

Le voyage dans l'œuvre du peintre taïwanais contemporain Lo Ch'ing

Marie Laureillard

▶ **To cite this version:**

Marie Laureillard. Le voyage dans l'œuvre du peintre taïwanais contemporain Lo Ch'ing. Asie, 2016, L'art contemporain dans le monde asiatique, 8. halshs-02281160

HAL Id: halshs-02281160
https://shs.hal.science/halshs-02281160

Submitted on 7 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARIE LAUREILLARD

Le voyage dans l'œuvre du peintre taïwanais contemporain Lo Ch'ing

Télécharger au format PDF

La peinture à l'encre chinoise dite *guohua* 國畫 est-elle encore adaptée à la société contemporaine ? Pour Lo Ch'ing 羅青, peintre taïwanais né en 1948 également connu en tant que poète, ce genre artistique issu d'un passé révolu depuis la fin de l'empire en 1911 qui a toujours été associé à une technique graphique accomplie et à un indéniable sérieux conceptuel, n'a rien d'anachronique ou de suranné.

A Taiwan, au lendemain de l'arrivée du gouvernement chinois du Kuomintang en 1945, la peinture chinoise *guohua* 國畫, emblématique du nouveau régime, a supplanté la peinture de style japonais *nihonga* 日本畫 promue jusque-là par les autorités coloniales nippones (1895-1945). Puis, les années 1960 ont vu naître à Taiwan un courant moderniste cherchant à combiner la peinture chinoise à l'encre et l'expressionnisme abstrait d'origine américaine, dont l'artiste Liu Kuo-sung (1932-) a été le chef de file. Cette pure recherche formelle allait faire place à des préoccupations identitaires dans les années 1970, puis sociales et politiques dans les années 1980. C'est dans ce contexte que Lo Ch'ing a peu à peu élaboré un style personnel. Formé à la peinture classique dès l'âge de treize ans par le peintre traditionaliste Pu Xinyu (浦心瑀) (1896-1963), cousin du dernier empereur, il a pris conscience de la nécessité de repenser cet art en se lançant dans l'écriture d'une poésie moderne. Puisqu'il adoptait un style littéraire moderne, il lui fallait insuffler un esprit nouveau à sa peinture, pour laquelle il reste cependant fidèle aux matériaux traditionnels que sont l'encre et le lavis sur papier.

L'œuvre de Lo Ch'ing est placée sous le signe du voyage. L'artiste a fait son premier grand voyage à l'âge d'un an, lorsqu'il est arrivé à Taiwan avec ses parents dans le sillage de Chiang Kai-shek, défait par Mao, en 1949. Sa peinture à l'encre révèle une fascination pour ce thème si prégnant dans la peinture de paysage ancienne, où le spectateur est invité à se déplacer virtuellement. On se souvient de ces grandioses paysages qui, depuis la dynastie des Song, mettent en scène de petits personnages qui s'y promènent pour mieux les contempler. Lo Ch'ing, grand voyageur lui-même, parcourt Taiwan, le monde – il part étudier aux Etats-Unis en 1974 -, puis, à la fin des années 1980, la Chine – le pays de ses ancêtres, dont il a été séparé pendant quarante ans. Il conçoit le voyage sous

un angle à la fois temporel et géographique. Il l'exprime dans sa peinture d'une manière très personnelle : ses paysages sont traversés de bateaux, d'avions, de ponts, de routes, de chemins de fer qui serpentent à travers la campagne.

Le voyage dans la peinture traditionnelle

A travers toute sa création, Lo Ch'ing dialogue constamment avec le passé : il effectue un voyage temporel permanent, qui peut apparaître comme une sorte de pèlerinage spirituel. Grâce à ses études auprès de Pu Xinyu, Lo Ch'ing a pu adopter le point de vue de ce qu'il appelle une « société agraire »[1]: il a ainsi fait sienne l'idée propre à la peinture lettrée d'une nature à laquelle l'homme se fond et d'un cosmos que l'artiste tente de recréer sous son pinceau.

Pour sa part, Pu Xinyu, imprégné de peinture classique, ne semblait guère s'intéresser à la pensée nouvelle de son époque : « En tant qu'*ermite des collines de l'Ouest* attaché à la tradition, Pu Xinyu conserva ce goût qui prévalait depuis des siècles pour les Classiques, l'histoire, la poésie, la calligraphie et la peinture. Ses peintures représentaient des personnages, des paysages, des fleurs et des oiseaux. Durant ses longues années d'existence recluse, il s'efforça de donner à ses calligraphies et à ses peintures un tracé gracieux, élégant et serein. »[2]. Cousin du dernier empereur, le prince mandchou, considéré comme l'un des derniers peintres lettrés traditionnels, a initié Lo Ch'ing à la manière « bleue et verte » des Tang et du style de l'école du Nord et de l'école Ma-Xia des Song. Plus tard, sous l'égide d'un moine bouddhiste zen du nom de Ju-yu (入與), Lo Ch'ing a découvert la technique de « l'encre éclaboussée » de l'école du Sud et le style des peintres excentriques des Ming et des Qing.

Lo Ch'ing est donc profondément marqué par la tradition picturale lettrée, qu'il connaît d'autant mieux qu'il collectionne assidûment les *œuvres* du passé, avec lesquelles il est ainsi à même de « converser ». Depuis la dynastie des Yuan, la nature ne doit pas être le seul maître, au risque de produire une peinture superficielle, explique-t-il. Il faut insuffler à l'œuvre une « idée ancienne » (古意 *guyi*), une historicité : « Une peinture doit revêtir un sens historique et des perspectives culturelles : c'est seulement ainsi que l'on pourra révolutionner le passé »[3]. Le peintre se doit de connaître par cœur les interprétations faites par les Anciens pour produire un « art d'histoire de l'art » (*art-historical art*), selon l'expression de Jerome Silbergeld[4]. Afin d'éviter une approche purement verbale ou livresque de l'art ancien, Lo Ch'ing a entrepris de collectionner des peintures et de réécrire l'histoire de l'art en soulignant l'importance de certains peintres oubliés ou sous-estimés. Il a par exemple démontré que Wen Boren, neveu du célèbre Wen Zhengming de la dynastie des Ming, méritait d'être considéré pour son talent personnel et non pas seulement comme un épigone du premier[5].

Depuis l'époque des Song, innombrables sont les peintures de paysage (山水 *shanshui*) qui reposent sur l'idée de promenade ou de voyage, comme l'a montré James Cahill dans *The Lyric Jour-*

ney[6]. La catégorie de peinture la plus appréciée par le peintre et théoricien Guo Xi (1020-1090), auteur d'un traité du paysage, est celle où l'on évolue, où l'on se promène, où l'on voyage (*you* 游), plutôt que celle que l'on se contente de traverser ou de contempler[7]. La composition elle-même est liée à cette idée de déplacement. Ainsi, pour peindre une montagne, le peintre classique ne se tient pas en un lieu unique pour la regarder, mais il s'y aventure et l'observe sous plusieurs angles. Après quoi il rentre chez lui et la peint de mémoire. L'image obtenue cherche à rendre l'impression qu'il en a gardée et à traduire les émotions qu'il a éprouvées face au paysage. La figure humaine, de faibles dimensions et souvent absente, y est pleinement immergée. Ces paysages de méditation signifient bien plus que la seule jouissance de la nature. L'image du pêcheur ou du lettré évoluant dans le paysage symbolise une vie simple et retirée, un idéal de détachement, une communion profonde entre l'homme et la nature. Entre les diverses polarités (vide/plein, sinueux/droit, ombreux/éclairé), il y « réactive sa tension vitale »[8]. La composition en un découpage ternaire en trois plans (三遠 *san yuan*) correspond à un parcours spirituel : le promeneur réel ou imaginaire se trouve d'abord au pied de la montagne, dont l'ascension s'annonce aussi difficile que celle de la voie de la sagesse, puis il commence à gravir les contreforts pour contempler le lointain. La troisième étape offre enfin une vision d'ensemble sereine : le spectateur/promeneur est parvenu au détachement, à l'insouciance. Car « l'essentiel dans la peinture de *shanshui* n'est (…) pas le but mais le parcours, le cheminement ; c'est pourquoi les lointains ou distances à parcourir occupent une place si importante dans la théorie et la composition picturales »[9].

Si Lo Ch'ing mène un dialogue constant avec le passé, ses *oeuvres* n'en sont pas moins ancrées dans le monde contemporain et révèlent une réflexion approfondie sur la construction du sens et la syntaxe des images. Il reprend à son compte les motifs traditionnels – montagnes, sentiers sinueux, oiseaux, fleurs de prunier -, tout en mêlant à l'approche lettrée des motifs inattendus appartenant à notre époque – routes d'asphalte, voitures, avions, OVNI… Car si Lo Ch'ing n'oublie jamais de se pencher sur le passé pour mieux comprendre le monde d'aujourd'hui, une évolution lui semble nécessaire afin de mieux s'adapter à un vécu différent. « Lorsque j'examinais ma propre vie, je remarquais que j'utilisais le téléphone, je prenais le bus, je roulais à mobylette, etc. Je ressentais profondément mon déplacement d'une société agraire vers une société industrielle. A partir de vingt-deux ou vingt-trois ans, j'ai beaucoup voyagé en train, en voiture, puis en avion. »[10]. Lo Ch'ing raconte comment, devant un paysage bucolique, juste après l'avoir atteint à une vitesse fulgurante, il a la sensation de retourner à l'époque des Song : « Ce genre de sentiment me fait comprendre que je dois trouver un moyen de rendre fidèlement cette expérience schizophrénique. (…) Mes paysages ne sont pas seulement des portraits de moi, mais de mon époque. »[11].

Sémiotique et postmodernisme lui sont familiers, ce qui témoigne d'une sorte de voyage conceptuel à travers les cultures. Il a traduit en chinois dans les années 1980 l'ouvrage de Lyotard *La condition postmoderne*. De prime abord, cette association de la peinture *guohua* et du postmodernisme pourrait apparaître paradoxale, voire contradictoire, dans la mesure où le second remet en cause toute tradition. Mais le postmodernisme ne s'interdit pas d'y puiser. Car si le modernisme se caractérise par la recherche de l'originalité et la volonté de création de formes nouvelles, inédites, insolites, le postmodernisme admet en effet la réutilisation de formes préexistantes, y compris les

plus familières : l'artiste postmoderne, qui maîtrise parfaitement l'histoire et les techniques académiques de son art, en dispose pour laisser libre cours à la parodie, au jeu, à l'ironie[12]. Déconstruction et distorsion caractérisent effectivement l'œuvre de Lo Ch'ing, qui puise à sa guise divers éléments dans l'histoire de l'art pour leur en ajouter d'autres : selon Fredric Jameson, le postmodernisme permet de « renouveler des références autrement irréconciliables et d'entremêler différentes ambiances culturelles, en obtenant des hybrides et diverses dislocations du langage incroyables eu égard à leur situation historique »[13]. Ainsi, Lo Ch'ing déconstruit les formes classiques du paysage chinois en introduisant éléments abstraits et géométriques évocateurs de Dubuffet et motifs contemporains inattendus ou incongrus qui font songer à un Magritte. Il a élaboré un vocabulaire graphique issu de plusieurs influences, dont le *Manuel du Jardin du grain de moutarde*, la peinture japonaise *nanga* et la peinture occidentale moderne[14]. Les motifs que l'on y rencontre sont enrichis de couleurs vives. L'usage des couleurs n'est pas nouveau dans la peinture chinoise, comme en témoignent les fresques de Dunhuang, les paysages bleus et verts des Tang, ou même bien plus tardivement, Qiu Ying au XVIe siècle et Lan Ying au XVIIe siècle. Pu Xinyu, son maître, recourait lui aussi à la couleur, mais chez Lo Ch'ing elle devient plus prononcée, se chargeant souvent d'une signification symbolique.

Ce nouveau vocabulaire visuel questionne la pratique de la peinture de paysage et la relation de l'individu au monde naturel aujourd'hui, comme le montre la série de Lo Ch'ing intitulée *Hommage à « Voyageurs par monts et rivières » de Fan Kuan (溪山行旅 Xi shan xing lü)*. Le peintre Fan Kuan (v. 990-1030), de la période des Song du Nord, est l'un des paysagistes les plus célèbres et les plus honorés. L'*œuvre* à laquelle Lo Ch'ing rend hommage est un rouleau vertical conservé au Musée du Palais à Taipei (vers 1000 ; 206,3 x 103,3 cm). De minuscules figures humaines – d'intrépides muletiers – passent au pied de montagnes puissantes et massives qui, séparées du plan médian par des brumes, semblent quasiment inaccessibles. Il s'agit sans doute des montagnes que le peintre lui-même observa tous les jours de sa vie[15].

Dans le n°5 de la série de Lo Ch'ing *(2000 ; 137 x 69 cm)*, la montagne, dont les cimes se perdent dans les brumes, est laissée intacte dans la partie supérieure de la peinture, loin du tumulte de la vie quotidienne **[ill. 1]**. En revanche, les trois quarts inférieurs de l'image font place à des motifs épars ayant trait au voyage ou à la communication de masse. La composition est scindée en de nombreuses cases comme on en voit parfois chez Alechinsky, qui mêlent des éléments naturels (rochers, torrents, pics, nuages, arbres), un palmier – emblématique de Taiwan aux yeux de l'artiste -, des maisons, des fils électriques, des avions, une route d'asphalte, un ballon dirigeable, un téléphone portable, un ordinateur. L'emploi de la couleur rouge pour les cadres des cases et le fond de certaines images rappelle l'effet visuel produit sur les anciennes peintures monochromes par les sceaux qui contrastaient, comme ici, avec l'encre noire. Dans le n°6, le morcellement s'accroît encore davantage *(2008 ; 137 x 69 cm)*, : des gratte-ciel, usines, chemins de fer, routes viennent s'insérer entre les éléments naturels, parmi lesquels on reconnaît la mer, qui n'est que rarement présente dans la peinture chinoise classique. Peut-être s'agit-il des images de la vie quotidienne qui viennent à l'esprit de l'artiste taïwanais de retour dans son atelier. Dans le n°7, la ville semble avoir entièrement pris le dessus.



Ill. 1 Hommage à « Voyageurs par monts et rivières » de Fan Kuan n°5 (溪山行旅 Xi shan xing lü)(2000 ; 137 x 69 cm).

Lo Ch'ing nous invite ainsi à reconsidérer la relation entre homme et nature aujourd'hui. Ces aspects de la vie contemporaine nous séparent-ils de la nature ou nous en rapprochent-ils ? En quoi notre expérience diffère-t-elle de celle des montagnards de Fan Kuan? Sans doute l'artiste veut-il opposer la sérénité d'autrefois, qui permettait de s'imprégner et de se ressourcer dans la nature, au chaos contemporain d'une vie fragmentée, entrecoupée. Cette existence trépidante laisse-t-elle le temps de méditer et d'évoluer à son aise (遊 *you*) dans un paysage ? Peut-on « réactiver sa tension vitale » lorsqu'on se livre à des voyages effrénés (旅遊 *lüyou*) ? Ces *œuvres* suggèrent que nous sommes sans cesse en mouvement, et que l'excessive mobilité et le culte de la vitesse propres à notre époque « post-industrialisée » modifient notre perception de la nature et notre rapport au monde.

Le voyage pictural chez Lo Ch'ing

Nombre de peintures de Lo Ch'ing, comme nous l'avons déjà souligné, font écho à des *œuvres* anciennes. De *Dix mille ravins et nuages auspicieux* (萬壑祥雲 *Wanhe xiangyun*) (1997 ; 137 x 69 cm) émane une monumentalité, une majesté semblables à celles des paysages de Shen Zhou (1427-1509) ou de Dong Qichang (1555-1636) **[ill. 2]**. Sur ce rouleau vertical se déploie un paysage tout aussi intellectualisé que celui de ces deux peintres de la dynastie des Ming. Les pics vertigineux noyés de brume se succèdent à l'infini. Les masses rocheuses sombres, alternant avec des

pans rocheux plus clairs, résultent d'un travail du pinceau précis et maîtrisé, rehaussé de quelques couleurs : bleu de la mince bande de ciel qui apparaît tout en haut, rouge carmin des feuillages, ocre des escaliers. Les rochers s'empilent en des entrecroisements de plans complexes pour former une composition dynamique. Le cheminement à travers les montagnes est matérialisé par un escalier, élément inhabituel dans les peintures classiques, réapparaissant de loin en loin et attirant l'attention du spectateur. Comme toujours chez Lo Ch'ing, aucun lettré ni aucun paysan n'est représenté ici, mais l'escalier suffit à évoquer une présence humaine.



Ill. 2 Dix mille ravins et nuages auspicieux (萬壑祥雲 Wanhe xiangyun) (1997 ; 137 x 69 cm).

En Chine, Gao Jianfu, Xu Beihong, Feng Zikai, rêvaient de donner un souffle nouveau à leur pays durant la première moitié du vingtième siècle, puis plus tard à Taiwan, Liu Kuo-sung, Yu Cheng-Yao et Yü P'eng ont entraîné la peinture chinoise de style traditionnel sur le terrain de la modernité. Liu Kuo-sung, par exemple, s'est intéressé au voyage sur la lune et a imaginé des visions spatiales. Selon *Hsiao* Chong-ray, « ses *peintures cosmiques* (…) ont fait passer la peinture à l'encre chinoise bimillénaire de l'imaginaire du *paysage humain* à celui du *paysage cosmique* »[16]. Lo Ch'ing est également fasciné par le cosmos, comme en témoigne une peinture intitulée *Les OVNI sont arrivés !* (不明飛行物來了 *Bu minfeixingwu lai le*) (1983 ; 186 x 74 cm). Au centre de l'image, une route séparée en deux voies de circulation par une bande blanche discontinue conduit vers un ciel nocturne parsemé d'étranges objets lumineux : le voyage terrestre se prolonge dans l'espace.

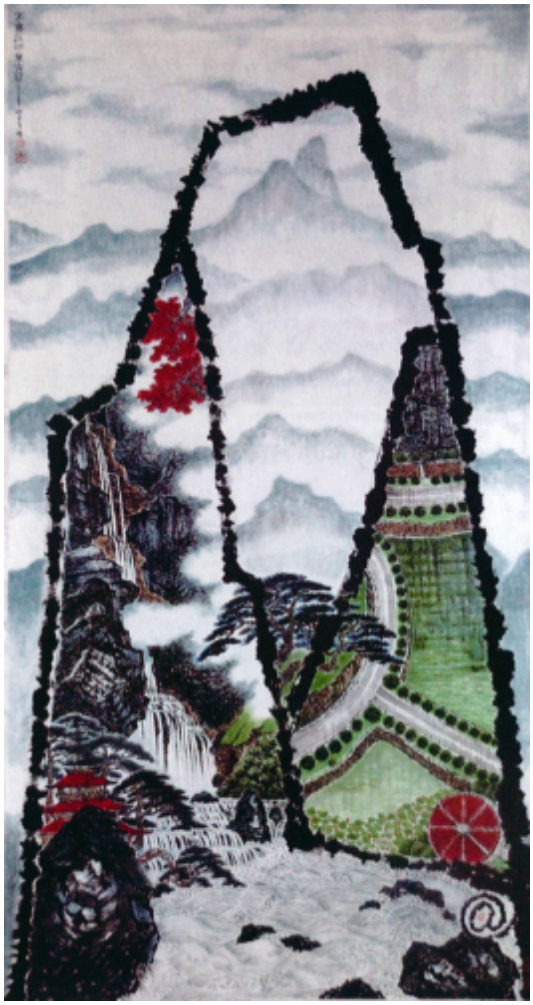
Au-delà de ses questionnements sur l'avenir du monde, Lo Ch'ing est également en prise avec une réalité plus immédiate. Ainsi, dans une peinture intitulée *Les rails de chemin de fer jaillissent des montagnes* (*Tiegui chu xiu tu*, 鐵軌出岫圖), un chemin de fer sillonne un ravin surmonté de falaises vertigineuses et de pins aux branches tortueuses sous des nuages noueux **[ill. 3]**. L'emploi de la perspective linéaire au premier plan confère un aspect surréel à cette *œuvre*, qui déroute également par la manière dont les pins paraissent imprimés en grand format sur les cimes lointaines. Les rails sont représentés à l'aide de traits noirs, que l'artiste appelle « traits de fer et d'acier » (鐵鋼皴法*tiegang cunfa*) et qui sont destinés à évoquer la réalité urbaine et la campagne transformée. Plusieurs styles sont associés ici : trait « sans contrainte » de la peinture lettrée pour figurer les falaises ; trait méticuleux pour représenter les conifères ; motifs géométriques à la Dubuffet ; motifs issus de l'encyclopédie picturale du XVIIe siècle dite *Manuel du jardin du grain de moutarde*. Pour évoquer l'industrialisation des campagnes, Lo Ch'ing adopte un style particulier, très angulaire, très sombre, qui vient rompre l'harmonie des courbes et des couleurs du paysage naturel. « Quand je peins, j'utilise la technique de la calligraphie cursive, introduisant l'élément calligraphique dans la peinture de paysage. Mais je recours à une méthode très angulaire pour évoquer une vision industrielle, qui envahit, en quelque sorte, une scène pastorale idyllique. Le contraste entre les deux montre les conflits, les problèmes opposant monde industriel et monde agraire. »[17].



Ill. 3 Les rails de chemin de fer jaillissent des montagnes (鐵軌出岫圖 Tiegui chu xiu tu)

Le contraste entre le paysage sauvage et l'irruption de la technologie, qui se retrouve souvent sous

son pinceau, n'est pas sans faire songer aux étonnants paysages du peintre chinois Yang Yongliang 楊泳梁(1980-), dont les photomontages numériques montrent de majestueuses montagnes traditionnelles où l'on découvre tout à coup la présence incongrue de gratte-ciel que l'on ne distinguait pas de prime abord. De telles *oeuvres* mettent en garde contre la menace que fait peser la croissance incontrôlée de la mégapole chinoise sur l'environnement naturel. Comme lui, et contrairement à un Liu Dan 劉丹, Lo Ch'ing ne montre aucun goût particulier pour l'abstraction, pourtant très développée à Taiwan durant les années 1960 avec les groupes de peinture Ton Fan (Orient) et de la Cinquième Lune.



Ill. 4 On ne peut faire abstraction des paysages et des torrents de jadis (不廢江河萬古流 Bu fei jiang he wan gu liu) (2015; 179 x 96 cm).

D'autres *œuvres d*e Lo Ch'ing soulignent encore plus explicitement l'écart entre les paysages du passé et ceux du présent, comme *On ne peut faire abstraction des paysages et des torrents de jadis* (不廢江河萬古流 *Bu fei jiang he wan gu liu*) (2015, 179 x 96 cm), qui représente un voyage à la fois géographique et temporel. L'artiste superpose à des chaînes de montagne noyées de brume qui s'étendent jusqu'à l'infini une vision fragmentaire cernée d'un épais trait noir, divisée en trois espaces **[ill. 4].** L'un offre aux regards une riante cascade à la Wen Zhengming (1470-1559) qui se faufile entre rochers, pavillon au toit rouge faisant écho au feuillage d'un arbre tracé d'un trait méticuleux et à la toiture d'un kiosque. Les flots tumultueux s'écoulent jusqu'au premier plan, qu'ils occupent entièrement. L'espace central se découpe sur les cimes nuageuses de l'arrière-plan, dont le style vaporeux évoque les peintres des Song Mi Fu (1051-1107) ou son fils Mi Youren

(1086-1165). Dans l'espace de droite s'inscrit une route vue à vol d'oiseau aux bords plantés d'arbres et conduisant vers une ville, évoquée par un enchevêtrement de traits de pinceau sombres et denses. On retrouve la juxtaposition iconographique qu'affectionne l'artiste, qui la qualifie de « collage étrange et aléatoire d'un monde agraire, industrialisé et post-industrialisé qui est comme un miroir brisé pris dans un tourbillon de changements kaléidoscopiques accélérés par la technologie d'internet »[18]. Dans l'angle inférieur droit, une arobase qui se dessine sur les flots vient corroborer la pensée de l'auteur en nous rappelant que nous vivons à l'époque d'internet, mais le message est clair : cela ne nous autorise pas à oublier le passé.

Comme le sentier sinueux des peintures classiques, la route d'asphalte apparaît donc chez Lo Ch'ing comme le symbole du mouvement, mais en y ajoutant la notion de technologie moderne et de vitesse. La série *Où est le reclus?*, par exemple, suggère que les campagnes d'aujourd'hui ne sont plus guère accueillantes pour les anciens lettrés retirés du monde. Dans *Pas de reclus, s'il vous plaît !* (禁止通行 *Jinzhi tongxing*) (1990 ; 140 x 69 cm), au bord d'une route qui occupe la moitié de la composition en diagonale, une pancarte en bois invite les voyageurs à s'éloigner : « Interdit aux reclus ». Malgré la commodité des transports modernes, les promeneurs isolés ou les ermites ne sont donc pas les bienvenus. La route, qui évoque la vitesse et dont la présence prosaïque détruit le charme d'une nature intemporelle, signifie aussi le changement de rythme de vie. Mais elle est brutalement interrompue par un rocher et une branche d'arbre, comme l'est le voyageur solitaire. Car qui peut encore aujourd'hui s'abandonner à la contemplation et à la méditation devant la nature ?

Cette route d'asphalte, on la retrouve dans *La vie, une course en taxi* (計程人生 *Jicheng rensheng*) (1992 ; 137 x 69 cm). L'artiste déclare que « maintenant, les routes sont construites avec une technologie moderne, à quoi s'ajoute la vitesse. Ainsi, quand on introduit une route dans une peinture de paysage, comment en montrer les caractéristiques ? Vous devez trouver un hélicoptère pour une vue aérienne. Alors il est possible de montrer la vitesse et la puissance associées à la route d'asphalte. Vous pouvez alors créer de nouvelles compositions, apporter un nouveau point de vue. »[19]). La perspective (la vue aérienne) n'a plus grand-chose à voir ici avec les trois plans de la peinture traditionnelle. La nature est présente sous forme d'arbres, qui se dressent sur un sol sombre, de part et d'autre d'une route au bord de laquelle on aperçoit une voiture rouge. Tracée à l'aide de touches de lavis gris rapides et fluides rappelant la calligraphie cursive, la route, au centre, divisée en trois bandes verticales successives suggérant les courbes du relief, attire inévitablement l'œil vers le haut de l'image et crée une respiration dans une composition par ailleurs chargée. Un poème occupant les deux angles inférieurs confère une dimension métaphorique à la scène[20]. La course en avant à bord du taxi devient celle de la vie humaine.

La vie est une route cahoteuse et sombre

Le paysage des deux côtés est tantôt partiel, tantôt complet

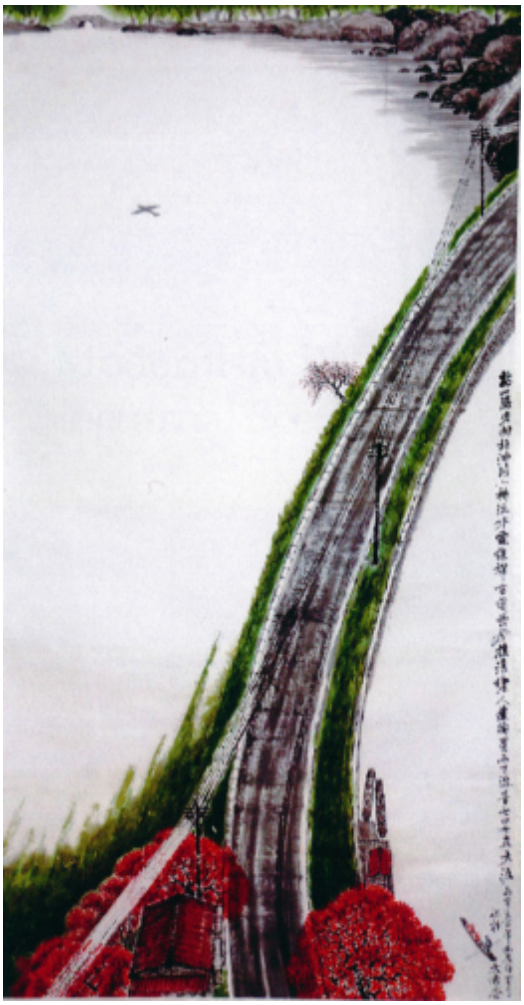
Mais nous sommes tous clients du taxi

Malgré nous, nous avançons toujours

La distance est calculée

La durée est calculée

Et nous devons payer le taxi de nos vies

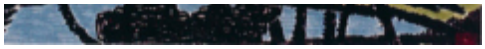


Ill. 5 Vignes desséchées, vieux arbres et route d'asphalte (枯藤老樹柏油路 Ku teng laoshu boyoulu) (2011 ; 179 x 96 cm).

La route apparaît aussi dans une autre peinture intitulée *Vignes desséchées, vieux arbres et route d'asphalte* (枯藤老樹柏油路 *Ku teng laoshu boyoulu*) (2011 ; 179 x 96 cm), où elle est vue à vol d'oiseau **[ill. 5]**. La route, tracée verticalement à l'aide de traits longs et parallèles, est coupée par les bords de la peinture, ce qui renforce la sensation de mouvement rapide qu'elle évoque. Bordée au premier plan d'arbres au feuillage rougeoyant et sur toute sa longueur de câbles électriques, elle passe au milieu d'une étendue d'eau laissée en blanc, qui s'achève dans la partie supérieure par un ponton, de la verdure et quelques rochers, en l'absence de ciel. Sur ce vaste espace blanc, qui n'est pas sans évoquer le vide de la peinture ancienne et ses virtualités, se dessinent de minuscules barques ainsi que l'ombre d'un avion. Dans cette *œuvre* mariant harmonieusement le rouge, le vert, le gris et le blanc, les époques – embarcations légères d'autrefois, route d'asphalte et avion d'aujourd'hui – se télescopent.

L'artiste révèle parfois son rêve de voyage vers un ailleurs, qu'il qualifie de « Source des fleurs de pêcher », pays prospère sans hiérarchie ni lois imaginé par le poète Tao Yuanming au Ve siècle, coupé du monde et que les Chinois associent traditionnellement à l'idée d'utopie. Veut-il montrer par là que l'espoir d'un monde meilleur est permis et qu'il ne faut pas renoncer à l'idée de s'y rendre un jour ? Lo Ch'ing rappelle que ce lieu paradisiaque se trouverait, selon certains, dans des régions reculées de Chine, peut-être au Hunan, région d'origine de son père. Ses parents contraints de rester à Taiwan après 1949 ont rêvé de leur terre natale comme du pays de la Source aux fleurs de pêcher : leur retour quarante ans plus tard n'a suscité que tragiques désillusions. Au contraire, pour sa famille restée sur le continent, Taiwan a fait figure de nouvelle Source aux fleurs de pêcher. « La source aux fleurs de pêcher n'est pas un lieu réel concret, mais simplement un état d'esprit. qui ne peut être découvert et adopté que par accident et non sur une décision consciente.», déclare l'artiste[21]. Cette contrée idyllique prend forme dans plusieurs de ses *œuvres*, comme *Le rêve de visite à la Source aux fleurs de pêcher* (夢中暗戀桃園花 *Meng zhong an lian taoyuanhua*) (2008 ; 137 x 69 cm), où le paysage se fragmente selon un effet de miroir brisé pour offrir une vision de montagne et d'eau, agrémentée de pêchers couverts de fleurs roses **[ill. 6]**. Toute référence à la technologie moderne est absente. L'image se découpe en trois plans successifs à la manière traditionnelle. Au premier plan se dressent des pins et des rochers, couronnés de nuées d'oiseaux en plein vol. Un peu plus loin serpente un large fleuve aux berges verdoyantes, où vogue un bateau à voile. Tout en haut du rouleau vertical, des cimes grises voilées de brume se découpent sur le ciel bleuté traversé de bancs de nuages, où l'on distingue le sceau rouge de l'auteur. Ce dernier est déjà entraîné au loin, tout comme l'esprit du voyageur ou du spectateur. Le voyage dont rêve Lo Ch'ing ramène vers un monde naturel qui permet le même parcours spirituel que celui des lettrés d'autrefois.





Ill. 6 Le rêve de visite à la Source aux fleurs de pêcher (夢中暗戀桃園花 Meng zhong an lian taoyuanhua) (2008 ; 137 x 69 cm).

« En tant que peintre de scènes nocturnes, de plantes luxuriantes (en particulier de palmiers) et de routes sinueuses vues du ciel, il compose ses images de couleurs chaudes, claires et puissantes, vives et ludiques, avec une saveur évoquant quelque peu le peintre Shen Zhou des Ming. En paix avec lui-même, sans éprouver le besoin de pratiquer l'abstraction, il est au centre de la vie intellectuelle à Taipei. »[22]. Ainsi Michael Sullivan décrivait-il Lo Ch'ing en 1996. Depuis, l'artiste a continué sur sa lancée. Puiser dans le répertoire classique atteste de la pertinence de la peinture lettrée à ses yeux. Il enrichit ce langage de ces néologismes que sont les motifs issus du monde contemporains. Persuadé de la valeur de l'héritage lettré, il y est attaché intellectuellement et sentimentalement. Si « la peinture de paysage incarne, lorsqu'elle est réussie, la trace d'une expérience, correspondant à la rencontre entre le monde (à travers le paysage) et l'homme (grâce à ses émotions) »[23], Lo Ch'ing exprime à son tour ses sentiments face au monde, face à son environnement immédiat, face à l'impact de la technologie sur les modes de vie. Loin d'être le seul artiste à se revendiquer comme l'héritier des anciens lettrés, il n'a pas vécu les bouleversements politiques et sociaux qui, sur le continent chinois, ont entraîné une certaine rupture dans la transmission des valeurs et des idées. Les peintres « néo-lettrés » du continent réapparus à la fin des années 1980 n'ont pas suivi de formation classique en peinture et calligraphie ni étudié le système de pensée traditionnel[24]. Lo Ch'ing, en revanche, a eu un accès direct à ce substrat culturel sous l'égide de Pu Xinyu. Pourtant, son *œuvre* déroute : « Lo Ch'ing, dans le traitement de détails selon le goût traditionnel, y ajoute inopinément un contenu surréaliste, au point que le sentiment de familiarité que ses peintures suscitent à première vue chez les spectateurs se dissipe rapidement. »[25]. A travers son *œuvre* très diversifiée et remplie de citations, il est l'un de ceux qui ont le plus réfléchi à la notion de déplacement si fondamentale dans la peinture classique et à laquelle il confère une signification particulière. Plutôt que de se fondre au paysage, on préfère aujourd'hui le survoler en hélicoptère, remarque-t-il. Il ne s'agit plus du voyage initiatique d'antan imprégné de spiritualité. Le voyage contemporain ne permet plus le même recueillement, la même communion avec la nature, il est devenu un désir de mouvement jamais assouvi, une errance angoissée, une course effrénée vers la mort, bien éloignée de la paix intérieure et du détachement du lettré en méditation devant un rocher ou une montagne.

BIBLIOGRAPHIE

BARNHART Richard M., CAHILL James, WU Hung, YANG Xin, NIE Chongzheng & LANG Shaojun, *Trois mille ans de peinture chinoise*, Picquier, 1998.

CAHILL James, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*, Harvard University Press, 1996COMENTALE Christophe, *Cent ans d'art chinois*, La Différence, 2010.

ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux : la culture du shanhui*, Paris : Hermann, 2005.

HSIAO Chong-ray, « Les perles de Formose – Une brève histoire de la peinture abstraite à Taiwan », catalogue de l'exposition *From China to Taiwan : les pionniers de l'abstraction (1955-1985)*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 2017.

JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011.

JULLIEN François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris : Gallimard, 2014.

KUO Jason C., *The Poet's Brush: Chinese Ink Paintings by Lo Ch'ing*, Washington DC: New Academia Publishing, 2016, LÜ Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris : Somogy, 2015.

LAUREILLARD Marie, « Entre poésie, peinture et calligraphie : l'esthétique de la nature chez l'artiste taïwanais Lo Ch'ing », dans Hélène Campaignolle-Catel et Karine Bouchy (dir.), *Ecriture* (*à paraître*.

LO CHING, « Lo Ch'ing and the Postmodern Landscape : An Interview » (consulté le 25/02/2017)

http://the-poets-brush.artinterp.org/omeka/files/original
/cd1c8a93cdcb8a53aee260c386513353.pd

LO Ch'ing, *Window Landscapes*

http://loching.com/%E7%BE%85%E9%9D%92%E5%8F%B0%E5%8C%97%E8%A6%96%E7%AA%97%E5%B1%B1%E6%B0%B4%E7%95%AB%E5%B1%95%EF%BC%9Alo-chings-windows-landscape-show.html (consulté le 30/01/2017

MARIJNISSEN Silvia, « Digesting Tradition : the Poetry of Lo Ch'ing » dans Anders Hansson, *The Chinese At Play: Festivals, Games and Leisures*, Londres: Paul Kegan, 2002.

SILBERGELD Jerome, *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form*, Seattle: University of Washington Press, 1982.

SULLIVAN Michael, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996.

---

[1] « Lo Ch'ing and the Postmodern Landscape : An Interview », p. 2 (consulté le 25/02/2017).

http://the-poetbrush.artinterp.org/omeka/files/original
/cd1c8a93cdcb8a53aee260c386513353.pdf

[2] Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris : Somogy, 2013, p. 114.

[3] Entretien avec l'auteur, 29 octobre 2015.

[4] Jerome Silbergeld, *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form*, Seattle: University of Washington Press, 1982, p. 21.

[5] Entretien avec l'auteur, 29 octobre 2015.

[6] James Cahill, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*, Harvard University Press, 1996.

[7] François Jullien, *Vivre de paysage*, Paris : Gallimard, 2014, p. 86.

[8] François Jullien, *Vivre de paysage*, Paris : Gallimard, 2014, p. 165.

[9] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux : la culture du shanshui*, Paris: Hermann, 2005, p. 121.

[10] « Lo Ch'ing and the Postmodern Landscape : An Interview », p. 2 (consulté le 25/02/2017). http://the-poets-brush.artinterp.org/omeka/files/original /cd1c8a93cdcb8a53aee260c386513353.pdf

[11] « Lo Ch'ing and the Postmodern Landscape : An Interview », p. 4, *ibidem*.

[12] Silvia Marijnissen, « Digesting Tradition : the Poetry of Lo Ch'ing » dans Anders Hansson, *The Chinese At Play: Festivals, Games and Leisures*, Londres: Paul Kegan, 2002, p. 197-198.

[13] Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011, p. 256.

[14] Entretien avec l'auteur, 29 octobre 2015.

[15] Richard M. Barnhart, James Cahill, Wu Hung, Yang Xin, Nie Chongzheng & Lang Shaojun, *Trois mille ans de peinture chinoise*, Picquier, 1998, p. 100.

[16] Hsiao Chong-ray, « Les perles de Formose – Une brève histoire de la peinture abstraite à Taiwan », catalogue de l'exposition *From China to Taiwan : les pionniers de l'abstraction(1955-1985)*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 2017.

[17] « Lo Ch'ing and the Postmodern Landscape : An Interview », p. 3 (consulté le 25/02/2017). http://the-poets-brush.artinterp.org/omeka/files/original /cd1c8a93cdcb8a53aee260c386513353.pdf

[18] Voir un essai de l'artiste intitulé *Window Landscapes* (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article) : http://loching.com/%E7%BE%85%E9%9D%92%E5%8F%B0%E5%8C%97%E8%A6%96%E7%AA%97%E5%B1%B1%E6%B0%B4%E7%95%AB%E5%B1%95%EF%BC%9Alo-chings-windows-landscape-show.html (consulté le 30/01/2017

[19] Interview, http://the-poets-brush.artinterp.org/omeka/interview (consulté le 27/02/2017)

[20] Sur le rapport entre peinture, poésie et calligraphie dans l'œuvre de Lo Ch'ing, voir : Marie Laureillard, « Entre poésie, peinture et calligraphie : l'esthétique de la nature chez l'artiste taïwanais Lo Ch'ing », dans Hélène Campaignolle-Catel et Karine Bouchy (dir.), *Ecritures V* (*à paraître*).

[21] Jason C. Kuo, *The Poet's Brush: Chinese Ink Paintings by Lo Ch'ing*, Washington DC: New Academia Publishing, 2016, p. 28-29 (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article).

[22] Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996, p. 185-186 (traduit de l'anglais).

[23] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux : la culture du shanhui*, Paris : Hermann, 2005, p. 167.

[24] Christophe Comentale, dans *Cent ans d'art chinois* (La Différence, 2010, p. 223-233), étudie le courant « néo-lettré », dans lequel il classe les peintres Zhu Xinjian, Xu Lele, Yang Chunhua ou encore le Taïwanais Yü P'eng. Lü Peng identifie également un courant « néo-lettré » né en Chine à la fin des années 1980, auquel il rattache également Zhu Xinjian, mais aussi Wang Mengqi, Chen Shouxiang, Fang Jun, Li Laoshi, Chang Jin, Wang Yong, Chen Ping, Liu Ergang, etc. Voir : Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris : Somogy, 2013, p. 576-582.

[25] Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris : Somogy, 2013, p. 458.