui se tiendrait debout. (Un leitmotiv sera : « **Il faut que cela avance et que cela recule en même temps** ».)*



Don Quichotte et le taureau Osborne. 208 x 368 cm.

1986 : Le Paradis de Dante, première, deuxième et troisième suites

Cependant, en guise de paysages cérébraux, Dante seul était allé là où personne n'était allé et il décourage même qu'on le suive : « Vous qui vous tenez dans votre petite barque de la vie quotidienne, suspendus à m'écouter, retournez à vos rivages familiers, ne vous risquez pas dans l'océan, car, si vous me perdez de vue, vous serez à jamais égarés ».

Ce que Dante avait atteint, il ne pouvait le redire, parce qu'en ce cas, nous expliquait-il, l'intellect s'approfondit tellement que la mémoire ne peut le suivre.



Le Paradis de Dante, série 2, chant # 32. 57 x 76 cm

Le peintre a cependant sur le poète l'avantage d'être l'artiste le plus pauvre. En effet, il ne dispose à chaque moment que de la pointe d'un pinceau, d'une goutte de couleur, et d'un point d'une toile ; et c'est sans doute pour cela qu'il peut croiser au plus aigu le temps et l'éternité. Micheline LO prit son pinceau le plus pointu, la plume ; la couleur la plus pauvre, le noir ; et sur la surface la plus vide, le blanc. Assez pour risquer l'expérience visionnaire béatifique.

Et assurément c'est bien devant cette seconde suite des *Paradis*, en noir et blanc, plus que devant les première et troisième suites, en couleur, que Marcello Verdenelli, l'historien de la *La teatralità delle scrittura*, trouva le titre décisif de son introduction à l'exposition de Micheline LO à Cingoli (Marches) : *La luce senza centro* [la lumière sans centre].



Le Paradis de Dante, série 2, chant # 14. 57 x 76 cm

Marcello Verdenelli vit bien aussi comment un peintre des béatitudes du paysage cérébral devait trouver son seul recours, sa « ragione poetica » (nous dirions : son sujet pictural) dans le « salto » et le « scarto », le saut et l'écart, déjà recommandé par Dante.

Commentant sa *Suite espagnole*, Micheline LO avait déjà exalté ce saut du noir et du blanc : « ce rapport intense, immédiat, sans devenir, <où > tous les deux indistinctement occupent avec autant de capacité les postes du vide et de l'éclat ».

1988 : Les tombeaux

Saint Antoine, la Nativité, l'Espagne et Dante se mouvaient dans le paysage cérébral en général. Restait à cerner celui-ci chez des individus.

Ainsi s'imposa à nouveau le **portrait**, ce genre pictural abandonné par l'art « moderne » et même « post-moderne ». Ici, le premier entrepris, celui de Marilyn Monroe, était trop grand pour être dressé sur le mur de sa maison d'été en Drome provençale. Elle le peignit donc au sol, et retrouvant son travail un matin, crut voir une pierre tombale. Pourquoi ces portraits ne seraient-ils pas des *Tombeaux*, selon le titre de Mallarmé pour ce groupe de ses *Sonnets* où chacun devait se fixer « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » ?



Les tombeaux # 1 : Marilyn Monroe. 214 x 189 cm

A cette époque, le tombeau initial devait être celui de Marilyn, puisque personne n'avait jamais autant été l'image comme image, au point qu'après *The Last Session* (sa dernière séance de pose avec Bern Stern), le corps physique nommé Monroe Marilyn n'avait plus de raison d'être, et réclamait même sa disparition.

1988 : Terra nostra

Ce qui s'est passé entre l'Espagne et l'Amérique centrale depuis 1500 reste un phénomène tout à fait troublant pour les curieux de paysages cérébraux. Deux civilisations se rencontrent, s'affrontent, s'entre-détruisent, mais en même temps ont une communauté de vues suffisante, concernant la vie et la mort, le tout et le rien, l'imaginaire et le réel, pour donner lieu à une civilisation neuve, l'Amérinde. Carlos Fuentes a pris cet enchevêtrement pour thème de son monumental *Terra Nostra*. S'y trament des personnages bicontinentaux, transocéaniques. Micheline LO retint les paysages cérébraux des plus insignes : le Roi, la Reine, la Reine mère, Guzman, Barbarica, l'Idiot, le Maçon.



Terra Nostra # 1 : Guzman. 115 x 105 cm

Ayant l'occasion de choisir un de ces tableaux, Carlos Fuentes élit *Barbarica*, en précisant dans sa lettre qu'il y retrouvait « la tradición Velasquiana con la del esperpento (Ghelderode) y Ensor ». **Esperpento** [repoussant] était illuminateur. Car c'est vrai que seul l'épouvantail est apte à rassembler et comprimer les contradictions. Flaubert conduisait rituellement ses visiteurs de Croisset aux spectacles de marionnettes des environs. Elle-même avait gardé un souvenir d'adolescence presque traumatique des protagonistes grecs montés sur leur cothurne, ces esperpentos antiques, dans une mise en scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle joué par des étudiants de la Sorbonne dirigés par Cohen.

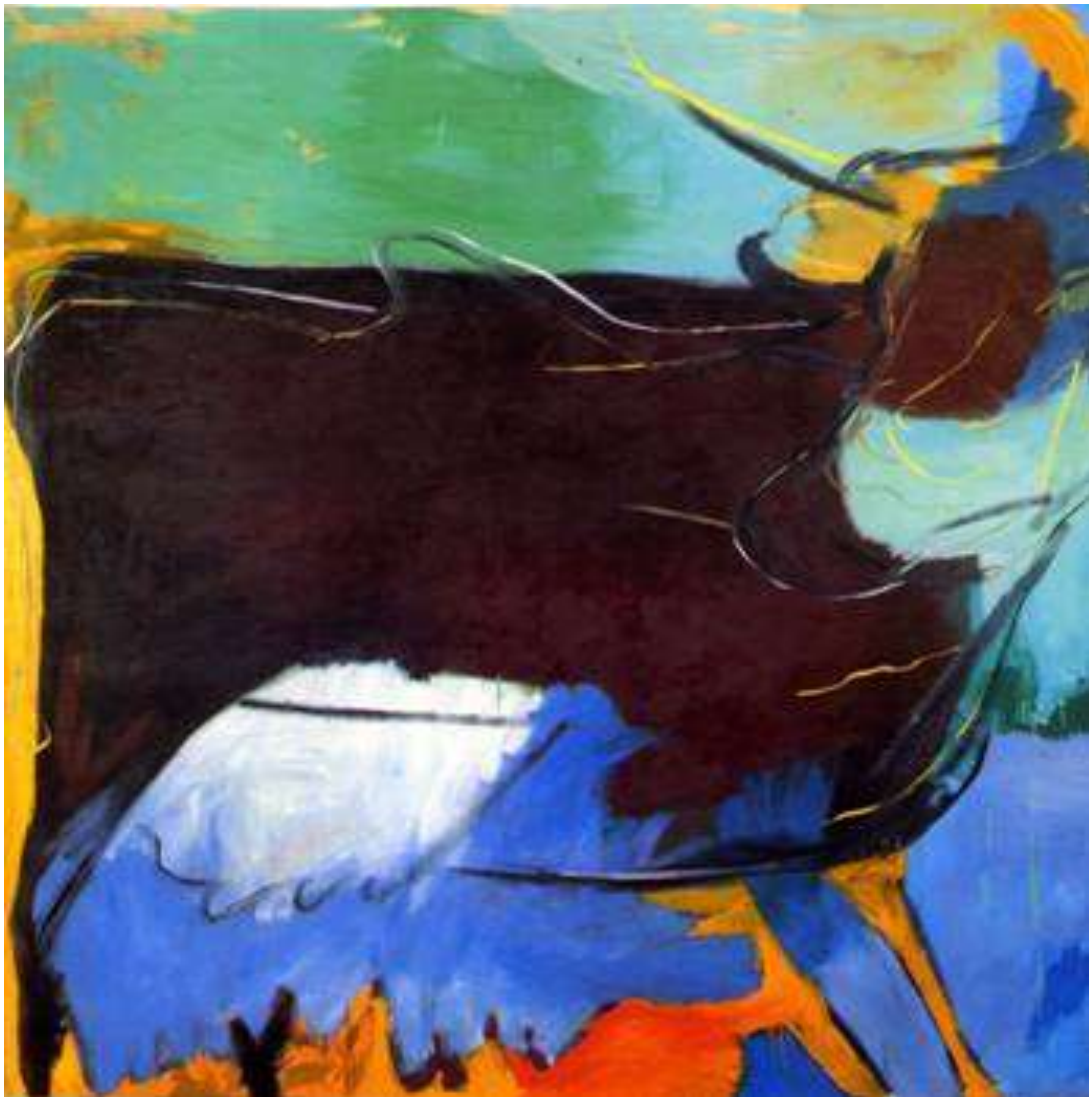


Terra Nostra, # 6 : Barbarica, 115 x 105 cm

1989 : La vache bleue

Y avait-il alors quelque part une figure qui résumerait presque d'un coup les paysages cérébraux que les neurones humains projettent sur les paysages réels ? Un portrait de plus, mais de la Planète entière ?

Or, un camembert se vendait à l'époque sous le nom de « Vache bleue ». Son étiquette portait une vache effectivement bleue, qui circulait sur la table du petit déjeuner. Le peintre qui affirmait ne rien imaginer, et lire seulement les indices affleurant des textures de la toile, commença d'y reconnaître des maternités universelles, des cartes des pays et des continents, un atlas du ciel étoilé, la parabole des vaches grasses et des vaches maigres.



La Vache bleue #31, Bois brulée, 200 x 200 cm.

Une soixantaine de titres de dessins et de peintures de toutes grandeurs désignèrent : la *Vache espace*, la *Vache grande île*, la *Vache ciel*, la *Vache Méditerranée*, la *Vache nuit*, la *Vache arc-en-ciel*, la *Vache Alpes*, la *Vache Terre*, la *Vache truie*, la *Vache bois brûlé*, même la *Vache Galla Placidia*, de ce tombeau, près de Ravenne, dont le lapis-lazuli de la mosaïque fait la chambre mortuaire la plus céleste au monde. Du politicien engagé au professeur de botanique, les visiteurs s'étonnèrent de respirer à nouveau à pleins poumons parmi les apnées de l'art du moment, qui avait traversé le courant Support Surface. Ce n'est pas qu'en Inde que la Vache est la déesse d'une religion qui n'a pas d'incroyants.



La Vache bleue # 31 : Galla Placidia. 57 x 76 cm

1990 : Encore deux suites du Paradis de Dante : L'astrologie des dix ciels

Homo naît astrologue, et c'est même par l'astrologie qu'il a commencé sa Physique. Concluant l'Antiquité gréco-latine, Plotin saisit le Cosmos comme une Procession de l'Un lumineux au Multiple ombreux, en même temps qu'une Récession du Multiple à l'Un, selon dix Ciels. C'est ce que Dante voyait encore, un millénaire plus tard, à travers Denys l'Aréopagite.

Micheline LO n'avait pas souligné cet aspect dans ses trois suites des trente-trois chants du *Paradiso*. Il fallait y revenir.



Paradis de Dante, série 4, Ciel # 10 : Empyrée. 213 x 225 cm.

Et, après dix ciels, très grands et très concrets (215 x 225), il n'y avait plus qu'à les reprendre en dix ciels plutôt petits et très abstraits (100 x 100). Le dernier carré de l'Empyrée fut l'adieu du peintre au *Paradis* de Dante.



Paradis de Dante, série 5, Ciel # 10 : Empyrée abstrait. 100 x 100 cm

1992 : L'Enfer de Jean Genet

Dans le pèlerinage des paysages cérébraux, un *Enfer* devait suivre le *Paradis*. Pas l'Enfer de Dante, trop anecdotique, et moralisateur, politique. Le vrai Enfer, celui de Jean Genet. Celui du crime comme gloire, de la gloire du crime.

Comme peintre, après avoir été DANTE et Béatrice, Micheline LO devint les bandits de GENET, d'autant que celui-ci ne décrivait pas ses criminels du dehors, mais justement à partir des foisonnements de leurs étranges colonies de neurones. N'avait-il pas partagé leur destin, en tant que voleur, et comme prisonnier ? Le peintre est un voleur et un assassin, écrivait Luc DELLISSE.

Picturalement, il fallait d'abord que chaque « héros » fut là, et en une telle évidence de sa qualité singulière d'héroïsme qu'il se reconnaisse au premier regard. Un ami qui passait par hasard les dénomma sans hésiter. Mais cela restait trivial.

Il importait d'atteindre la Ténèbre qui faisait l'incandescence de ces nuits. Le premier qui obtint sa gloire fut Harcamone, nez-sexe dressé comme un pilier roman central, auréolé de ses miracles, comme en ce jour où ses chaînes se transsubstantièrent en guirlandes de roses devant les yeux enamorés de GENET. Puis les autres, béatifiés un à un, firent le système contemporain de la gloire criminelle.



L'enfer de Jean Genet, Sous-série Portraits # 9 et #7 : Père crépin et Botchako. 76 x 56 cm.

Elle affectionnait *La Passion selon saint Matthieu* de Jean Sébastien Bach. *La Mort d'Harcamone* fut sa passion selon *Saint Genet, comédien et martyr*, selon le titre hardi que Sartre donna à son long essai sur le bandit romancier et homme de théâtre. Micheline LO recopia les méandres du texte à la fois en tant que séquence de mots et séquence de fantasmes.



L'enfer de Jean Genet, Sous-série Descente aux enfers : La mort d'Harcamone # 7 et # 14. 27 x 21 cm.

1994 : Salammbô

On se souvient que, quand Michelin LO tomba sur *La Tentation de saint Antoine*, c'est *Salammbô* qu'elle cherchait. Salammbô était en latence. Ce fut le seul cas où elle fit un voyage initiatique. Logeant à La Marsa et allant à Tunis, elle passait quotidiennement par Carthage, ou plutôt parmi les ombres qu'il en restait.

Elle s'attarda évidemment au Taphet des sacrifices d'enfants. Elle y lut sur des colonnes ces comptes sacrificiels tenus dans l'écriture phénicienne, qui partageait la cursivité purement comptable de l'araméenne et de l'hébraïque archaïque. Elle vit le Cap Bon à partir de ce qu'on suppose avoir été le port fréquenté par Hamilcar et le jeune Hannibal. Un soir, elle prit son thé peut-être assise sur le siège où Flaubert avait pris le sien.



Salammô, Série guerriers # 2 : Hamilcar. 50 x 65 cm.

Les paysages cérébraux de la *Salammô* de Flaubert ont une qualité spéciale. D'une absolue frontalité et compacité. Seuls les sculpteurs étrusques, de la même époque, semblent avoir vu certains visages comme cela.

Chez le peintre, cela donna des visages-substances. Ceux d'Hamilcar, de Shahabarim, de Spendius, d'Hannibal jeune. Enfin, remplissant le cadre entier, la tuméfaction du visage de Mâtho s'avance vers celui se décomposant de Salammô, qui s'évanouit. « Figures », au sens le plus épique.

Tellement solides que le peintre finit par convoquer les pigments purs du pastel. Ce furent six « esperpentos » presque minéraux. On songe à l'émotion de Schliemann quand, dans ses fouilles de Troie, il se trouva brusquement face à face avec le masque d'Agamemnon. Elle semble avoir éprouvé la même stupéfaction devant les masques carthageois enserés dans les consonnes et les voyelles de Flaubert.



Salammbô, Série La bataille du Makar # 3. 72 x 86 cm.

La narration chez Flaubert est aussi compacifiante que les figures. Mâtho s'avance dans un aqueduc dont le sol remonte et le toit s'abaisse à mesure qu'il y progresse.

Micheline LO a retenu l'étranglement, l'orgasme maximal du récit, le moment où les Barbares, attirés par les Carthaginois dans des Thermopyles, y finissent écrasés dans un lac de pierres et de sang, qui continue celui où avait marché saint Antoine. Les *Bataille du Makar* sont des concassements minéraux et visuels à l'état pur.



Variation sur Bellini # 5, aquarelle sur papier, 50 x 65 cm.

Dans l'exposition de l'ensemble, l'étouffement flaubertien jouxtait étrangement une dizaine de variations sur *La Femme à sa toilette* de Giovanni Bellini, le tableau le plus tendrement irradiant de la peinture occidentale.

Un autoportrait subrepticement glissé là ? Ou bien fallait-il entendre que la vérité du paysage cérébral exige qu'on se porte en même temps aux deux extrémités ? Et à tout l'entre-deux. Flaubert et Bellini. La Carthaginoise et la Vénitienne.

1994 : Cien años de soledad. Le système des portraits

Enfin, parmi les paysages cérébraux, à la *convexité* absolue de Flaubert répondit la *concavité* absolue de Gabriel García Márquez. Cette fois, plus de « personnages » opérant des actions *dans* un paysage, ni dégageant de l'imaginaire *dans* du réel. Seulement l'immensité de l'Amazonie et de la Cordillère, faisant qu'action et pays, imaginaire et réel se confondent dans le mammagallo (féminin-masculin, utérus-clitoris) colombien. Les noms propres ne désignent plus alors des hommes et des

femmes, mais des corps humains composés de morceaux d'arbres, de rochers, d'animaux, de courants de fleuve, de gestes bruts, de délires.



Cien años de soledad # 14. ; le colonel Aurelano Buendía. 50 x 65 cm.

Alors, chaque parole devint un oracle, en sorte que la suite des vingt-six portraits s'ouvre et se ferme sur Melquíades, le mage qui détient les manuscrits du peuple, leur *Poppol Vuh*, mais se refuse à les traduire, parce que personne ne doit en saisir le sens avant que cent années du non-temps du Continente Eterno, dont son ami colombien Heriberto López Pérez avait écrit les *Sueños Epifanias y Porros* (balourdises), se soient accomplies.



Cien años de soledad # 8 : José Arcadio el mayor, Techniques mixtes sur papier, 50 x 65 cm

Ces portraits sont les derniers qu'ait peints Micheline LO en tant qu'exploratrice des paysages cérébraux. Ils ouvrent une aire nouvelle des visages. Picasso fit encore un autoportrait en 1972 ; il y foudroie par l'explosion de son regard ; mais par cela même il ne sort pas de la vision traditionnelle occidentale d'un Moi, d'un « quelqu'un », d'un « certain » ; il conclut un monde. Les portraits de Micheline LO en inaugurent un tout autre, celui des cerveaux biochimiques, inépuisablement pluriels, exogènes autant qu'endogènes.

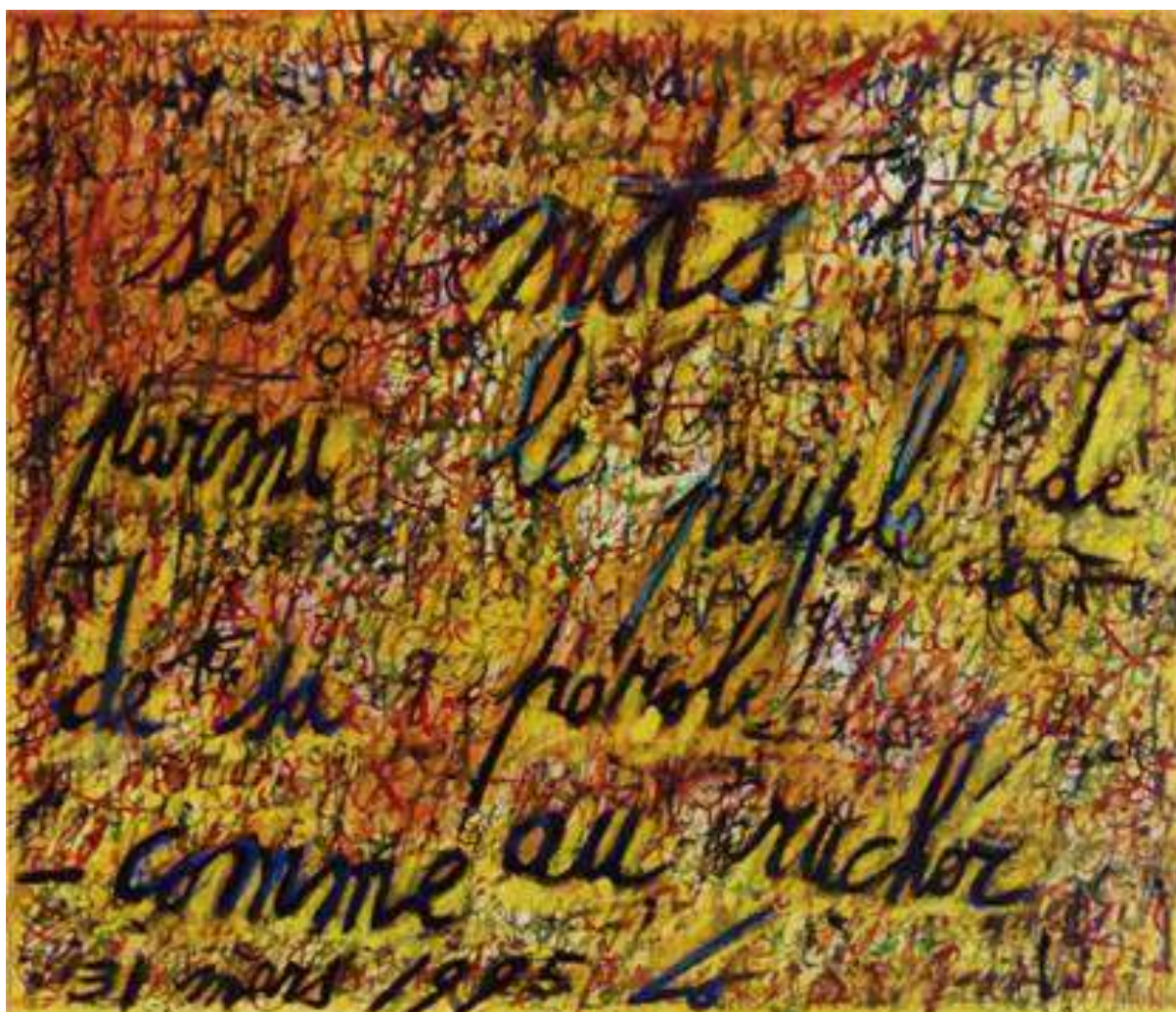
Ainsi avait-elle exploré successivement :

- (1) Les portraits extatiques de *saint Antoine*
- (2) Les portraits béatifiques des élus du *Paradiso*
- (3) Les portraits essentialisants (mallarméens) des *Tombeaux*
- (4) Les portraits épouvantails (esperpentos) de *Terra Nostra*
- (5) Les portraits infernaux de l'*Enfer de Genet*
- (6) Les portraits archéologiques (schliemanniens) de *Salammbô*
- (7) Les portraits mutationnels de *Cien años de soledad*, où les organismes sont des relais d'Evolution et d'Univers.

1995 : La transition: Vents de Saint John Perse

Déjà le récit à la fois copié et figuré de *la Mort d'Harcamone*, avaient montré une volonté de croiser écriture et image. Mais pas au point que le trait pictural soit en même temps le trait scripteur. Et inversement. Un ultime pas restait à franchir.

Assurément, il fallait rencontrer un écrivain qui s'y prête. Ce fut Saint-John Perse. Né aux Antilles, ces îles d'Amérinde, ambassadeur de France et poète, son thème central avait été justement la génération et régénération des bêtes, des hommes, des idées, des images, des institutions politiques et commerciales, des cerveaux fervents. « Se hâter, se hâter, paroles de vivants ». Micheline LO répétait volontiers la dernière strophe de *Vents*, qui disait bien sa violence à elle.



Vents, Hommage à Saint-John Perse #11. 73 x 85 cm.

Comme la discipline est la condition de la liberté, le peintre s'imposa un protocole strict. Elle s'obligea à recopier chaque strophe de bas en haut, en reprenant du bas quand elle avait atteint le haut. Les couleurs furent soumises à un code arbitraire : telle teinte pour telle alternance de strophes. Cependant, le pinceau chargé d'acrylique

entraînait des insistances, des ruminations de syllabes, de caractères, de traits. Ainsi, les accrocs, les failles, les dérapages reséquencièrent les séquences. Encore une façon de prendre la toile comme champ d'indices, d'en faire le lieu privilégié des connexions et des clivages neuronaux.

1996 : Les chemins des écritures

La série *Les Chemins des écritures* nous oblige à dépasser le champ des cerveaux, et à introduire un nouvel interlude cosmologique, cette fois sur les formations vivantes en général. Le mot « **formation** » doit être pris au sens actif. Il s'agit non pas des formes résultant d'un acte de former, selon un des sens de « formation » en français (« des formations rocheuses »), mais du processus selon lequel des formes sont obtenues. L'allemand est plus clair à cet égard, distinguant **Gestalt (forme)** et **Gestaltung (formation, action de former)**. C'est *Gestaltung*, non *Gestalt*, que traduit ici *formation(s)*.



Les chemins des écritures # 42, 200 x 230 cm

La peinture traditionnelle jusqu'à hier cherchait à produire des formes, plus exactement des formes parfaites, exemplaires, archétypales ; au point que Michel-Ange détruisit presque toutes ses esquisses ; et si Picasso déforme, c'est pour produire des formes neuves. Or, ce qui intéresse Micheline LO, comme d'autres cosmogonistes contemporains, devenus comme elle évolutionnistes radicalement, c'est de donner à percevoir et éprouver des *processus de formation*, des *morphogenèses*, ces mouvements et ces logiques de notre Univers contemporain.

Les Chemins des écritures (1996-1999) de Micheline LO sont une suite d'une cinquantaine de toiles légèrement en largeur, d'un mètre carré environ. Au premier abord, l'œil accroche des bouts de chiffres, de lettres, de figures géométriques et topologiques, de membres et organes de corps, d'efflorescences et de rhizomes. On pourrait dire que ce sont des « cellules plastiques » au sens de Weidlé, c'est-à-dire des portions d'une œuvre où se retrouvent les destins-partis de l'œuvre en son entier.

1. Le trait



Les chemins des écritures # 20, 100 x 120 cm.

Mais l'oeil ne peut s'arrêter sur rien. Aucun des éléments aperçus n'est là pour lui-même. Il n'a ni contour ni partie. Ce n'est pas un événement jouxtant un autre événement. Ce n'est même pas un segment avant ou après un autre segment, comme dans les cellules polymériques du Cycle de l'Ourloupe de Dubuffet.

Au contraire, tout se passe comme si l'oeil se prenait dans chaque portion de surface pour y lire, ou du moins y soupçonner, des éléments sous-jacents par quoi, tout en saisissant celle-ci, il saisit la suivante, ou la précédente, la supérieure et l'inférieure. Au sens fort, il ne s'agit pas de donnés, mais de suites.

Ce qu'il y a à voir ce ne sont pas des Engendrés, mais la Génération. Et moins la génération de l'un par l'autre qu'une Autogénération qui donne à saisir l'un et l'autre, l'autre et le même. Point donc de spécimens, ni même d'espèces, mais les principes générateurs des espèces et des spécimens.

Les structures et les textures, sans être niées, ne sont donc jamais accomplies, ni mêmes cernables ni discernables, à peine nommables. Leur affleurement décidé mais fugace n'est là que pour rendre sensible le travail des ultrastructures dont elles sont les émergences transitoires, métastables. Donc point de **formes**, rien que des **formations**. Somme toute, chaque tableau réalise à sa façon le même thème : **la Génération biologique, technique et sémiotique généralisée.**



Les chemins des écritures # 39, 83 x 100 cm

Pour cet effet, le dessin s'appuie sur les propriétés de l'écriture. En ce sens que les éléments en émergence [des bouts de chiffres, de lettres, de figures géométriques], au lieu de s'identifier un à un, sont comme des caractères [de textes] disposés en des suites qui rendraient sensibles les traits dont ils résultent, et qui font alors que les séquences se donnent d'emblée comme (re)séquenciatrices.

Les singularités ainsi produites sont indénombrablement multiples et diverses en raison de la fécondité du procédé dont elles naissent, à savoir les (re)séquenciations dynamiques. Mais elles le sont aussi à force de rester élémentaires, se tenant au niveau du chiffre, du trait.

Du coup, elles charrient ce qu'il y a de premier dans l'anatomie et la physiologie des vivants, comme aussi dans la géométrie, l'algèbre, le caractère écrit, l'élément, l'objet et le processus technique, le geste technicien.

En raison de cette élémentarité, chaque tableau semble souvent comprendre autant ou plus de signes actuels ou virtuels que ne l'a fait toute l'histoire des images.

Dans la mesure même où le trait ou la tache demeurent sous la formation, le moindre écart digitalisable suggère une nouvelle forme de l'analogie, tandis que toute analogie est en train d'induire une nouvelle digitalisation. Avec cependant, comme dans tout phénomène qui tient de l'écriture, une certaine **prédominance du digital sur l'analogique**.

Car, s'il est vrai qu'ici il n'y a jamais ni départ ni arrivée, mais seulement des relais entre des potentialités antérieures et postérieures, ces relais ne sauraient être distinctement analogiques, sinon ils donneraient lieu à des narrations ou des descriptions, qui ne sont pas le propos.

C'est donc le digital qui initie les premiers regroupements, dont le dynamisme encore abstrait suggère alors des analogies plus concrètes, aussitôt à nouveau disséminées.

Et c'est bien ce que cette écriture peinte, ou plutôt cette peinture scripturale nous fait partager. L'articulation n'y est plus la ponctuation d'une totalité, ou des parties intégrantes, mais des émergences dans des chevauchements **ubiquitaires**, où on ne peut plus pointer continûment l'instant-point où A donne naissance à B, ni où B se distingue de A.

2. La couleur

A ce compte, la **couleur** doit être aussi révolutionnaire que le dessin, puisqu'elle ne saurait plus travailler par nappes contrastantes, comme chez les Primitifs Flamands, ou Piero della Francesca, ou même Hockney. Ni davantage être seulement valoriste, comme chez De Koninck ou Jasper Johns.



Les chemins des écritures # 35, 96 x 140 cm.

Il faut qu'elle aussi soit déclenchante et chevauchante, travaillant par réaiguillage, séquence, séquenciation, reséquenciation, réactions positives et négatives, feedback et feedforward. Et pour autant imprévisible.

Le « quelle couleur ! » qui accompagne souvent le premier contact avec cette peinture n'est pas causé par la surprise de larges écarts saisis d'un coup, mais par des surprises partielles, en rebonds, en singularités formatives. Quand quelqu'un détaille son impression, on entend d'ordinaire : « et puis », « oh, et puis », « ah, tout à coup ». Couleur traçante et bifurquante jusque dans ses valeurs savantes. **Décochée** ou au contraire **écachée** pour être elle aussi générative, ultrastructurelle.

[Commentaire ajouté au texte d'Henri VAN LIER :

Le noir, absence de couleur, joue un rôle essentiel dans la peinture de LO. Il a, à la fois, la capacité de « reculer » comme le vide, la nuit noire, un gouffre, mais aussi la capacité d'« avancer » comme le plein, les écritures, les traits qui émergent sur un fond. Pour Micheline LO, qui n'a cessé de dire « il faut que partout cela avance et recule en même temps » le noir était certainement aussi important que la couleur.

3. La distribution superposante

D'autant que, dans pareil système, la **composition** le cède à la **superposition**. Tous les arts antérieurs, en tout cas depuis Çatal Hüyük, avaient com-posé, c'est-à-dire qu'ils mettaient ensemble (ponere, cum) des éléments déjà définis dans un espace-temps également défini, prédéfini ; cela suivait de cette structure par excellence qu'est le cadre, le cadrage. Même le Dubuffet des métamérisations de l'Ourloupe sait qu'à un moment il va arriver à quatre bords, et devoir s'y arrêter, en tenant compte qu'un bord, ça attire et ça repousse, et donc que les bords sont le référentiel ultime des effets de champ perceptivo-moteurs et logico-sémiotiques d'un tableau.

Or, cette fois, les bords ne sont plus des lignes d'arrêt de l'expansion, mais des **lignes de reflux**. Ils sont l'ensemble des points de l'espace-temps à partir desquels les (re)séquenciations graphiques et colorées déjà produites se continuent en revenant sur elles-mêmes (c'est ce qui s'amorçait au fil des copies de Vents de Saint-John Perse).

Car, chaque fois qu'on les a surpris, les coups de pinceaux de Micheline LO étaient aussi bondissants à distance et en toutes directions que l'étaient ceux, impressionnistes, de Bonnard ou Chagal.

Et du coup, la **superposition** même a changé de nature. Dans les peintures composées antérieures, elle trahit d'ordinaire des changements de parti, globaux ou locaux ; nos rayons X révèlent des personnages d'abord à gauche et qui pour finir se retrouvent à sa droite ; quitte à ce que la couche ancienne soit utilisée par la nouvelle comme fond.

Or, dans les Chemins des écritures, la superposition (droite/gauche, haut/bas, dessus/dessous) est la continuation du même parti mais en retour, en repli. Elle est la (re)séquenciation dynamique généralisée qui continue en refluant sur ses états antérieurs. Le retour multiplie alors dans l'ensemble les irrptions (brusqueries, émergences) graphiques et colorées. En une prévalence globale des singularités sur les généralités. Et, insistons-y, du digital sur l'analogique.



Les chemins des écritures # 3, 100 x 120 cm

En raison de quoi, pour finir, l'énergie du projet s'origine principalement dans la dimension de profondeur.

Les peintres ne sont pas bavards, mais il y a une chose que Micheline LO n'a cessé de répéter, c'est que « **il faut que de partout ça avance et recule en même temps** ». La cellule picturale se délimite d'abord ici par cette palpitation.

On aura compris que l'acrylique fut indispensable. Medium séchant assez vite pour permettre de distinguer les couches sans exclure leurs compénétrations et croisements. Pour un nouvel accent sur les ultrastructures.

4. Le paysage cérébral en mouvement

Depuis 1960, Hubel a découvert, pour sa stupéfaction, nous dit-il, que les couleurs, les formes, les mouvements des objets de notre vision sont charriés par des voies nerveuses **distinctes et nulle part totalisées**. En 1982, *Vision* de David Marr proposa un

premier programme computationnel des étapes par lesquelles un donné rétinien, d'abord brouillé, incomplet ou trop complet, devait passer pour donner enfin un « perçu » à trois dimensions, après une étape qu'il disait être à 2.5 dimensions.



Les chemins des écritures # 1, 100 x 120 cm

Ceci concerne le peintre éternel, dont, depuis les Cavernes, la vision remonte à ces moments de l'objet où celui-ci n'est pas encore pleinement défini, mais encore en construction cérébrale. On peut même supposer que tout peintre majeur est quelqu'un chez qui les étapes computationnelles de Marr ont des particularités, par exemple d'être plus lentes ou plus rapides, plus hésitantes, plus accentuées, en tout cas plus exploratrices et explorables que chez le commun des mortels.

Cependant, pour l'Occident rationnel, pareilles étapes étaient censées préalables, et on les estompait ou gommait plus ou moins dans le résultat final. Ou alors on les maintenait, mais dans des états quand même stabilisés par des contours négateurs de perspective chez Joan Miro, par les modulations de la luminance chez Cézanne.

Or, dans les Chemins des écritures, il s'agit, autant que possible, de rester à se mouvoir parmi ces étapes perceptives préliminaires, dans la mesure même où est visée la génération (autogénération) comme telle.

Le paysage neuronique fait partie du thème pictural, au même titre que le paysage des vivants. Le tableau est alors **doublément génétique** : dans le perçu, à savoir les formations vivantes ; et dans la perception, à savoir les réticulations neuroniques.



Les chemins des écritures # 32, 100 x 120 cm

5. De la contemplation à l'effervescence perceptive

Dans l'art, les anciens cherchaient surtout à être contemplatifs, à tenir beaucoup de choses ensemble, comme à la vue ou au parcours unificateur d'un temple (contemplare, templum, cum). En Occident, il s'agissait d'aller des parties à des tous, avec l'espérance d'un repos consenti, d'une « acquiescence » spinozienne dans le Tout

des tous. Ce fut le cas jusqu'à Renoir et Cézanne, et même Mondrian. Le percevant se tenait **devant** l'œuvre, la dominant, l'intégrant.



Les chemins des écritures # 51, 83 x 100 cm

Or, le regard qui rencontre les Chemins des écritures n'est plus devant quoi que ce soit. Il est **parmi**, physiquement et cérébralement. Il ne cherche pas, comme Vinci, à atteindre le regard embrassant de Dieu, mais à s'identifier autant que possible avec l'Univers dont il est un état-moment.

La **contemplation** a fait place à l'**effervescence** mentale, ou plus exactement neuronique. Introduisant une autre forme de **sacré**. Le sacré ancien, exemplariste, tenait à la stabilité et à l'éblouissement de l'Eternel, du Prévu. Ici, mis à part les invariants mécaniques et hydrodynamiques, il répond à d'infinies « singularités », à « l'inépuisable altérité », au « une fois jamais plus », à « l'explicable seulement après coup ».

Rassemblant des états métastables, travaillé de ses ultrastructures, de ses reflux de (re)séquenciations, de ses graphes secrets, de ses interfaces du percevant et du perçu, un *Chemin des écritures* est l'activateur cérébral le plus intense et le plus « Universel » qu'on puisse concevoir.

Micheline LO en était bien consciente, et on lit sur une feuille volante : « Chemins des écritures : signes multiples en interactions lancés dans l'espace-temps : cultures diverses, signes de toutes catégories emmagasinées en ordre ou désordre, embarqués non pas dans la Nef des fous, mais dans un voyage à travers l'Univers où peut-être ils seront déchiffrés et reconditionnés sous une nouvelle logique, dont nous n'avons pas le pressentiment. »



Les chemins des écritures # 52, 200 x 230 cm

Un peintre dont le sujet d'œuvre a débouché sur un phénomène aussi fondamental que les paradigmes des formations vivantes ne devait plus le quitter.

Cependant, ce qui suivit *Les Chemins des écritures* ne fut pas de simples « Variations », ni même des « Développements », mais plutôt des « Transformations », au sens du dernier Beethoven, celui des 33 *Transformationen* sur un motif de Diabelli.

1997 : L'astronome



L'Astronome # 2, 100 x 120 cm

Avant même les formations vivantes, il y a les étoiles et les galaxies.

Micheline LO devait encore, serait-ce un moment, tenter de saisir cette origine des origines qu'est le ciel. Non pour lire des histoires de dieux, comme les Anciens mythologues et astrologues. Ni non plus pour y savourer cette harmonie qui, aux yeux de Kant, confirmait la connivence entre le Monde et l'Esprit. Mais pour s'effrayer assez des préformations d'avant toute formation.

A condition que son paysage cérébral percevant importe davantage que son paysage perçu. En sorte que le titre de tableaux sur ce thème ne pouvait être le Ciel. Ni même l'Astronomie. Mais seulement et exactement L'Astronome.

1998 : Les traités de paix



Traité de paix # 2, 100 x 140 cm

D'autre, part, on ne touche pas à l'Autogénération des vivants, puis à celle de l'Univers, sans s'apercevoir que tout engendrement suppose le Conflit, cette Guerre dont Héraclite faisait « le père de toutes choses ». Ni sans se rappeler que les conflits se règlent par des compromis transitoires, qui sont les moments métastables (Simondon) de l'Evolution compatibilisante des roches, des plantes, des animaux, des outils, des signes. Bref, au commencement des commencements sont le Conflit et le Pacte.

Les Traités de paix furent sans doute les productions les plus libres de Micheline LO, n'ayant plus à s'embarasser d'aucune circonstance particulière. Se prêtant alors aux purs contrastes, unifications, numérations, topologies, c'est-à-dire au plaisir de peindre presque sans programme aucun, en un acquiescement au mouvement basal des choses.

1998 : Le bestiaire

Etonnement et admiration devant les singularités existentielles des espèces animales, le Bestiaire de Micheline LO, une collection d'interfaces objectives activant nos interfaces subjectives, produit une effervescence cérébrale moins générale, c'est vrai, que *Les Chemins des écritures*, mais peut-être plus intimement mutationnelle.



Bestiaire #28, Singe renversé, 83 x 100 cm

1999 : Mousiqa

Parmi les musiques traditionnelles, la musique arabe annonce bien la musique contemporaine des formations vivantes. La séquence y est ostensible, étant donné son échelle restreinte. Elle est très reséquentiatrice, par impatience ou par rencontre, jusqu'à de régulières stridences paraorgastiques, enfantant non seulement des variations, mais des transformations (jusqu'à trente en une soirée chez Oum Kalsoum).



Mousiqa # 6, 120 x 100 cm

Là aussi les analogies naissent des réaiguillages de la digitalité (qu'affectionnent les peuples nomades, a-t-on soutenu). Et la phrase musicale n'est pas d'abord un propos général qui engendrerait des parties, mais bien des événements aléatoires, des hasards au sens rigoureux, où les buts, s'ils surgissent, sont transitoires. Du reste, cette musique dispose d'une notation musicale avec des points, des traits et des ligatures, qui sont une bonne fortune pour un peintre des *Chemins des écritures*.

Cette suite est l'occasion de signaler le rapport habituel de Micheline LO à la musique. Elle jouait à vue la musique classique, mais rarement, sauf Scarlatti. Elle n'écoula jamais d'enregistrements en peignant, mais elle lisait presque toujours sur un fond de musique de type séquentiel, comme les Chansons à penser africaines, ou le country de Lightning. Elle affectionnait l'écoute en boucle. Ses improvisations au piano avaient quelque chose de l'expérimentation neuronique.

1999 : Les caméléons



Caméléons # 13, 83 x 100 cm.

Autant Mousiqa est l'au-delà de toute peinture, autant les Caméléons sont l'objet naturel de cette peinture-ci. Ils **sont** la transformation, la (re)séquenciation, les ultrastructures, la rencontre d'un milieu extérieur et d'un milieu intérieur, les interfaces dedans/dehors comme points focaux de l'individuation, la confusion entre perçu et percevant, la perception non du dehors, comme simple découpe, mais du dedans.

Le spectateur contemplateur qui voudrait continuer de rester *devant* l'œuvre, est d'avance *dedans*. Les familiers de l'œuvre ont souvent dit que, s'il fallait résumer cette peinture en une image, c'est un Caméléon qu'on pourrait retenir.

2000 : Les mains



Mains # 2., 83 x 100 cm cm

Les mains sont percevantes et perçues, sujets et objets. Sources d'analogie en tant que paumes modeleuses, lisseuses, planantes, et sources de digitalité en tant que doigts, ce premier boulier compteur. Panoplie d'index (Zeigefinger) désignant par contact ou à distance aussi bien la proie à manger (ici, maintenant) que le pouvoir et la justice à contempler (ailleurs, un jour).

Les Mains de Micheline LO auront été celles, peignantes-écrivantes, des Chemins des écritures. Plus abstraites que concrètes, et plus distanciantes que rapprochantes. Pour lesquelles la digitalité fomenté l'analogie plus souvent que l'inverse. Et où l'impatience de l'organe crée le but plus qu'il ne lui obéit.

2001 : Les migrations

Nous avons assez vu que, dans cette démarche, le cadre est une digue de reflux, d'où les (re)séquenciations reviennent sur la surface entière en superpositions. Or, à ce compte, quelque chose échappe dans les formations vivantes, à savoir ce mouvement par lequel une génération le cède à une suivante qui la chasse, comme elle a chassé la précédente.

Il fallait donc, serait-ce dans quelques toiles, faire du cadre un relais signalant autant ses au-delà que ses en-dedans. Ce qu'un cadre ne saurait indiquer de lui-même, et qui suppose que les événements qu'il contient se présentent comme des Migrations. Il s'agirait donc bien toujours de formations vivantes, mais cette fois caractérisées par leur disponibilité à leur effacement.



Migrations # 1, 92 x 103 cm

2001 : Quetzalcoatl



Quetzalcoatl # 1, 100 x 100 cm

Le dieu mexicain Quetzalcoatl, son nom et ses images disent la rencontre du Serpent et de l'Aigle s'embrassant, mais aussi s'entre-dévorant au moins potentiellement, sous le regard de la Chouette.

Quetzalcoatl était d'autant plus disponible pour cette peinture que sa figure, étant amérindiennes, est écrite et écrivante. Séquenciée de carrés, de losanges, d'anneaux, de plumes, ponctuée de couleurs tropicales pulsatoires, elle fait palpiter les formes et les fonds, pour que « ça avance et que ça recule en même temps. ».

2001 : Les esprits du vin



Esprits du vin # 5, 83 x 100 cm

L'adieu définitif approchait, et le vin avec ses esprits se prête à l'adieu. Moyennant des centaines de composants chimiques, son mûrissement ostensible, son croisement palpable des quatre éléments d'Empédocle : Terre (du terroir), Eau (du liquide), Air (de l'oxygène), Feu (de l'alcool), le vin est une cosmogonie populaire, mêlant le physique, le technique et le symbolique. L'occasion quotidienne d'activer, de noyer, d'entre-apercevoir le paysage cérébral.

Une ultime manière de faire se déclencher l'un par l'autre l'analogique et le digital. Et surtout de tisser la conscience et l'inconscience. A quelqu'un qui trouvait le projet excitant mais impossible, elle répondit : « Je ne peins que si c'est impossible ».

Ainsi furent produits, dans un automne de vendanges, à proximité de la Route des Vins, qui relie en Provence Nyons, sa ville, et Orange, douze Esprits du vin, six « rouges » et six « blancs ». Parmi les innombrables qualifications des vins, celles qui furent retenues font presque croire à quelque autoportrait.

Pour les **rouges** : fruité, café, cassis, cacao, jacinthe, girofle, cannelle, pruneaux, iris, figue, banane, violette, prunes, pêche, tilleul, tendre, consistant, charpenté, corsé, vigoureux, généreux, de caractère, mûri, séduisant, racé, consistant, résiné. Pour les **blancs** : floral, vanille, un peu miellé, épices, curry, amande, pommes vertes, aromatique, exotique, intime, vif, frais, croquant, vivacité, primesautier, un peu acide, tempéré, rehaussé, nuance moelleuse, charme, parfum, jeunesse.

Complexion de Micheline LO



Signature de Micheline LO

Abordant les artistes, Micheline LO a toujours tellement insisté sur le rôle des systèmes nerveux dans leur création qu'on ne peut parler d'elle sans quelques mots sur sa complexion [son tempérament]. Ce fut une gauchère [qui écrivait et peignait de la main gauche] culturellement droitrière, ce qui, croit-on maintenant, favorise parfois des perceptions intenses de dimensions cachées de l'espace, et peut-être de l'espace-temps. Témoin Léonard de Vinci, comme beaucoup de sculpteurs.

Nos systèmes perceptifs connaissent deux régimes. Dans l'un, les objets de l'environnement sont saisis en une définition moyenne, avec des effets de champ tempérés, ce qui permet de les saisir sans à coup, comme des ensembles. Dans l'autre, les perceptions sont fixatrices fixées, c'est-à-dire que les objets sont perçus avec un ressaut tel de leurs effets de champ qu'ils fonctionnent à la fois comme regardés et regardants.

Micheline LO combina étrangement les deux régimes perceptifs. Vivant presque toujours dans la perception balancée la plus raisonnable, la plus objectivante et véridique, sans détour. Mais traversée par moments par des perceptions exogènes, foudroyantes, bouleversantes. Dans les deux cas, sans détour, en toute évidence.

Sa peinture a sans doute requis ce mélange d'objectivité et de violence, toutes deux presque absolues. Croisement qui, dans la vie courante, la dispensait de toute délibération, et faisait ses décisions pertinentes immédiates. Et qui, quand elle entrait dans son atelier, combinait la détente et la concentration extrêmes, le possible et l'impossible.

Cela ne suffit pas à expliquer l'immensité des « figures » de Salammbô, des bandits de Genet, des conquistadors de Terra Nostra, des hommes nés Cordillère et Amazone de Cien años de soledad. Ni les densités génératrices des Chemins des Ecritures et du Bestaire. Et moins encore L'Astronome, qu'on mit à la tête de son cercueil avant son incinération. Mais peut-être cela aide à comprendre qu'ici non plus rien n'est tombé du ciel.

On s'est parfois demandé pourquoi, dans les tableaux de Micheline LO, les signatures et les dates étaient si ostensibles, presque ostentatoires. C'est que le cerveau du peintre est de même nature que ce qu'il peint. Il peint des états-moments d'Univers, une fois jamais plus. Chacune de ses actions picturales est donc aussi un état-moment d'Univers une fois jamais plus. Elle est radicalement datée et située. Pour l'humilité et pour l'admiration.

Extraits d'un texte de Henri VAN LIER, 2007

Adresse du texte complet

https://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/sujets_d_oeuvre/lo.htm