



HAL
open science

Entre poésie, peinture et calligraphie : l'esthétique de la nature chez l'artiste taiwanais Lo Ch'ing

Marie Laureillard

► To cite this version:

Marie Laureillard. Entre poésie, peinture et calligraphie : l'esthétique de la nature chez l'artiste taiwanais Lo Ch'ing. Hélène Campaignolle-Catel et Karine Bouchy. Écritures V : Systèmes d'écriture, imaginaire lettré, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.325-344, 2020, 978-2-37906-038-0. hal-02482225

HAL Id: hal-02482225

<https://hal.science/hal-02482225v1>

Submitted on 15 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.

ÉCRITURES V

Systemes d'écriture, imaginaire lettré

Actes du colloque international des 10 et 11 décembre 2015 organisé à l'Institut national d'histoire de l'art, par l'UMR Thalim (CNRS / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) en partenariat avec le Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CEEI), l'université Paris Diderot, l'EHESS, l'université Paris-Nanterre, l'université de Tokyo.

Violaine Anger, Luc Bachelot, Jan Baetens, Karine Bouchy, Bernadette Bricout, Claire Bustarret, Hélène Campaignolle-Catel, Júlio Castañon Guimarães, Roger Chartier, Anne-Marie Christin, Laurence Danguy, Florence Dumora, Jean-Jacques Glassner, Yves Jeanneret, Marie Laureillard, Hye-Min Lee, Jeon-Kyung Lee, Sophie Lesiewicz, François Lissarrague, Michel Melot, Marianne Simon-Oikawa, Torahiko Terada, Gaëlle Théval, Olivier Venture, Pascal Vernus, Barbara Wright

Textes réunis par Hélène Campaignolle-Catel et Karine Bouchy

Publié avec le concours de l'UMR Thalim,
du Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CEEI)
et de l'Institut des Humanités de l'université Yonsei (Corée du Sud)

Entre poésie, peinture et calligraphie : l'esthétique de la nature chez l'artiste taïwanais Lo Ch'ing

Marie Laureillard

Université Lumière-Lyon 2, Institut d'Asie Orientale

Comment être un artiste lettré dans le droit fil de la tradition chinoise à l'époque contemporaine, après tant de bouleversements politiques et sociaux ? Né en 1948, le peintre et poète Lo Ch'ing 羅青 n'a jamais douté de la nécessité de perpétuer un art issu d'une époque révolue, celui d'une élite lettrée qui s'était peu à peu désintégré sous les assauts de la modernité après la révolution de 1911. Originaire du Hunan, né à Qingdao, arrivé à l'âge d'un an à Taiwan en 1949 à la suite de : Chiang Kai-shek et des nationalistes, Lo Ch'ing a été formé aux humanités chinoises traditionnelles autant qu'occidentales. Il s'est initié à la peinture à l'encre classique dans la tradition de la cour auprès de Pu Hsin-yu (1896-1963), membre de la famille impériale mandchoue. Après avoir étudié la littérature anglaise à l'université Fu Jen, il a obtenu un *Master of Arts* de littérature comparée à l'université de Washington à Seattle en 1974, après la publication, très remarquée à Taiwan, de son premier recueil de poésie, intitulé *Manières de manger de la pastèque (Chi xigua de fangfa)* (1972).

Son expérience à l'étranger l'a sans doute encouragé à conduire un dialogue à la fois avec le passé et avec les cultures étrangères. Si Lo Ch'ing peut être considéré comme un lettré des temps modernes qui conjugue harmonieusement poésie, peinture et calligraphie, deux aspects fondamentaux de sa création méritent d'être examinés de plus près : le goût du jeu et l'ancrage spatio-temporel.

Un artiste lettré des temps nouveaux

La création de Lo Ch'ing est fondée sur une évidente volonté de perpétuer la tradition des lettrés chinois. Persuadé de la pertinence de la peinture à l'encre, ce dernier lui applique le concept global du postmodernisme issu du discours académique occidental afin de la renouveler, de la revivifier. Ce curieux mélange entre esthétiques traditionnelle chinoise et contemporaine occidentale résulte de son parcours personnel, allant de l'étude de la peinture chinoise classique auprès d'un peintre traditionaliste à celle de la littérature anglaise à Seattle. Lo Ch'ing cherche

ainsi à créer un art que l'on pourrait qualifier de « peinture néo-lettrée ». Sa pratique s'inscrit en effet dans le sillage de celle des lettrés d'autrefois par plusieurs aspects.

Tout d'abord, sa prédilection pour la peinture de paysage, qui a été un genre pictural majeur depuis le x^e siècle, révèle son attachement aux valeurs culturelles des lettrés. À son tour, il répète inlassablement les motifs de montagnes, d'eau, d'arbres, de rochers escarpés, de myriades de ravins, de cimes lointaines et de brumes légères, qui en constituent les éléments essentiels. Comme nous le rappelle Léon Vandermeersch,

Lorsque les peintres chinois recherchent leurs motifs directement dans la nature – beaucoup d'entre eux ont passé leur vie en ermites dans des sites sauvages et grandioses –, ce n'est pas pour reproduire sur les rouleaux les paysages qu'ils ont découverts, c'est pour mieux se pénétrer du sens cosmique des choses, qui est ce qu'expriment mystiquement leurs œuvres¹.

Lo Ch'ing s'inscrit pleinement dans cette tradition où l'artiste cherche à se fondre au rythme dynamique du cosmos en le recréant sous son pinceau et où le paysage représente symboliquement son état d'esprit, bien davantage que la réalité extérieure. On ne décèle en effet chez lui nulle tendance au réalisme. Conformément à la peinture chinoise traditionnelle, très tôt conçue comme un système de signes proche de celui de l'écriture et qui n'a guère accordé d'importance à l'idée de représentation², on découvre chez Lo Ch'ing un langage codifié, mais enrichi et renouvelé. Aux motifs conventionnels de la peinture traditionnelle, il en ajoute d'autres plus modernes, créant une ambiance surréelle qui n'est pas sans évoquer un Magritte : routes, voitures, avions, chemins de fer, fils électriques, soucoupes volantes. Il introduit parfois des formes géométriques inattendues cernées de lignes noires épaisses qui divisent les montagnes en une multiplicité de cellules. On trouve aussi des compositions inhabituelles, très asymétriques, des vues à vol d'oiseau, certains effets de miroir brisé ou de papier froissé qui fragmentent l'image, ainsi que des couleurs vives et audacieuses, tout en décelant çà et là de subtiles références aux maîtres du passé à travers les titres et les sujets abordés. Si son maître Pu Hsin-yu pratiquait déjà la couleur, il en avait une approche différente, beaucoup plus modérée. Sous le pinceau de Lo Ch'ing, on assiste à une explosion de couleurs vives qui peuvent déconcerter dans un premier temps l'amateur de peinture classique et qui révèlent une liberté nouvelle, peut-être acquise au contact de la peinture japonaise ou occidentale.

1. Léon Vandermeersch, « L'écriture en Chine », dans Christin (éd.), *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001, p. 82.

2. Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London, Reaktion Books, 1997, p. 116.

Un autre trait rapproche Lo Ch'ing des anciens lettrés : s'il n'est pas le seul peintre contemporain à se revendiquer comme leur héritier³, il est l'un des rares à pratiquer de pair peinture, calligraphie et poésie. La longue tradition consistant à associer poésie et peinture, déjà prônée par le poète Su Shi (1037-1101), mais qui ne fut réellement appliquée qu'à partir de la dynastie des Yuan avec Zhao Mengfu (1234-1322), lui est familière, en tant que collectionneur assidu des œuvres du passé. Poésie et peinture semblent revêtir la même importance à ses yeux. C'est ainsi qu'il opte pour une pratique parallèle, parfois conjointe, de ces deux arts, visant à dépasser, pour l'un, le mouvement moderniste poétique lié à un certain hermétisme d'un Lo Fu, et pour l'autre, l'abstraction picturale d'un Liu Kuo-sung. Ainsi, sa poésie se caractérise par un langage simple et prosaïque, tandis que sa peinture possède une dimension narrative, voire un contenu politique et social, loin des pures recherches formelles des peintres du groupe de la Cinquième Lune dans les années 1960.

Pour Lo Ch'ing, comme pour les peintres d'autrefois, « poème et peinture sont les deux faces parfaitement réversibles d'une même vision du monde⁴ ». Il exprime en effet les mêmes idées à travers l'un ou l'autre de ces deux media et les associe lorsqu'il appose sur une peinture une inscription calligraphiée. La pratique de la calligraphie s'impose donc. Ayant commencé par étudier la peinture dès l'âge de treize ans, Lo Ch'ing a été convaincu par ses professeurs de la nécessité d'apprendre la calligraphie pour une raison essentiellement pratique : pouvoir signer ses œuvres et y apposer un commentaire suivant la tradition, généralement sous forme de poésie. Ses professeurs, très traditionalistes, s'attendaient à ce qu'il écrive de la poésie classique, mais Lo Ch'ing a préféré d'emblée s'exprimer dans un style littéraire plus moderne, plus immédiat, plus à même, selon lui, de traduire ses sentiments et ses idées. Tourné vers une poésie résolument moderniste, il a réalisé qu'il lui fallait adapter son style calligraphique et pictural.

Comme le montre Paul Manfredi, l'artiste taiwanais a élaboré une esthétique syncrétique verbo-visuelle en fondant ce qu'il nomme l'école de « la calligraphie de la révélation contingente » (妙悟書法 *Miaowu shufa*), appliquant une notion

3. L'exposition *Ink Art: Past as Present in Contemporary China* (New York : The Metropolitan Museum of Art, 2014) donne un bon aperçu des nombreux avatars de la peinture à l'encre et de la calligraphie en Chine, de Liu Dan et Xu Bing à Yang Yongliang et Wang Tiande. 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.

4. Vandermeersch, *op. cit.*, p. 82.

d'entre-deux à la phénoménologie de l'œuvre artistique⁵. Ainsi définit-il la calligraphie de la « révélation contingente », qui doit apparaître :

1. entre le caractère chinois et sa signification ;
2. entre le point, la ligne et la surface de l'œuvre calligraphiée, entre les traits, entre les caractères, entre les mots, entre les vers, entre les lignes, entre le texte et le papier ;
3. entre les lignes, entre les points noirs, entre les surfaces noires, entre densité et légèreté, sécheresse et humidité, entre encre et couleur ;
4. entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, entre le calligraphe et le spectateur, entre les anciens et les modernes, le local et l'étranger ;
5. entre l'écriture, la littérature, les beaux-arts, le design, entre écriture et musique, théâtre, cinéma, danse et mouvement, entre écriture et sculpture ou architecture ;
6. entre écriture et société agraire, entre écriture et société industrialisée, entre écriture et société post-industrialisée.

Ce manifeste esthétique témoigne de sa volonté de moderniser l'art des lettrés pour mieux répondre à ce « 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'internet⁶ ». Lo Ch'ing fait également appel à une autre notion essentielle à la compréhension son œuvre, un concept propre à la poésie classique, le *xing* 興, qui repose sur les associations d'idées ou d'images évocatrices, pour réinventer la peinture en y intégrant une juxtaposition d'images. Ainsi cherche-t-il à mieux rendre compte de cette tension temporelle et géographique qui caractérise notre époque par des paysages de plus en plus fragmentés.

Selon cette théorie de la « révélation contingente », Lo Ch'ing se montre également désireux d'aller et venir entre art visuel et art verbal en restant fidèle à la « triple perfection » (*sanjue* 三絕) propre aux lettrés d'autrefois, qui comprenait à la fois peinture, poésie et calligraphie. Il voit dans la calligraphie un art de l'entre-deux, un art de la forme et de la non-forme, à la fois verbal et visuel, qui repose sur une harmonie des caractères tracés et des traits qui les constituent. Ainsi, le second trait tracé devra correspondre au premier, ainsi que le dernier, selon le principe de « l'unique trait de pinceau » énoncé par Shitao au XVII^e siècle. Ce médium serait

5. Paul Manfredi, *Modern Poetry in China: A Visual-Verbal Dynamic*, Amherst, New York, Cambria Press, 2014, p. 76.

6. Traduit de l'anglais par l'auteur. Voir l'essai de l'artiste intitulé « Window Landscapes » : <http://loching.com/視窗山水-windows-landscape> (consulté le 30/01/2017).

capable, selon lui, de communiquer les idées chinoises les plus sophistiquées à tous les peuples, même ceux qui ne lisent pas le chinois. La calligraphie, plutôt que des formes naturelles, représente la force de la vie, l'énergie. Aussi, pour bien tracer le caractère « un » (trait horizontal), doit-on avoir à l'esprit le mouvement rapide des nuages dans le ciel. Pour tracer un trait vertical, on pensera à une falaise vertigineuse.

Lo Ch'ing revendique une liberté totale en matière de styles calligraphiques, qu'il mêle à sa guise comme jadis Zheng Banqiao (1693-1765), ainsi que pour l'ordre des traits. Son style puise à diverses sources, dont l'artiste Xu Sangeng (1826-1890), qui se serait lui-même inspiré de l'écriture archaïque sur pierre et sur bronze, ce qui confère à la calligraphie de Lo Ch'ing une riche histoire⁷. Ce dernier estime être libéré par la technologie moderne des principes instaurés par Cang Jie, considéré comme l'inventeur mythique de l'écriture. L'emprise de Cang Jie sur celle-ci se matérialisait autrefois par les temples qui lui étaient dédiés : tout papier inscrit devait y être apporté et brûlé, ce qui atteste le caractère sacré de l'écriture chinoise. Selon Lo Ch'ing, séquences et directions des traits peuvent désormais contrevenir aux règles. Il tient cependant à préserver la dimension linguistique de la calligraphie, qui se distingue de la peinture abstraite par la transmission d'un message. Refusant la pure abstraction, qui constitue à ses yeux une limite à ne pas franchir, il estime que la forme peut cependant s'éloigner quelque peu du contenu. Ainsi, un poème lyrique pourra-t-il être rendu par des traits audacieux, violents, tremblants, âpres⁸.

L'image semble parfois déteindre sur la calligraphie : dans une peinture intitulée *Feuilles rouges empreintes de mélancolie* (輕愁似紅葉 *qingchou si hong ye*) (1979), les deux caractères calligraphiés qui la surmontent, « Légère tristesse » (輕愁 *qingchou*), font écho aux feuilles rouges tombant de l'arbre devant lequel se tient un cycliste rêveur à l'arrêt, tournant le dos à un bambou vert. Par leur mouvement et leur inclinaison, leurs points ou traits constitutifs semblent eux aussi se muer en feuilles mortes. Il y a là « osmose graphique » et « dynamique de voisinage » pour reprendre les termes d'Anne-Marie Christin⁹.

D'autre part, sous le pinceau de Lo Ch'ing, les caractères revêtent souvent un aspect presque pictographique, comme s'ils faisaient retour à leur forme primitive, comme par exemple le mot « paysage » (山水 *shanshui*), où, dans *Paysage d'été* (

7. Lothar Ledderose, « Zur Kunst Lo Ch'ings », dans *Lo Ch'ing: einen Versteckten Drachen Wecken*, Taipei, Chang Sheng Publishing House, 2002, p. 97-99.

8. Entretien avec l'auteur, 10 juin 2015.

9. Christin, IF, p. 169-170.

夏山水 *xia shanshui*), le caractère « montagne » se teinte de vert et évoque l'une de ces montagnes verdoyantes, couvertes d'une végétation luxuriante que l'on voit à Taiwan durant les étés saturés d'humidité, tandis que le caractère « eau » a une apparence paisible et fluide, comme une rivière aux flots tranquilles (fig. 1). Plusieurs sceaux ont été apposés de manière inhabituelle sur les traits d'encre. Le tracé paraît inspiré du style calligraphique sigillaire dit « grand sceau » (大篆 *da zhuàn*), qui remonterait au IX^e siècle avant notre ère. Les créations comme celle-ci donnent un sentiment de liberté et révèlent une attitude ludique que nous allons étudier à présent.

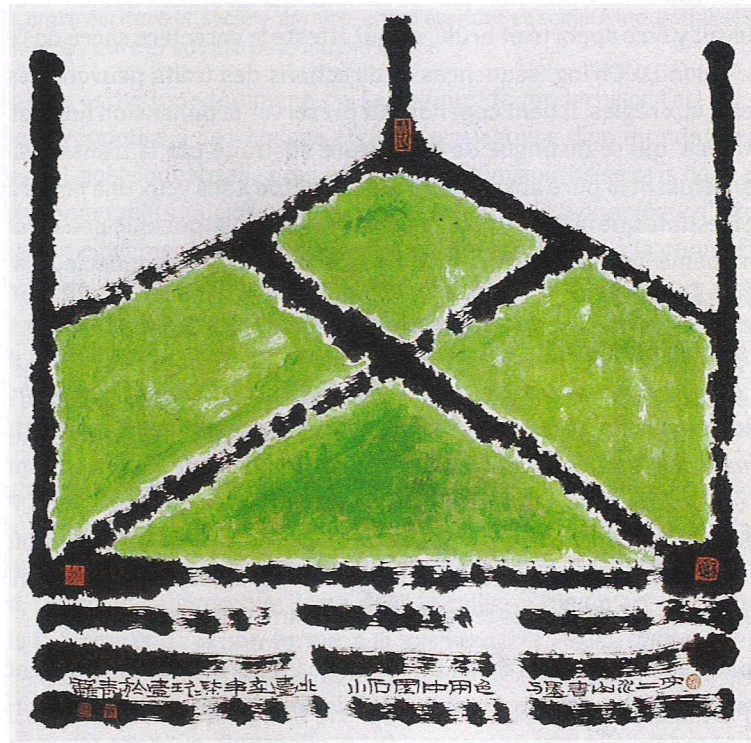


Figure 1 — *Paysage d'été*, encre et couleurs sur papier, 69,5 x 67 cm, 1997.
Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Goût du jeu et sens de l'humour

Lo Ch'ing a été le premier à utiliser le terme « postmodernisme » à propos de son art dans un essai écrit en 1989 intitulé *Qu'est-ce que le postmodernisme ?* Le postmodernisme permet de « renouveler des références autrement irréconciliables et d'entremêler différentes ambiances culturelles, obtenant des hybrides et diverses dislocations du langage incroyables eu égard à leur situation historique¹⁰ ». Conformément à cette définition, Lo Ch'ing s'autorise à puiser librement dans la tradition chinoise et à lui adjoindre à sa guise des éléments hétérodoxes. Il introduit des motifs contemporains inattendus ou incongrus : ainsi, une route, une voiture apparaissent vues à vol d'oiseau dans *La vie comme une course en taxi* (計程人生 *Jicheng rensheng*) (fig. 2).

La nature est présente ici 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. Cet espace clair fait respirer la composition par ailleurs assez chargée. Le poème occupant les deux angles inférieurs confère une dimension métaphorique à la scène. 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

L'inscription interagit ici avec l'image : le message écrit précise la notion de temps et de vitesse que suggère déjà le motif de la route.

Quand un peintre inscrit ses pensées, ses réflexions, ou ses appréciations sur une peinture (qu'il s'agisse d'un mot, d'une phrase, d'un poème ou d'un poème en prose), le spectateur ne peut pas passer à côté de ces symboles non-picturaux. Le texte influence le processus esthétique du spectateur, devenant une partie de la signification de la peinture¹¹.

10. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011, p. 256.

11. Jason C. Kuo, *The Poet's Brush: Chinese Ink Paintings by Lo Ch'ing*, Washington DC, New Academia Publishing, 2016, p. 22 (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article).



Figure 2 — *La vie comme une course en taxi*, encre et couleurs sur papier, 137 x 69 cm, 1992. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

La vitesse apparaît ici comme un élément en rupture par rapport à la peinture classique, malgré le lien à la tradition que manifeste l'inscription d'un poème sur l'image.

Dans cette même tradition chinoise, la copie, mais aussi le jeu et l'humour jouent un rôle important. Il s'agit également de deux attributs du postmodernisme, présents aussi bien dans la poésie que dans la peinture de Lo Ch'ing. Ainsi ce dernier est-il « bien connu dans les deux media pour son attitude espiègle, souvent farfelue, envers les formes établies¹² ». Sa poésie est « pleine de calembours, de plaisanteries, d'absurdités, ce qui lui confère un aspect ludique et fantaisiste. Les jeux de langage n'ajoutent généralement rien à la signification du poème, ils sont simplement là pour amuser¹³ », comme en témoigne le poème *Essor* (升 *sheng*) (1970).

Essor

Chaque feuille d'arbre
Pour revendiquer et embrasser
Son image l'année à venir
 flotte
 puis
 tombe

Ce poème, écrit dans un style simple, qui se caractérise par sa « clarté linguistique¹⁴ », paraît ludique par ses propos déconcertants (les feuilles revendiquant et embrassant une image) ainsi que par sa dimension visuelle. Lo Ch'ing s'intéresse à la poésie concrète, à laquelle il a consacré un essai théorique intitulé *De Xu Zhimo à Yu Guangzhong*. Le titre « Essor » crée une certaine surprise par le contraste qu'il offre avec le contenu du poème, où est évoquée la lente chute des feuilles, matérialisée par la position des trois caractères ainsi que par le rythme haché. C'est le cycle de la vie qui est suggéré ici : le déclin porte en lui un nouvel essor, un espoir d'avenir.

Un autre poème intitulé *Après l'avoir maintes fois observée, observer la mer bleue encore une fois* (多次觀滄海之後再觀滄海 *Duoci guan cang hai zhi hou zai guan cang hai*) (1985) commence ainsi : « Sur la calme et vaste mer / Il semble qu'il n'y ait rien du tout ». Le second vers sera répété cinq fois, tandis que figure en note

12. Michelle Yeh & N. G. D. Malmqvist (éd.), *Frontier Taiwan: An Anthology of Modern Chinese Poetry*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 298 (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article).

13. Joseph R. Allen, *Forbidden Games and Video Poems: The Poetry of Yang Mu and Lo Ch'ing*, University of Washington Press, 1993, p. 410 (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article).

14. En anglais « linguistic lucidity », voir *ibid.*

un renvoi à un poème de Cao Cao (155-220) – le plus ancien poème chinois connu sur la mer : à la dimension ludique s'ajoute ici la notion de copie, de collage. Selon Silvia Marijnissen, il ne s'agirait pas simplement d'un jeu, mais également d'une allusion à un concept philosophique essentiel du taoïsme, celui du vide, principe dynamique et agissant où s'opèrent toutes les transformations de l'univers¹⁵.

Une peinture renvoie également à ce concept de vide : *Lo Ch'ing regardant la montagne* (羅青觀山 *Luo Qing guan shan*) (fig. 3). Au-dessus d'une montagne tracée à l'aide d'une encre humide s'élève un gigantesque caractère signifiant « vide » (空 *kong*), tel un élément qui émanerait du paysage et en serait partie intégrante, vérifiant l'affirmation d'Anne-Marie Christin, selon laquelle, dans la culture chinoise, « peinture et écriture sont étroitement imbriquées l'une dans l'autre¹⁶ ». Les sommets noirs du premier plan tranchent avec ceux du second plan, tracés d'une encre plus délavée, et avec le caractère « vide », surdimensionné, écrit d'une encre très diluée et couronné d'une petite inscription à l'encre noire donnant la date, le titre et encadrée de deux sceaux rouges. Comme nous le rappelle Anne-Marie Christin, « à l'origine de l'écriture chinoise comme à celle du paysage peint, l'expérience fondatrice n'est pas celle de la trace mais du "vide" – c'est-à-dire de l'intervalle – grâce auquel toute communication entre une surface donnée et le monde qui la transcende est susceptible de s'ouvrir¹⁷ ». L'artiste invite à réfléchir à cette notion de vide que renferme tout paysage lettré et qui « porte toutes les choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations¹⁸ ». Le caractère signifiant « vide », partiellement pictographique, puisque la partie supérieure est formée par le radical de la grotte, produit ici un curieux effet de redondance avec la partie vide, que, paradoxalement, il remplit presque entièrement. Le bas de l'image est laissé vide, en écho à ce « vide » céleste. Au premier plan à gauche, au pied de la montagne, on distingue un troisième sceau rouge de Lo Ch'ing – une manière pour lui de manifester sa présence de manière humoristique, comme s'il se représentait ainsi lui-même en pleine contemplation face au paysage : le sceau, qui, d'ordinaire, fait du vide de l'image un « lieu de mémoire¹⁹ », devient ici un élément de la composition parmi d'autres : l'artiste médite face à la montagne et au vide qui la surmonte.

15. Silvia Marijnissen, « *From Transparency to Artificiality: Modern Chinese Poetry from Taiwan after 1949* », thèse pour le doctorat de langue et littérature chinoises, Université de Leyde, 2008, p. 176.

16. Christin, « Pour une sémiotique visuelle : les leçons de l'idéogramme », dans Nathalie Preiss et Joëlle Raineau (éd.), *L'Image à la lettre*, Paris, Paris-Musées et éditions Des Cendres, 2005, p. 258.

17. Christin, PB, 2009, p. 56-57.

18. François Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1979, p. 21.

19. Christin, PB, *op. cit.* p. 59.

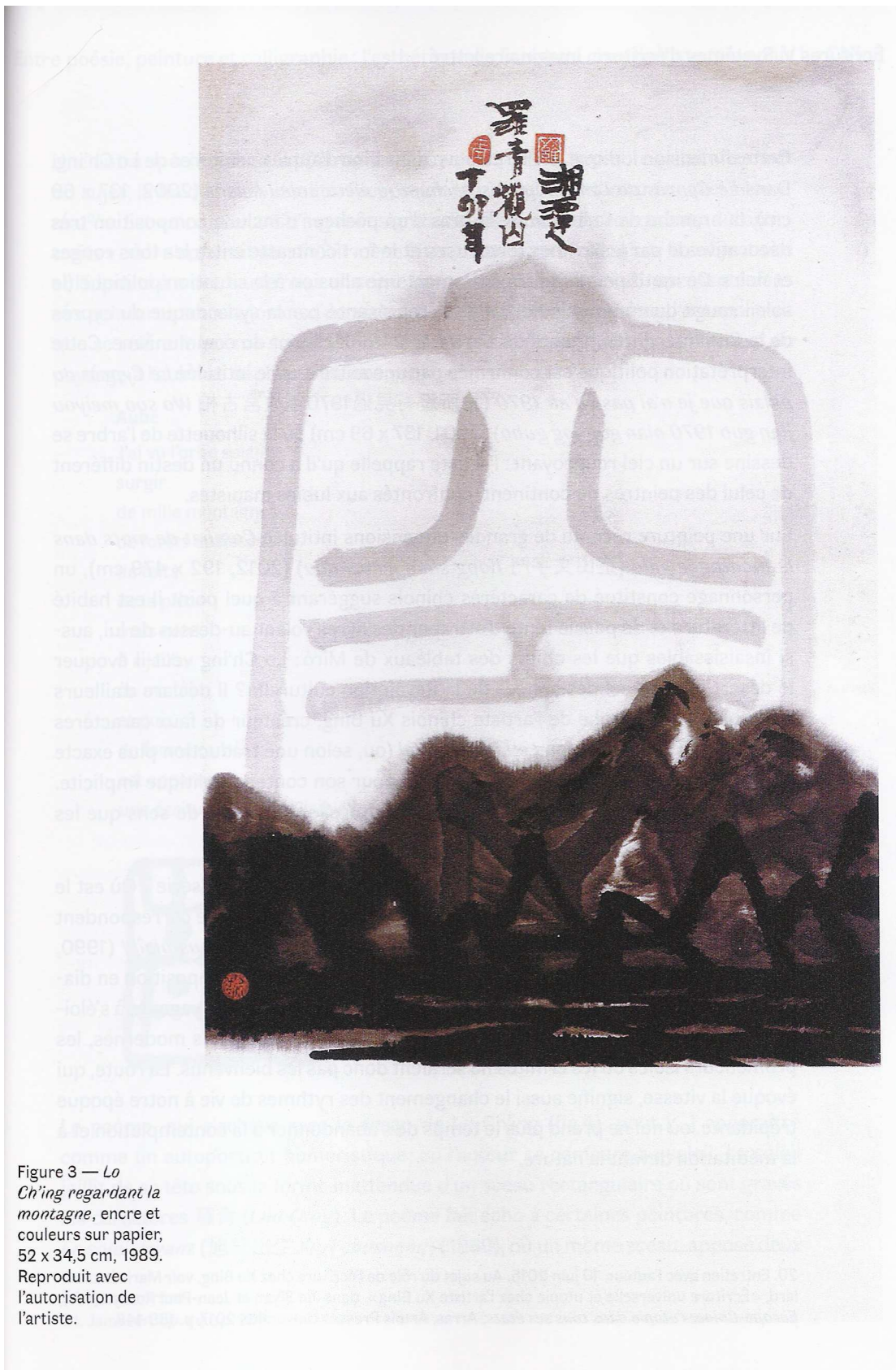


Figure 3 — *Lo*
Ch'ing regardant la
montagne, encre et
couleurs sur papier,
52 x 34,5 cm, 1989.
Reproduit avec
l'autorisation de
l'artiste.

Cette dimension ludique, on la retrouve dans bien d'autres peintures de Lo Ch'ing. Dans *Le Cyprès de l'ancien palais pêchant le vieux soleil levant* (2002, 137 x 69 cm), la branche de l'arbre imite le bras d'un pêcheur dans une composition très décorative de par les formes tortueuses et le fort contraste entre les tons rouges et noirs. Ce motif pourrait être également une allusion à la situation politique (le soleil rouge du communisme) à Pékin, représenté par la synecdoque du cyprès de la Cité Interdite : on tente de sauver le soleil déclinant du communisme. Cette interprétation politique est confirmée par une autre œuvre intitulée *Le Cyprès du palais que je n'ai pas vu en 1970* (我所沒有見過1970年故宮古柏 *Wo suo meiyou jian guo 1970 nian gugong gubo*) (2001, 137 x 69 cm) où la silhouette de l'arbre se dessine sur un ciel rougeoyant : l'artiste rappelle qu'il a connu un destin différent de celui des peintres du continent, confrontés aux lubies maoïstes.

Sur une peinture récente de grandes dimensions intitulée *Combat de mots dans la montagne vide* (空山文字鬥 *Kong shan wenzi dou*) (2012, 192 x 479 cm), un personnage constitué de caractères chinois suggérant à quel point il est habité de littérature et de poésie tente d'attraper des livres volant au-dessus de lui, aussi insaisissables que les objets des tableaux de Miró : Lo Ch'ing veut-il évoquer le désert intellectuel des années de la Révolution culturelle ? Il déclare d'ailleurs approuver la démarche de l'artiste chinois Xu Bing, créateur de faux caractères dans sa célèbre installation *Le Livre du ciel* (ou, selon une traduction plus exacte du terme 天書 *tianshu*, *L'Écriture du ciel*), pour son contenu politique implicite. Il y voit une dénonciation de la Révolution culturelle, aussi vide de sens que les caractères inventés par Xu Bing²⁰.

Diverses séries posent des questions graves sur un ton léger. La série « Où est le reclus ? » suggère ainsi que les anciens lettrés retirés du monde ne correspondent plus aux modes de vie contemporains. Dans *Pas de reclus, s'il vous plaît!* (1990, 140 x 69 cm), au bord d'une route qui occupe la moitié de la composition en diagonale, une pancarte en bois usée par les intempéries invite les voyageurs à s'éloigner : « Interdit aux reclus ». Malgré la commodité des transports modernes, les promeneurs isolés ou les ermites ne seraient donc pas les bienvenus. La route, qui évoque la vitesse, signifie aussi le changement des rythmes de vie à notre époque trépidante, où nul ne prend plus le temps de s'abandonner à la contemplation et à la méditation devant la nature.

20. Entretien avec l'auteur, 10 juin 2015. Au sujet du rôle de l'écriture chez Xu Bing, voir Marie Laureillard, « Écriture universelle et utopie chez l'artiste Xu Bing », dans Jin Siyan et Jean-Paul Rosaye (éds), *Europe-Chine : l'utopie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Université, 2017, p. 139-148.

Une autre spécificité de la postmodernité, selon Fredric Jameson, serait « la mort du sujet, la fin de l'individualité, l'éclipse de la subjectivité dans un nouvel anonymat²¹ ». Est-ce ce que Lo Ch'ing veut signifier dans sa série de soi-disant « autoportraits » où il n'apparaît jamais ? Il mène en tout cas une réflexion sur la subjectivité et l'identité à travers une mise en scène humoristique de son moi, représenté dans ses peintures sous la forme d'un sceau. C'est à cette étrange forme d'autoportrait que se réfère le poème suivant, intitulé *Aube* (日出 *Richu*) (1988), dans lequel un paysage à l'aube se déploie sous nos yeux :

Aube

J'ai vu l'orbe solaire
surgir
de mille montagnes
de forêts épaisses
de toits
de la pièce
mais non !
Il a jailli
de ma tête
et puis
de forme carrée
est apparue
une écriture sigillaire lisible

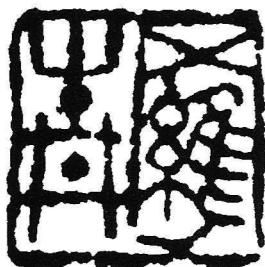


Figure 4 — Sceau de Lo Ch'ing.

Le poème, qui s'achève avec le sceau de Lo Ch'ing (fig.4), peut [...] apparaître comme un autoportrait humoristique, où l'auteur se compare au soleil. Le soleil jaillit de sa tête sous la forme inattendue d'un sceau rectangulaire où sont gravés les caractères 羅青 (*Luo Qing*). Le poème fait écho à certaines peintures, comme *Le soleil levant* (旭日出生 *Xuri chusheng*) (1969), où un même sceau, apposé deux

21. Jameson, *op. cit.*, p. 256.

fois, s'élève au-dessus du toit d'une maisonnette dressée au pied d'une butte. Dans le poème et la peinture, qui défient tout logique, l'auteur joue avec le spectateur : la soudaine apparition du sceau est aussi improbable que la transformation d'une forme ronde en une forme carrée.

L'artiste demeure donc invisible dans ses peintures, fidèle à la tradition picturale chinoise, où l'être humain apparaît comme insignifiant face à la grandeur de la nature, d'une taille infime ou absent, tout en introduisant à sa manière la notion occidentale d'autoportrait. L'usage du sceau, image graphique du nom de l'artiste, semble être un clin d'œil aux figures représentées par le peintre, qui, ainsi, « reconnaît la nature arbitraire des choses signifiées » selon Craig Clunas²² : le sceau devient un signe parmi d'autres.

L'une de ses peintures les plus drôles met en scène un oiseau au corps tracé d'un trait expressif et rapide, ouvrant de grands yeux jaunes étonnés, dans un style évocateur du peintre excentrique Zhu Da (1626-1705). Sur le long bec de l'oiseau aux allures de marabout a atterri une fourmi portant un sceau rouge, auquel Lo Ch'ing attribue la fonction d'autoportrait, et qui joue également un rôle esthétique en contrastant avec l'encre noire. Le titre rend l'ensemble plus humoristique encore : *Qu'est-ce que tu fais là ? - Autoportrait* (做甚麼？ / 自畫像 *Zuo shenme / Zihuaxiang*) (1982) : l'oiseau semble très surpris par la présence insolite du peintre sur son bec (fig. 5).

Sur une autre peinture intitulée *Lo Ch'ing en Chine / Autoportrait* (羅青在中國 / 自畫像 *Luo Qing zai Zhongguo / zihuaxiang*) (2006, 69 x 69 cm) le sceau est représenté au point de rencontre de deux falaises vertigineuses vues d'en dessous, formant deux triangles reliés à un angle, représentées en noir devant un ciel nocturne étoilé bleu sombre, comme si Lo Ch'ing risquait de chuter à tout moment dans cette position improbable. Une autre peinture, très semblable mais sur fond de ciel blanc, s'intitule cette fois *OVNI en Chine / Autoportrait* (不明飛行物在中國 / 自畫像 *Bu mingfei xingwu zai Zhongguo / zihuaxiang*) (2006, 69 x 69 cm) : les deux falaises forment également deux triangles, dont l'un se trouve dans la moitié inférieure de la composition et l'autre, inversé, dans la moitié supérieure. L'artiste veut-il indiquer qu'il a perdu ses repères et qu'il ne reconnaît plus l'endroit de l'envers ? L'allusion à des OVNI est-elle un questionnement sur l'avenir du monde ? Ou bien signifie-t-elle que la Chine lui est devenue étrangère au point qu'il se sent lui-même venu d'une autre planète ?

22. Craig Clunas, *Art in China, op. cit.*, p. 219 (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article).



Figure 5 — *Qu'est-ce que tu fais là ?- Autoportrait*, encre et couleurs sur papier, 76 x 50 cm, 1982. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Nature et ancrage spatio-temporel

Ainsi, Lo Ch'ing tourne parfois son regard vers l'avenir en abordant dans ses œuvres la science fiction²³ ou l'écologie. Il le tourne également vers le passé, comme en atteste sa série nommée « Conversation avec les grands maîtres », où il lance des « appels » à plusieurs grands peintres classiques en s'inspirant de leurs styles. Ses premières peintures étaient encore assez conventionnelles par le choix des motifs : rochers, maisons de campagne, étangs de lotus, pins... Puis il a entrepris d'introduire un vocabulaire artistique nouveau.

Le but ou l'ambition d'un artiste est d'essayer d'appréhender l'imaginaire de son temps, déclare-t-il. Je pense qu'il y va de ma responsabilité de créer un motif graphique ou une image enracinée dans la tradition chinoise, mais qui montre en effet l'avenir de cette culture. Mon devoir est d'enrichir le vocabulaire de ce langage²⁴.

Contrairement aux peintures plus conservatrices de son maître Pu Xinyu, ces paysages nouveaux témoignent en premier lieu de la force du lien de l'artiste avec son espace géographique. Ainsi le palmier occupe-t-il une place centrale dans ses poèmes et dans ses peintures. A la différence des motifs chinois traditionnels que sont les pins, les bambous, les orchidées ou les chrysanthèmes, le palmier peut être considéré comme l'expression d'une conscience taïwanaise. Le palmier, arbre courant sur cette île traversée par le tropique du Cancer, en est, pour l'artiste, un motif emblématique : « Avec les routes d'asphalte et les gratte-ciel, le palmier a une beauté totalement moderne, ainsi qu'une saveur primitive et tropicale propre à Taiwan²⁵ », affirme-t-il.

Peinture et poème sont étroitement imbriqués dans l'exemple suivant, *Le Flambeau vert* (綠色的火把 *Lüse de huoba*) (fig. 6). Le poème apparaît dans la partie inférieure de la peinture, encadré par deux sceaux rouges, tracé dans un style calligraphique « courant » (行書 *xingshu*) aussi fluide que le plan d'eau sur lequel il s'inscrit, venant clarifier et compléter le message transmis par l'image.

23. Lo Ch'ing a abordé le domaine de la science-fiction dans plusieurs de ses œuvres depuis *Un OVNI est arrivé*, recueil de poésies et de peintures (1983). Voir à ce sujet la revue *Jentayu* n° 10 (« L'avenir », 2019), où figurent peintures et poèmes de Lo Ch'ing traduits par M. Laureillard, p. 113-122 et <http://editions-jentayu.fr/numero-10/lo-ching-un-ovni-est-arrive> (consulté le 21 juillet 2019).

24. Michael Goedhuis, *Lo Ch'ing: In Conversation with the Masters*, Londres, Michael Goedhuis Publishing, 2014, catalogue d'exposition, p. 7 (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article), <http://www.michaelgoedhuis.com/media/GoedhuisGoephoto/ExhibitionDocuments/LoChing.pdf>, consulté le 14/09/2018.

25. Cité par Jason Kuo, « Painters of the Postwar Generation in Taiwan », dans Harrell Stevan et Huang Chün-chieh (éd.), *Cultural Change in Postwar Taiwan*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1994, p. 250 (traduit de l'anglais par l'auteur du présent article).

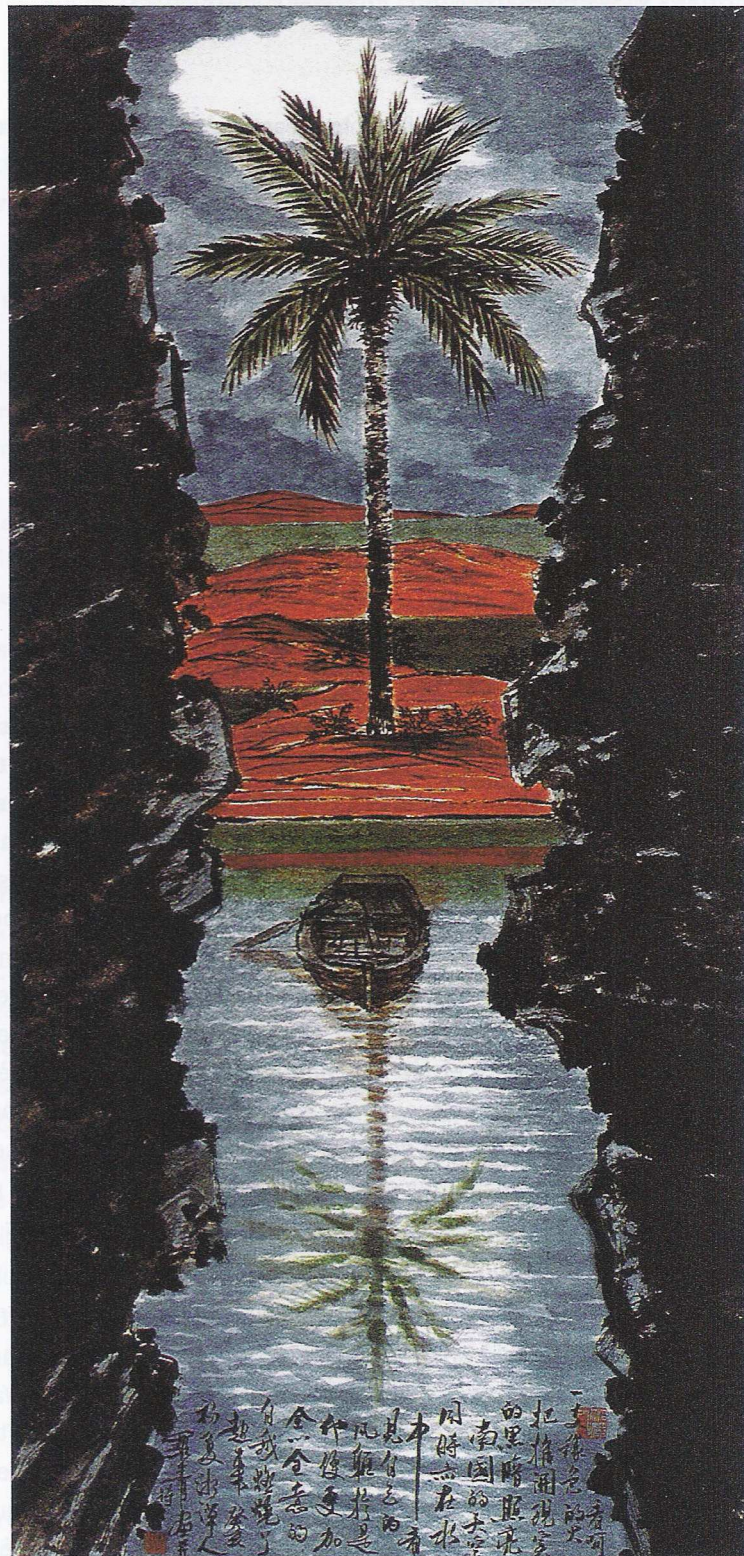


Figure 6 — *Le Flambeau vert*, encre et couleurs sur papier, 136 x 65 cm, 1981. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

Vers le milieu du poème, le caractère 中 *zhong* s'étend démesurément, comme pour imiter la forme de l'arbre.

Le flambeau vert

Regarde !
Un flambeau vert
déchire la froide obscurité du nord
illumine le doux ciel du sud
en même temps dans le fleuve pollué
il se mire
il mire son frémissement
un avenir plein de crises
alors de tout son cœur
en s'embrasant
sur le sol brûlant
il lance une mise en garde sur le ciel vert

Écrit dans une langue simple et limpide, ce poème rend hommage au palmier. La couleur verte est associée à la vitalité de la jeunesse, tandis que la forme jaillissante des branches évoque celle d'une flamme. Joie, chaleur, vie contrastent avec l'évocation d'un fleuve pollué. La joie de vivre est ainsi gâchée par la peur de l'avenir. L'affection du poète pour son île ainsi que ses préoccupations écologiques face à une nature qu'il voudrait préserver « de tout son cœur » sont manifestes. La peinture éponyme représente un palmier enserré par deux falaises et se dressant sur un sol rouge au-dessus d'une rivière où glisse une barque. La composition symétrique, centrée sur l'arbre et son reflet dans l'eau, la perspective linéaire et les jeux de lumière ne rappellent guère la peinture chinoise traditionnelle, qu'évoque en revanche le trait de pinceau rapide et dynamique décrivant la texture des falaises. Les falaises noirâtres se resserrant comme un étai sur l'eau bleutée et le ciel nuageux d'un bleu un peu plus foncé font sentir la menace pesant sur l'arbre, investi d'un rôle de messenger : mettre en garde contre « un avenir plein de crises ».

Avec des artistes comme Gao Qifeng, Chen Shuren, Xu Beihong, Feng Zikai, rêvant de donner un souffle nouveau à leur pays durant la première moitié du vingtième siècle, puis à Taiwan avec Liu Kuo-sung, Yu Cheng-Yao, Yü P'eng, la peinture chinoise de style traditionnel s'est déjà aventurée sur le terrain de la modernité. À son tour, Lo Ch'ing cherche à traduire son expérience personnelle. Dans ses peintures surgissent des lampadaires, des fils électriques, des antennes, des avions, des routes d'asphalte, des usines. Ses poèmes mêlent également des élé-

ments traditionnels tels que la lune, la montagne, l'eau ou les nuages à des motifs contemporains inattendus qui reflètent son goût pour le non conventionnel, comme le montre *Vigne sèche* (枯藤 *Ku teng*) (1988).

Vigne sèche

L'œil de la caméra se déplace
d'un fil électrique
vers un amas de fils électriques
serrés, relâchés, emmêlés
puis apparaît à leur suite
un nuage blanc
ligoté par des milliers de fils électriques
il apparaît, apparaît
apparaît sans cesse

Ce poème met l'accent sur le contraste entre la nature (le nuage) et la technologie (les fils électriques, la caméra). Les fils électriques sont comparés à des vignes desséchées : proches par la forme, ils s'opposent par leur origine. Un nuage est retenu prisonnier de cette profusion de câbles. Le poème est à l'évidence une métaphore de la destruction de la nature par la civilisation urbaine et une satire de l'évolution de la société moderne, qui tend à négliger son environnement naturel.

C'est le même sentiment un peu oppressant que l'on retrouve dans sa série de paysages qu'il nomme « paysages de fer et d'acier » (鋼鐵山水 *gangtie shanshui*), où sont figurés des rochers qui semblent soudés entre eux. Ce « trait de fer et d'acier » (鐵鋼皴法 *tiegang cunfa*) vise à mieux représenter la réalité urbaine et la campagne transformée, parsemée de chemins de fer, de tunnels, de bâtiments et de ponts. Ses épaisses lignes noires tortueuses rappellent les compositions denses et divisées de Dubuffet, mais aussi les bronzes chinois antiques ou les motifs géométriques des aborigènes taiwanais. C'est pour lui un moyen de créer une nouvelle esthétique adaptée à un environnement industrialisé et post-industrialisé. Ainsi traduit-il son expérience de la vie dans la société contemporaine. Les innovations technologiques ne sont pourtant pas toujours présentées comme négatives, comme le révèlent ses nombreux paysages nocturnes d'où émane une étrange beauté. L'idée n'apparaît pas nouvelle en elle-même, si l'on songe aux nombreux paysages au clair de lune de la tradition chinoise et surtout japonaise, mais la présence des lampadaires, ainsi que le contraste entre ombre et lumière, sont inhabituels.

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 Taipei²⁶.

Ainsi Michael Sullivan décrivait-il Lo Ch'ing en 1996. Depuis, l'artiste a continué sur sa lancée en se fiant à son érudition et à son intuition. Les motifs naturels demeurent dans son œuvre des signes, des symboles qui attestent de la pertinence de la peinture lettrée. Cet héritage fondamental de la civilisation chinoise apparaît chez lui comme une « ressource » dont il dispose, ou comme un moyen de réveiller une conscience culturelle plutôt qu'un instrument d'affirmation d'une identité culturelle essentialisée dans une perspective nationaliste²⁷. Persuadé de la valeur de cet héritage, Lo Ch'ing 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 émotions²⁸ », Lo Ch'ing exprime à son tour par ce biais ses sentiments face au monde, face à son environnement immédiat, face aux verdoyants paysages taïwanais, face à l'impact de la technologie sur les modes de vie. Assumant pleinement l'héritage classique, il ne cesse de repousser les limites de la peinture, de la poésie et de la calligraphie en défiant les conventions esthétiques avec humour. Il leur ouvre de nouvelles voies, bien décidé à rendre compte des préoccupations les plus contemporaines.

26. 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 par l'auteur du présent article).

27. François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, 2016, p. 51-56.

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