

LOHLE CHASSE LES BOTTES DE 2000 LIEUES

Edouard Jaguer, français, Critique d'Art

Mai 2000 Paris

De temps à autre – cela se passe en général par intervalle d'une décennie au moins, parfois deux ou trois – la peinture explose. Ou plutôt, elle fait éruption, comme les volcans, sous la pression du feu central qui la dévore (Et l'on sait depuis déjà longtemps qu'en fait il n'existe pas de volcan vraiment éteint...). Cela a donné, depuis le début du XXe siècle, le fauvisme et son répondant outre-Rhin Die Brücke ; puis le mouvement abstrait-surréaliste au Danemark dès le signal donné par Egill Jacobsen avec son tableau «accumulation» ; Puis l'expressionnisme abstrait aux Etats-Unis, dont un des ténors, Hans Hoffmann, avait déjà participé à l'éruption du premier expressionnisme en Allemagne quarante ans plus tôt ; Puis l'automatisme québécois ; puis Cobra avec ses ramifications tardives ; autant de brutales déchirures de la forme picturale qui à chaque fois se traduisaient par des éclaboussements de couleurs à la face du tableau – et donc du spectateur – comme si la peinture se jetait par-dessus son propre bord, tonnait en son cratère, comme si à chaque fois c'était «l'éruption de la fin» où la peinture n'implosait que pour mieux pouvoir se regarder en face. Torrents colorés, filets de feu comme pour saluer Rimbaud, et toujours, au bord de ces cratères, un peintre, ou parfois plusieurs ensemble, car à ces éruptions, pour en assister les débordements et en marquer les limites, il faut des volcanologues compétents et courageux, et ce sont forcément les peintres.

Aujourd'hui, en ce printemps 2000, Miguel Lohlé est un de ces vulcanologues, expert à jouer avec le feu (cf. « Source de feu », 2000), sans perdre apparemment le contrôle de la situation, à l'égal d'Asger Jorn ou de Riopelle vers la fin des années 40. On prononçait alors les mots de « peinture-catastrophe », avant même qu'on emploie la même formule pour les films. Miguel Lohlé, cet Argentin qui a choisi de vivre à Amsterdam, sait à quoi s'en tenir sur les risques encourus, mais comme le dit le titre d'un de ses tableaux «bimillénaires», il a une «boussole cachée» : ce qui l'intéresse au premier chef, c'est la vérité expérimentale de son art, bien plus qu'une tentative de séduction du spectateur par le tableau ; et c'est pourquoi la couleur dans sa peinture est toujours si violente, plus proche du cri (penser à Munch), voire du hurlement que du murmure ou de la chanson.

Cette recherche de la vérité expérimentale est pour lui « le pâturage philosophique » par excellence et c'est elle qui lui permet de poursuivre sa trajectoire personnelle avec cette impavidité de funambule, comme elle lui a permis de s'immerger (au début des années 90) dans une recherche de « peinture collective » avec ses amis (qui sont aussi les miens) Rik Lina, Flores Knistoff, Leal Labrin, Tony Pusey et quelques autres (les participants n'étant pas toujours les mêmes d'une œuvre à l'autre). A propos de cette démarche, certains ont cru devoir parler de « New Cobra ». Mais non, il n'y a pas de « Nouveau Cobra », et s'il s'agissait de tout autre chose que d'une tentative de résurrection d'un mouvement qui en tant que tel avait cessé d'exister en 1951. Si je retrouve aujourd'hui devant certaines toiles de Lohlé comme «dialogue d'un fantôme» ou «phénomène explosif» des impressions aussi vives (vives et pas seulement «agréables») que celles que j'ai ressenties en 1946 lorsque chez Atlan j'ai vu pour la première fois les travaux de Jorn, ce n'est pas seulement parce que la peinture y est traitée avec une violence égale, ou que la couleur y atteint le même degré de stridence presque insupportable. Non c'est parce qu'on se trouve dans un cas comme dans l'autre au foyer même du mystère pictural, dans la vérité de son magma incandescent. C'est cela qui nous frappe au-delà de la couleur, dont on pourrait dire ici qu'après tout elle n'est que la partie visible du volcan.

C'est cette brûlure de l'être, qui est en même temps une brûlure du monde qui se manifeste tour à tour chez Nolde ou Kandinsky dans les années 10, chez Mortensen en 1943, Jorn en 1946, chez De Kooning ou Hans Hoffmann en 1950, Raoul Hausmann en 1960 ou Lohlé en 2000. La coulée automatique préside à tout cela, à travers l'abstraction lyrique, le surréalisme et Cobra. Il y a de grands risques pour le créateur à affronter ce type de turbulence, et l'équipée sauvage ici n'est pas forcément couronnée de succès commercial comme elle le fut finalement pour un De Kooning dans ses dernières années (mais qui pourrait

affirmer que ce ne fut pas au détriment de la «vérité expérimentale » de son œuvre ?). Tout cela, Miguel Lohlé le sait, et aussi que le moment n'est certes pas favorable pour livrer ce genre d'assaut alors que toute une fraction du public s'intéresse surtout aux «installations » et autres vidéos, fariboles et gadgets, lesquels n'exigent évidemment pas du spectateur le même genre de contribution imaginative que la peinture, telle qu'elle a été pendant toute la seconde moitié du XXe siècle, abstraite ou figurative, surréaliste ou non, mais certes révélatrice de notre propre face cachée. Tout cela, Miguel Lohlé le sait aussi, mais peu lui importe ; avec le même creuset, la même flamme, la même raison, la même folie, le même regard- celui de Michel Strogoff, en un sens, que ses larmes sauvent - il continue le même saut de l'ange à la crête du volcan. C'est en raison de cet acharnement à affronter le pire que je l'estime et que j'aime sa peinture.